

ANALES

de la Universidad Central del Ecuador

N.º 381

Volumen 1, año 2023



ANALES

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

N.º 381

QUITO-ECUADOR
2023



**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***

Ana Lucía Delgado Delgado, M. Sc.

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

Las palabras y las cosas

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

El poeta español Luis García Montero, en una bella biografía dedicada a otro gran poeta español, el asturiano Ángel González, refiriéndose a la ciudad de Oviedo destruida por los bombardeos en la guerra civil española decía: “Ángel conoció por primera vez la verdad de su ciudad al verla en ruinas. Antes no había sentido la necesidad de fijarse en ella. Salir a Oviedo después de los días de encierro fue como entrar en una enciclopedia llena de palabras borradas. Tomaba conciencia ahora de que las calles estaban ahí para que las observara con cuidado, sílaba por sílaba, prestándole atención, sin dejarse engañar por la prisa y la rutina de los paisajes familiares. Cada ventana, cada puerta, cada esquina, cada balcón, cada calle era importante, porque todo podía desaparecer, venirse abajo, ser devorado por las llamas o las explosiones.”

El símil, la comparación, la metáfora que Luis García Montero instaure entre una ciudad bombardeada y una enciclopedia destruida, no podía ser más lúcida y acertada para este momento y todos los otros momentos donde se reflexione sobre la realidad y sobre la función organizadora y jerarquizante del lenguaje en esa misma realidad. Pues una ciudad, no es otra cosa que una enciclopedia abierta, una enciclopedia atenta a nuestra observación, a nuestra curiosidad, o también a nuestra indiferencia. Cada casa, cada ventana, cada esquina, es parte y signo de una enciclopedia importantísima, porque esa enciclopedia es personal, la llevamos en lo más íntimo de nuestra razón y de nuestros sentimientos. Es nuestra ciudad, y desde que somos niños, una ventana o una puerta, deja de ser ventana o puerta para convertirse en símbolo del amor, de la educación, de la religión o del divertimento. En esa ventana vive la chica que se ha apropiado de mi corazón y quizás, por timidez, ella lo ignora. Sin embargo, todo absolutamente todo lo que se relacione con ella alcanzará las alturas de la inspiración y de la belleza, ya no solamente las calles y la esquina y las puertas y las ventanas sino me atrevería a decir que cada piedra y cada ladrillo, se vuelve símbolo y parte del amor, de nuestra propia vida.

Es por esta razón que me atrajo la comparación que hace el poeta García Montero entre una ciudad y una enciclopedia. Una ciudad es un libro abierto y de algún modo, al ser nativos, ella nos entrega sus claves. Pero lamentablemente, un día por desgracia de la historia o de la naturaleza, esa ciudad, esa enciclopedia íntima ha sido destruida y ya no puedo ejercer mi lectura pues le faltan palabras, le faltan casas, le faltan monumentos, le faltan esquinas que han sido borradas. Le faltan palabras, letras, signos relacionales a mi enciclopedia.

En la presente edición de *Anales*, tenemos el honor de presentar un espléndido ensayo de investigación arquitectónica y de archivo, realizada por el Dr.

Fabián López Ulloa de la Universidad Técnica de Ambato y de Elizabeth Fariño Vallejo del Archivo Histórico Nacional. Un plausible esfuerzo por recuperar la enciclopedia ambateña y tungurahuese, ese libro que fue destruido por el terremoto acaecido el 5 de agosto de 1949.

También queremos resaltar que, para la revista *Anales* de la Universidad Central del Ecuador, es motivo de profunda satisfacción comentar la alta aceptación que ha logrado nuestra revista en el ámbito académico internacional. Colaboran con nuestras páginas, profesores y ensayistas de las mejores universidades del mundo, como también de nuestra patria. Por tal motivo, queremos expresarles nuestra gratitud, en nombre de quienes colaboran en este número: A Rocío Valencia Haya de la Torre de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; al poeta y profesor Pedro Serrano de la Universidad Nacional Autónoma de México; a Gioconda Coello de la Universidad de Wisconsin-Madison; a Nadya Blanco Guzmán de la Universidad Nacional de Costa Rica; a Emmanuelle Sinardet de la Université Paris Nanterre; a Michaela Thunemann de la Universidad de las Artes de Buenos Aires; a José Ignacio Oñate de la Universidad del Cine de Buenos Aires; a Irene Depetris Chauvin, profesora de la Universidad de Buenos Aires, investigadora del CONICET y también catedrática de la Universidad Nacional de las Artes en Argentina; a Sergio Cordero de la Universidad Autónoma de México, poeta y crítico Literario; y a Pedro Serrano de la Universidad Autónoma de México.

Desde luego, no puede faltar nuestra gratitud para las universidades ecuatorianas, siempre prestas a colaborar con *Anales* como la Universidad Andina Simón Bolívar, en la persona del escritor y académico Raúl Serrano Sánchez; a la doctora Francisca Barros León de la Universidad de las Américas; a Silverio González-Téllez de la Universidad Nacional de Educación del Ecuador; a Rosario de Fátima A' Lmea Suárez de la Universidad Central del Ecuador; a Raquel Vera Ortega y Ángel Marcel Plaza Vargas de la Universidad de Guayaquil; a Fabián López de la Universidad Técnica de Ambato; a Alexandra Astudillo de la Universidad San Francisco; y a Leonardo Wild escritor e investigador independiente.

Es motivo de celebración, en este número 381 de la revista *Anales*, presentar a un gran amigo de nuestro país, a un profundo admirador de nuestro arte y de nuestra cultura, me refiero al pintor italiano Cesare Borsacchi, presentado por otro gran amigo italiano: el crítico de arte y periodista Nicola Micieli.

Finalmente, la revista *Anales* expresa su agradecimiento al Centro Cultural Medardo Ángel Silva, y en especial a su director, Daniel Calero Solís, por su valiosa colaboración en el dossier de poesía de este número, que reúne los poemas ganadores del V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma 2023, con el propósito de difundir y destacar las nuevas voces de la poesía ecuatoriana.

Iván Oñate
Director

ÍNDICE

	Pág.
EDITORIAL	7
CIENCIAS SOCIALES E HISTORIA	
Los textos escolares como objetos culturales estratégicos: el desafío del control sobre los textos escolares durante el periodo liberal (1895-1925)	15
<i>Emmanuelle Sinardet</i>	
¿Fue Simón Rodríguez precursor de la educación intercultural bilingüe en Ecuador?	29
<i>Silverio González-Téllez</i>	
El fondo documental del Archivo Histórico Nacional del Ecuador y la memoria histórica de la provincia de Tungurahua	41
<i>Fabián S. López-Ulloa, Elizabeth Fariño Vallejo</i>	
Discursos eróticos de las mujeres heterosexuales sobre el cuerpo masculino	63
<i>Nadya Blanco Guzmán</i>	
LETRAS Y HUMANIDADES	
<i>Cómo el incienso</i> de Aurora Estrada: texto iniciador de la autoinscripción de la voz poética femenina ecuatoriana	85
<i>Rosario de Fátima A'Lmea Suárez</i>	
(H)echando versos, historias tejidas por mujeres montuvias desafiantes a la "inclusión"	95
<i>Gioconda Coello</i>	
Neruda y sus sonetos de madera	113
<i>Sergio Cordero</i>	
Magda Portal y la estética de la vanguardia política hispanoamericana	125
<i>Rocío Valencia Haya de la Torre</i>	
Una piedra que no florece: el amor insatisfecho entre los poetas Ingeborg Bachmann y Paul Celan y su eco en un discurso intertextual poético	141
<i>Michaela Thunemann</i>	

Escarbando huellas	167
<i>Pedro Serrano</i>	

CINE Y MÚSICA

Escucha expandida. Apuntes para pensar los vínculos entre interpelación, corporalidad y afecto en la música	201
<i>Irene Depetris Chauvin</i>	

El cine de Flaherty, <i>Little Dieter Needs To Fly</i> de Herzog y <i>Close-Up</i> de Kiarostami. Tres semblantes de una misma verdad, la verdad cinematográfica	213
<i>José Ignacio Oñate</i>	

SALUD Y MEDICINA

Respiración: entre el bienestar, la enfermedad y la muerte	239
<i>Leonardo Wild</i>	

Posibles usos terapéuticos de la psilocibina para la depresión	261
<i>Francisca Barros León, Lucas Aylwin</i>	

EDUCACIÓN

Percepción del estudiantado preuniversitario de la Universidad de Guayaquil sobre las matemáticas	275
<i>Raquel Vera Ortega, Ángel Marcel Plaza Vargas</i>	

ARTES PLÁSTICAS

<i>Il colori e i dolori del pianeta</i> de Cesare Borsacchi. Un pintor italiano en el corazón del planeta	293
<i>Nicola Micieli</i>	

DOSSIER

V CONCURSO NACIONAL DE POESÍA DAVID LEDESMA

Capturas de luz	305
<i>Lucía Orellana</i>	

Balada marina y otros poemas	309
<i>Luis Ernesto Cocha</i>	

La partida	313
<i>Ernesto Anaguano</i>	

Un par de poesías urgentes	317
<i>Giovanny Rubio</i>	

Calzando espejismos	321
<i>Edwin Hugo Mena</i>	
Anclados en arena movediza	327
<i>Teodoro Flores Carpio</i>	
El vuelo de las dolencias	331
<i>Henry López González</i>	
Eróticas de cotidiana soledad	335
<i>Olivier Chiriboga Ocaña</i>	
Sanfrancia: Spin-off poético sobre el goreísmo	339
<i>John Chuquimarca</i>	
Profesar	343
<i>Pablo Meriguet</i>	
ESTUVO AQUÍ...	347
Jean Franco	
<i>Iván Oñate</i>	
ESCRIBIÓ AQUÍ...	349
Marietta de Veintemilla y Marconi	
<i>Alexandra Astudillo-Figueroa</i>	
Instrucciones para la publicación de artículos en la Revista Anales	353



CIENCIAS SOCIALES E HISTORIA

Los textos escolares como objetos culturales estratégicos: el desafío del control sobre los textos escolares durante el periodo liberal (1895-1925)

Emmanuelle Sinardet

¿Fue Simón Rodríguez precursor de la educación intercultural bilingüe en Ecuador?

Silverio González-Téllez

El fondo documental del Archivo Histórico Nacional del Ecuador y la memoria histórica de la provincia de Tungurahua

Fabián S. López-Ulloa, Elizabeth Fariño Vallejo

Discursos eróticos de las mujeres heterosexuales sobre el cuerpo masculino

Nadya Blanco Guzmán

Los textos escolares como objetos culturales estratégicos: el desafío del control sobre los textos escolares durante el periodo liberal (1895-1925)

Emmanuelle Sinardet

Université Paris Nanterre, Centre d'études équatoriennes, CRIIA-UR Études romanes
emmanuellesinardet@yahoo.fr

Recibido: 31 de septiembre de 2023 / Aprobado: 20 de mayo de 2024

Resumen

Los textos escolares representan objetos culturales singulares. Son más que instrumentos de enseñanza: son los símbolos de la institución escolar y acompañan –consolidándolas– las reformas. Dan cuenta de significativos intereses, no solo pedagógicos, sino políticos, por lo que representan objetos de estudio valiosos para el investigador deseoso, como aquí es el caso, de entender los principios y valores que defendió el liberalismo ecuatoriano. Observamos cómo, durante el periodo liberal (1895-1925), los textos escolares evolucionaron notablemente bajo el tutelaje del Estado docente recién creado y cómo surgió una verdadera reflexión pedagógica sobre la función y misión del texto escolar. Si bien resulta mitigado el balance del control sobre la producción y difusión de los textos escolares, el periodo liberal fue decisivo en términos de ecuatorianización de los textos.

Palabras clave: texto escolar, educación, liberalismo, laicismo, nacionalismo.

Abstract

School texts represent singular cultural objects. They are more than teaching instruments: they are the symbols of the school institution, and they

accompany -consolidating them- the reforms. They are not only pedagogical but also political objects, and they help to understand the principles and values defended by Ecuadorian liberalism. We analyze how, during the liberal period (1895-1925), school textbooks evolved notably under the tutelage of the newly created Teaching State and how a new pedagogical reflection on the mission of the school text emerged. Although the balance of control over the production and dissemination of school textbooks is mitigated, the liberal period was decisive in terms of Ecuadorianization.

Keywords: school text, education, liberalism, secularism, nationalism.

Los textos escolares representan objetos culturales singulares (Rocher, 2007, pp. 13-24). Son más que instrumentos de enseñanza: son los símbolos de la institución escolar y acompañan –consolidándolas– las reformas de los planes de estudio y la introducción de nuevas asignaturas. Dan cuenta de significativos intereses, no solo pedagógicos, sino políticos, por lo que representan objetos de estudio valiosos para el investigador deseoso, como aquí es el caso, de entender la naturaleza ideológica de la revolución liberal y de definir los principios y valores que defendieron los actores del liberalismo ecuatoriano. Cada nuevo proyecto ideológico procura renovar los textos escolares y controlar su difusión en las aulas. En el caso ecuatoriano, esta preocupación se manifestó por primera vez desde el Estado durante el periodo liberal (1895-1925). Recordemos que la revolución liberal fue también una revolución pedagógica, que convirtió al Estado en un Estado docente centralizador, el cual arrebató el monopolio educativo a la Iglesia con la Ley reformativa de 1905 y la Constitución de 1906 y enfrentó el reto de producir textos escolares conforme a los nuevos currículos promovidos. Intentaremos ver cómo los actores educativos liberales procuraron responder a este desafío y cómo surgió una renovada reflexión sobre la función pedagógica del texto escolar en la relación educador-educando.

1. El texto escolar, un objeto cultural singular

Con texto escolar, entendemos “todo libro o cuaderno de ejercicios destinado a los estudiantes de los distintos niveles preuniversitarios, que sirve para comprender y memorizar los conocimientos definidos y explicados por las autoridades competentes”, según la definición de Paul Aubin (nuestra traducción; 2006, en línea). La textualización del conocimiento y de los saberes en un libro conlleva unas necesarias (re)elaboraciones. Por ejemplo, la división y progresión del conocimiento o las teorías del aprendizaje, las cuales revelan qué tipo de sociedad –tales libros– pretenden contribuir a construir. Como insiste Guy Rocher (2007, pp. 13-24), el texto escolar, en calidad de objeto cultural, representa un elemento y un aspecto de la cultura global. Por lo dicho, no solo debe ayudar a hacer del conocimiento y de los saberes unos contenidos asimilables por el educando, sino también unos contenidos socialmente útiles. Además, el discurso oral del docente puede variar en el tiempo y de un aula a otra, según las competencias y las opiniones personales, entre otros factores; en cambio, el texto escolar no varía, es el garante de la ortodoxia pedagógica e ideológica (Choppin, 1992, p. 22). Por eso, estudiar los textos escolares promovidos por los representantes del liberalismo ecuatoriano permite aprehender cómo estos definieron para la institución escolar objetivos y valores reveladores de su proyecto de construcción nacional.

Sin dejar de considerar los textos escolares como herramientas del aprendizaje del educando, nos parece que asumieron cuatro funciones durante el periodo libe-

ral: referencial, instrumental, ideológica-cultural y documental (Bruillard, 2005). La función referencial es curricular, siendo el texto escolar el principal –y a veces el único– soporte concreto y material del contenido de las asignaturas introducidas en los nuevos currículos. Así, podemos estudiar el texto escolar como la interpretación práctica de los planes de estudio oficiales. La segunda función, la instrumental, remite al uso pedagógico del texto escolar, ya que propone una serie de ejercicios y actividades que exponen los métodos de enseñanza y la progresión del aprendizaje. Al respecto, como recalca Choppin (1992), el texto escolar debe ser observado e interpretado a la luz de los métodos de enseñanza disponibles en su época, dentro del abanico de todas las herramientas ofrecidas al educando y al educador, por ejemplo, el pizarrón en el periodo 1895-1925. La tercera misión es ideológica y cultural, y su intensidad depende de las materias. Efectivamente, los textos escolares de asignaturas tales como historia, geografía, literatura, instrucción moral y cívica, son los que más nos informan sobre el sistema de valores difundido por el Estado docente entre un público joven y todavía muy maleable; específicamente, sobre los valores vinculados con el laicismo, el civismo y el nacionalismo (Sinardet, 2015), como veremos a continuación. A veces, implícitamente, los textos escolares son vectores de valores, a través de las formas de pensar, razonar y justificar que proponen al alumno. En todos los casos participan del proceso de socialización y de aculturación de las jóvenes generaciones. Por fin, la cuarta función del texto escolar es documental, es decir, contiene y entrega un conjunto de documentos insertos en el libro, tales como fragmentos de textos de literatura, imágenes y elementos iconográficos, que pueden orientar la lectura e interpretación del educador, interceder en la construcción del espíritu crítico del educando (Bruillard, 2010, pp. 217-232) e influir en la conformación de imaginarios. Así pues, el texto escolar es un elemento primordial del “escenario educativo” (nuestra traducción, Herlihy, 1992; Bruillard, 2010), aunque su papel pocas veces se ha estudiado. Basándonos en el análisis de estas cuatro funciones, estudiamos un corpus de textos oficiales –o sea, seleccionados y aprobados por las autoridades educativas entre 1895 y 1925– con el fin de entender qué clase de ciudadanos procuró crear el Ministerio de Instrucción Pública y qué función asignó al texto escolar en su proyecto pedagógico.

Sin sorpresa, el análisis de este corpus evidencia la laicización como la prioridad en materia de educación. Recordemos que le incumbió a la educación laica crear a un ciudadano emancipado de dogmas que, según los liberales, limitaban sus aptitudes y aspiraciones. La política educativa liberal intentó forjar nuevas generaciones de ciudadanos optimistas y emprendedores, capaces de contribuir al desarrollo nacional y de hacer entrar al Ecuador en el llamado concierto de las naciones modernas. Desde esta perspectiva, el laicismo educativo se caracterizó por un notable nacionalismo: las reformas procuraban animar a la población con una pasión colectiva homogeneizadora, por la que todos los ecuatorianos, sin distinguir orígenes ni creen-

cias, debían sentirse parte de una misma comunidad nacional. En 1905, se proclamó que “la enseñanza primaria oficial es esencialmente laica, gratuita y obligatoria” (Ley Reformatoria de la Constitución de 1897, art. 4), lo cual se convirtió en un principio rector en 1906, con el artículo 16 de la nueva Constitución. La dinámica secularizadora se acompañó de una reorganización administrativa caracterizada por la centralización en Quito, con el objetivo de uniformizar la educación, un proceso que culminó en 1912 con una ley que fue más allá de la mera codificación y se aplicó a todos los campos (Ley Orgánica de Instrucción Pública, 1913): preparación, sueldos y estatutos de los docentes; currículos y nuevas asignaturas; organización de los exámenes; construcción de los edificios; pedagogía y métodos de enseñanza, entre otros. La reforma también pasó por la creación de un cuerpo docente secularizado y profesionalizado, experto en materias pedagógicas. Se crearon *ex nihilo* escuelas normales laicas en 1901, los normales Juan Montalvo y Manuela Cañizares, en Quito (Ministerio de Instrucción Pública, 1902, pp. 22-23) que, después de un desarrollo lento y difícil, lograron consolidarse con la asesoría de la primera misión pedagógica alemana en 1914 y de la segunda en 1922, las cuales contribuyeron a introducir en Ecuador nuevas pedagogías, como el herbartismo para la primera (Sinardet, 1998, 1999), los principios de la Escuela Activa y los métodos de Dewey para la segunda (Sinardet, 1999). Es que el Estado liberal promovió las llamadas ciencias de la educación para acabar con el enciclopedismo y desarrollar el espíritu crítico, la capacidad de observación y, por ende, la emancipación del individuo. Hemos evocado el nacionalismo como una característica del proyecto liberal; en materia de educación, el nacionalismo se observa en la ecuatorianización de los contenidos y de los currículos, por ejemplo, a través de la evolución de materias como geografía e historia ecuatorianas —que, por cierto, promovieron un *roman national* liberal (Sinardet, en prensa), un relato de la nación concordante con los principios del nuevo régimen—, o a través de nuevas asignaturas, por ejemplo, el estudio del lugar natal (Sinardet, 1998, 1999). Como vemos, la modernización de los métodos de enseñanza, lejos de ser secundaria, representó una de las prioridades de la política educativa, lo que nos invita a observar detenidamente los esfuerzos del Estado docente en construcción por controlar los textos escolares. De hecho, los textos escolares dan fe de las orientaciones definidas por el Estado docente liberal: secularización, uniformización, modernización pedagógica, ecuatorianización.

2. El desafío del control sobre los textos escolares: un balance mitigado...

Hasta entonces había sido embrionaria la reflexión sobre la función y misión del texto escolar. Pero las autoridades liberales observaban que los textos escolares seguían siendo fuertemente connotados con valores considerados demasiado conservadores y/o extranjerizantes. Recordemos que los textos escolares eran importados,

o bien traducidos de textos extranjeros: remitían a realidades y referentes culturales “exóticos” para los alumnos ecuatorianos y alejados de los valores que pretendía inculcar el Estado docente liberal. Si la reflexión sobre los textos escolares era bastante superficial hasta la revolución liberal, es que también eran pocos los potenciales compradores de tales libros antes de la democratización del acceso a la instrucción primaria. Un primer intento de proporcionar una educación primaria básica recayó en las llamadas escuelas de Lancaster, a raíz de la invitación al pedagogo inglés por Simón Bolívar y con la creación en el Ecuador –entonces departamento de la Gran Colombia– de varias escuelas, principalmente en Guayaquil (López, s. f., p. 358). Lancaster propuso un método de enseñanza destinado a compensar la falta de recursos financieros. Y como el costo de los libros era entonces muy elevado, privilegió otras herramientas en el aula: pizarras, lápices y papel, esencialmente (Aubin, 2007, pp. 34-35). En realidad, el uso del texto escolar se desarrolló a partir de las presidencias de García Moreno (1860-1875), con la consolidación de las instituciones educativas mediante el monopolio otorgado a la Iglesia, bajo la tutela del Ejecutivo con el Consejo General de Instrucción Pública, creado en 1869. La Iglesia no solo controlaba la introducción y difusión de los textos en las aulas, sino que confiaba a sus miembros la redacción y concepción de los libros, en general, desde otros países latinoamericanos o Europa. Al mismo tiempo, una reflexión sobre la misión del texto escolar y su necesaria uniformización se desarrolló con los principios pedagógicos enunciados por La Salle: repartidos ya en diferentes niveles, los alumnos debían utilizar los mismos libros en cada nivel, libros que difundían las mismas reglas, con vistas a la inculcación de conocimientos uniformes y de normas de conducta definidas según estrictas reglas morales (Ruano-Borbalan y Troger, 2005, p. 32).

Con el objetivo de inculcar valores, principios, imaginarios conforme a su proyecto ideológico, el Estado docente liberal procuró controlar la circulación de los textos escolares y disminuir los costos de fabricación. De hecho, con la obligatoriedad escolar, se abrió para las editoriales un mercado más rentable, por ser los alumnos y sus familias clientes cautivos. Sin embargo, no fue fácil para el Estado docente controlar la elaboración primero, la conformidad segundo, la efectiva difusión tercero, de los textos escolares. Las autoridades educativas no eran ni libreros ni editores: dominaba la iniciativa privada. Tampoco existía una editorial especializada en la publicación de textos escolares con la que fuese posible colaborar. Un editor era libre de publicar un texto escolar; el Ministerio se limitaba entonces a oficializarlo *a posteriori* por decreto o con una circular. Así, un texto sin reconocimiento oficial del Ministerio bien podía circular, si es que era recomendado por un docente o un instituto de enseñanza. Por lo que la uniformización de los textos escolares, si bien fue temprano un objetivo para el Estado liberal, no logró realizarse plenamente hasta 1925.

También fue lenta la renovación de los contenidos durante el periodo 1895-1925: dependía de la modernización de las pedagogías, la cual solo llegó a ser efectiva a partir

de la labor de la primera misión alemana, en 1914, a pesar de innovaciones notables a comienzos de siglo (Sinardet, 2006). De hecho, no fue sino en la década de 1920 cuando pedagogos profesionales y conocedores de las llamadas ciencias de la educación lograron reformar los textos escolares ecuatorianos. Mientras tanto, se volvió a publicar, en 1902, la *Gramatiquilla de la lengua castellana* y el *Compendio de gramática de la lengua castellana* por Roberto Cruz (Cruz, 1898) –quien fue docente de las escuelas de los HH. CC. Asimismo, en 1902, todavía se utilizaba la sexta edición de *Nociones elementales de geometría elemental* y el *Compendio de sistema métrico decimal* del mismo autor (Cruz, 1901), a pesar de proponer progresiones pedagógicas poco pertinentes y métodos didácticos basados en la memorización, esencialmente. A partir de la década de 1910, los textos escolares comenzaron poco a poco a construirse en capítulos que correspondían con los objetivos de progresión de las secuencias pedagógicas. La presentación también evolucionó netamente: menos densa y árida, con más ilustraciones. En la década de 1920, emergió una nueva generación de pedagogos, muchos de ellos normalistas, que también se dedicaban a la concepción de textos escolares. Por ejemplo, en 1921 en Guayaquil, se publicó *Lecciones de geografía del Ecuador*, un pequeño folleto para la enseñanza de la geografía en las escuelas primarias, escrito por el profesor de secundaria Manuel Gómez Abad (Ministerio de Instrucción Pública, Justicia, Beneficencia, etc., 1922, p. 50). El 24 de mayo de 1922 –fecha simbólica–, se lanzó el mapa escolar oficial, *Carta oficial para la enseñanza de geografía patria en las escuelas y colegios de la República*, que sustituyó al mapa de Wolf hasta entonces utilizado (Wolf, 1975), demasiado complejo para la enseñanza escolar. Asimismo, en 1924, se publicó un texto de lectura para las escuelas primarias, *Abecedario para la escuela del trabajo*, concebido por el normalista Chávez y el pedagogo de la segunda misión alemana Köper, acompañado de otro texto, un manual dirigido a los profesores, *Guía metodológica* (Uzcátegui, 1981, p. 119). Un cambio significativo consistía en el uso del libro: se admitía que el profesor era la fuente exclusiva de toda información y conocimiento, siendo el texto escolar mero soporte y fuente secundaria de la información. Las ciencias de la educación promovidas por el Estado liberal, en efecto, consideraban el estudio puramente libresco como dañino: extinguía la vitalidad y la curiosidad intelectual del alumno. La función del texto escolar era completar la enseñanza en el aula e ilustrar la clase. En otras palabras, se asumía que el texto escolar no tenía valor fuera del contexto de su uso: era considerado un objeto “inerte” (Rocher, 2007, p. 14) que sacaba su relevancia de la dinámica educador-educando.

3. ... Un balance mitigado, pero un periodo de mutación: hacia textos escolares ecuatorianos

El balance mitigado de la renovación de los textos escolares muestra que el periodo liberal fue de una muy lenta mutación de los textos escolares. Sin embargo, no debe

ocultarse los insistentes esfuerzos por ecuatorianizar los contenidos desde comienzos de siglo. En 1903, se publicó el texto de historia elaborado por Roberto Andrade, muy utilizado durante las dos primeras décadas del siglo, *Lecciones de historia del Ecuador para los niños*, que se abre con el estudio del periodo colonial y concluye con la revolución de 1845. Andrade ya era el autor de *Lecciones de geografía de la República del Ecuador para los niños*, reeditado por tercera vez en 1903 y por ‘décima-una’ vez en 1916. Estas múltiples reediciones subrayan la dificultad de renovar totalmente los textos escolares hasta la década de 1920. Es más, si bien se publican en 1910 *Nociones elementales de geografía matemática* (Ministerio de Instrucción Pública, 1911-1912, p. 23) y en 1919 *Geografía física y política* de Leonardo Moscoso (Ministerio de Instrucción Pública, Justicia, Beneficencia, etc., 1920, p. 68), ambos textos seguían empleando el método catequista, aunque de forma menos marcada que en el siglo 19. Con todo, Moscoso también publicó, en 1919, *Elementos de historia general de la República del Ecuador*, uno de los primeros textos escolares en incluir el estudio del periodo precolombino; en 1920, *Compendio de la historia general de la República del Ecuador* (el Descubrimiento y la Conquista); por fin *Lecciones elementales de la historia general de la República del Ecuador*, que se convirtió en uno de los textos más utilizados en la década de 1920, con una cuarta edición en 1929.

Los ministros de Instrucción Pública estaban conscientes de la necesidad de controlar la producción y difusión de los textos escolares, por lo que, a pesar de los obstáculos presupuestales, procuraron costear directamente libros que consideraban conformes a los requisitos de secularización, calidad pedagógica y ecuatorianidad. En 1914, el ministro Sánchez seleccionó una serie de textos que luego mandó a repartir entre las escuelas del país mediante la Oficina de Fomento (Ministerio de Instrucción Pública, 1914, p. 45). Asimismo, en 1917, el ministro Escudero repartió 28.651 ejemplares de los siguientes textos: *El lector moderno*, *Idioma nacional* de Ferreira, *Lengua castellana* de Toro y Gómez, *Aritmética* de Dalmán, *Geometría* de Puig y Hernández, *Catecismo de agricultura* de Luis A. Martínez, *Higiene* de Sáenz, *Instrucción moral y cívica* de Soria y *Metodología* de Pons (Uzcátegui, 1981, p. 108). Cabe señalar que la mayoría de estos autores eran docentes o figuras intelectuales que colaboraban con el Ministerio; Luis A. Martínez incluso fue ministro de Instrucción Pública entre febrero de 1903 y agosto de 1905.

Otras iniciativas muestran los esfuerzos de las autoridades liberales por aportar cambios duraderos en materia de producción y difusión de textos escolares. Prueba de ello fue, en 1908, la organización de un ambicioso concurso nacional para la elaboración de textos de instrucción moral y cívica, una iniciativa para controlar *a priori* –y no *a posteriori*– la elaboración del texto escolar. El Consejo Superior de Educación Pública organizó un concurso nacional, como consta en la resolución del 17 de julio de 1908 (Resolución reproducida en Soria 1909, I), y seleccionó dos textos emblemáticos. Para facilitar la difusión de estos, también decidió costear la

publicación de 6.000 ejemplares de cada libro, impresos en la Imprenta Nacional con fondos públicos, en la resolución del 19 de mayo de 1909 (Resolución reproducida en Soria 1909, I). No es casualidad si el único concurso nacional de textos escolares durante el periodo liberal se organizó para la instrucción cívica y moral: esta era una asignatura prioritaria en el dispositivo de secularización de la educación.

El primer texto seleccionado fue *Curso de instrucción moral y cívica. Texto declarado obligatorio para las escuelas y los colegios de la República del Ecuador, premiado en concurso nacional por el Honorable Consejo Superior de Instrucción Pública*, por Francisco de Paula Soria (1909). El Consejo Superior de Educación Pública lo declaró “texto oficial” para la enseñanza secundaria. El autor del prólogo, Mora López, una notable figura política —era consejero de Estado y senador—, aplaudió tal iniciativa, considerándola como “un paso tan significativo de progreso nacional” (Soria, 1909, p. I). Destaca una de las principales aportaciones de la obra: “la moral científica, la verdadera ley de Dios” (Soria, 1909, p. III). Notemos una especificidad del laicismo ecuatoriano: no implicó el rechazo de la fe, aunque también aceptase el ateísmo y el agnosticismo; no era antirreligioso, sino anticlerical. Descalificaba la moral católica por juzgarla como dogmática y productora de oscurantismo y fanatismo. El papel de la moral secularizada, humanista y universal era permitir el “perfeccionamiento del hombre, de la familia, de la humanidad, de la Patria” (Soria, 1909, p. III).

Es también emblemático, de esta concepción de la moral liberal, el segundo texto seleccionado por el Consejo Superior de Instrucción Pública en el marco del concurso de 1908, *Tratado de instrucción moral por Pablo J. Gutiérrez. Texto oficial para todos los establecimientos de enseñanza secundaria de la República, según acuerdo del Honorable Consejo Superior de Instrucción Pública de 19 de mayo de 1909*, volumen que fue poco después completado por otro, específicamente dedicado a la instrucción cívica. Los dos volúmenes pronto se convirtieron en uno solo libro, *Tratado de instrucción moral y de instrucción cívica por Pablo J. Gutiérrez, profesor de estas asignaturas en el Instituto Nacional Mejía. Texto oficial*. El autor era un docente de instrucción cívica y moral en el Instituto Nacional Mejía, uno de los colegios más representativos del proyecto educativo liberal, fundado por Eloy Alfaro en 1897 con el propósito de formar a una nueva generación de ciudadanos y a una nueva élite intelectual (Ministerio de Gobierno, 1896-1897, p. 34). Este instituto pionero contó con recursos importantes en el contexto de la época, que dan fe de su rol estratégico en el intento de reformar la educación nacional: tenía 40 estudiantes en 1897, pero 80 en 1898, estudiantes de día, internos y medio internos, becarios y medio becarios, cuyas becas podían alcanzar 12 sucres mensuales (Ministerio de Instrucción Pública, 1898-1900, p. XVII- XIX). El Mejía fue también uno de los primeros en introducir una nueva enseñanza, el estudio de las Constituciones, tema desarrollado, precisamente, en el texto de Gutiérrez.

En realidad, estos dos textos de instrucción moral y cívica nos informan sobre el proyecto educativo liberal, porque no solo debían contribuir a la secularización,

sino a la ecuatorianización de la enseñanza mediante la inculcación de los principios políticos y jurídicos en los que se fundaba el Estado-nación, presentados como el horizonte cívico ecuatoriano por antonomasia. Fueron los artefactos materiales y la manifestación instrumental de la escuela como institución para la socialización de los individuos a través de imaginarios que exaltaban la ecuatorianidad y consolidaban la “comunidad imaginada” (Anderson, 2002). Es que la cuestión de la nacionalidad era central para la política educativa liberal, como lo muestra el informe ministerial de 1906: “Id a cualquier escuela, asistid al acaso a un acto de prueba [...]. Muchos de los niños ignoran que son republicanos ecuatorianos, pero sí saben que son católicos romanos” (Ministerio de Instrucción Pública, Justicia, Beneficencia, etc., 1906, p. 34).

Nacionalizar la educación no solo consistía en conceder al Estado un monopolio educativo, sino también en ecuatorianizarla mediante la selección de los temas estudiados, de los objetos observados, de los métodos de enseñanza, de las asignaturas –en particular geografía, historia, lectura, literatura e instrucción moral y cívica. Lo observamos en la producción de nuevos textos escolares, de títulos emblemáticos, para las escuelas primarias, por ejemplo *El lector ecuatoriano* de José Antonio Campos y Modesto Chávez (1915) para aprendizaje de la lectura, o *La bandera, el escudo, el himno patrios* para educación cívica, coordinado directamente por un organismo público, la Dirección de Estudios de la Provincia del Guayas (1917), “con el objeto de generalizar entre los alumnos la naturaleza exacta de la Bandera, el Escudo y el Himno Patrios, con el fin de desarrollar la conciencia cívica”, conforme a “las leyes que se han dictado sobre la materia y más datos obtenidos en fuentes de información oficiales i particulares” (Dirección de Estudios de la Provincia del Guayas, 1917, p. I). Esta iniciativa fue el fruto de una práctica docente, siendo uno de los autores el “entusiasta i laborioso director de la escuela media fiscal N.º 6 señor Carlos Matamoros Jara” (Dirección de Estudios de la Provincia del Guayas, 1917, p. I). La Dirección de Estudios del Guayas se encargó de la publicación y distribución gratuita del libro en las escuelas de la provincia. Todos estos textos escolares tenían en común la exaltación del amor a la Patria, con vistas a la construcción de este cuerpo nacional homogeneizado, unido en el mismo horizonte cívico, que anhelaban las élites liberales en el poder.

Conclusión: 1895-1925, un periodo decisivo para la producción de textos escolares en Ecuador

Desde una perspectiva didáctica, los textos escolares liberales representaron herramientas que participaron de la organización cognitiva; pero también contribuyeron a moldear la representación cultural y social de los saberes, pues los institutos de enseñanza no solamente debían transmitir conocimientos académicos, sino difundir

conocimientos adaptados a un público joven para prepararlo a fin de que sean los ciudadanos del futuro, o sea, conocimientos que conllevaban valores e implicaban hábitos: los textos escolares liberales fueron partícipes de la conformación de un cuerpo nacional identificado con el Estado, sus leyes y sus intereses, en nombre de la nación y del bien común. El estudio de estos textos muestra como el texto escolar representa un instrumento de poder al proponer una forma de iniciación “a saberes que hacen autoridad, social y culturalmente connotados” (nuestra traducción, Lebrun, 2007, p. 2). Efectivamente, los textos escolares ecuatorianos publicados durante el periodo liberal aportaron y portaron representaciones que legitimaban o, al contrario, descalificaban modelos sociales y culturales en función de su adecuación –o no– a la ideología liberal, lo cual explica por qué y en qué medida representaron un elemento estratégico para el Estado docente. La sociología inglesa y en particular Young (1971) fueron los primeros en demostrar hasta qué punto las asignaturas, los currículos, la organización misma del instituto de enseñanza y los textos escolares dependen de la ideología dominante en una época dada. También lo evidencia el estudio de los textos escolares liberales en Ecuador: fueron la manifestación material de las ambiciones educativas a partir de 1895.

Sin embargo, a pesar de indiscutibles esfuerzos, la renovación de los textos escolares resultó lenta durante el periodo liberal. Primero, por la falta de recursos que afectaba al Ministerio de Instrucción Pública, el cual, en definitiva, se vio obligado a definir prioridades presupuestarias que rara vez beneficiaron a los textos escolares; segundo, por la falta de autores competentes hasta la década de 1920, cuando surgió una nueva generación de maestros conformada por pedagogos profesionales. Además, en escasas ocasiones ejercieron las autoridades educativas un control *a priori*, es decir, interviniendo en la misma concepción de los textos escolares. Los textos escolares eran oficializados *a posteriori*, o sea, eran reconocidos como textos oficiales una vez publicados. La selección se hacía entonces dentro de un abanico de textos concebidos fuera de la tutela pública por el sector editorial y por iniciativas privadas, lo que explica que se siguiesen imprimiendo textos que escapaban del control de las autoridades a lo largo del periodo liberal.

Con todo, a pesar de estos límites, los textos escolares participaron de la mutación del sistema pedagógico durante el periodo 1895-1925. Efectivamente, nos parece que aun cuando fueron escritos fuera de la tutela del Ministerio de Instrucción Pública, los autores estaban inscritos en un sistema de producción y edición en el que influían cada vez más las instancias públicas encargadas de reconocer y homologar los textos oficiales, lo que condicionó y orientó los contenidos de los textos producidos (Weinbrenner, 1986; Choppin, 2007, p. 112). De hecho, los prólogos de los textos de la época insisten todos en su conformidad con las leyes y directivas del Ministerio. De forma que, si bien seguía siendo imperfecto y parcial el control del Estado docente sobre los textos escolares en 1925, en tres décadas se produjo

una revolución en la manera como definir la función del texto escolar, organizar sus contenidos y pensar su dinámica pedagógico-cultural.

Referencias

- Anderson, B. (2002). *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte.
- Andrade, R. (1903). *Lecciones de geografía de la República del Ecuador para los niños* (3.a ed.). Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios.
- Andrade, R. (1916). *Lecciones de geografía de la República del Ecuador para los niños* (XI edición). Quito: Librería Roberto Cruz.
- Aubin, P. (2006). *300 ans de manuels scolaires au Québec*. Montréal: Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Presses de l'Université Laval. Recuperado de <http://www.bibl.ulaval.ca/ress/manscol/catalog.html>.
- Aubin, P. (2007). Le manuel scolaire québécois entre l'ici et l'ailleurs. En M. Lebrun (Ed.), *Le Manuel scolaire d'ici et d'ailleurs, d'hier à demain* (pp. 25-62). Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.
- Bruillard, É. (Ed.). (2005). *Manuels scolaires, regards croisés*. Caen: CRDP de Basse-Normandie, Documents, Actes et rapports sur l'éducation.
- Bruillard, É. (2010). Le passage du papier au numérique: le cas du manuel scolaire. En G. Gueudet & L. Trouche (Eds.), *Ressources vives. Le travail documentaire des professeurs en mathématiques* (pp. 217-232). Rennes: PUR / INRP, Paideia.
- Campos, J. A., & Chávez, F. M. (1915). *El lector ecuatoriano* (Vols. 1-3). Guayaquil: Imprenta municipal.
- Choppin, A. (1992). *Les Manuels scolaires, histoire et actualité*. Paris: Hachette.
- Cruz, R. (1898). *Nociones de geometría elemental* (5.a ed.). Quito: Imprenta Americana.
- Cruz, R. (1901). *Compendio de sistema métrico decimal*. Quito: Librería de Rosario Cruz.
- Dirección de Estudios de la Provincia del Guayas. (1917). *La bandera, el escudo, el himno patrios*. Guayaquil: Imprenta La Reforma - Casa editorial Jouvin.
- Gutiérrez, P. J. (1911). *Tratado de instrucción moral: Texto oficial para todos los establecimientos de enseñanza secundaria de la República, según acuerdo del Honorable Consejo Superior de Instrucción Pública de 19 de mayo de 1909*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.
- Gutiérrez, P. J. (1912). *Tratado de instrucción moral y de instrucción cívica*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.
- Herlihy, J. G. (Ed.). (1992). *The Textbook Controversy: Issues, Aspects and Perspectives*. Norwood, N. J.: Ablex Publishing.
- Ministerio de Gobierno. (1896-1897). *Informe concerniente a las secciones de Ins-*

- trucción Pública, Justicia y Beneficencia que presenta el Ministro de Gobierno a la Convención Nacional*. Quito: Imprenta Nacional.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1898-1900). *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario*. Quito: Imprenta de la Universidad Central.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1902). *Memoria del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1902*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1914). *Informe del Ministro de Instrucción Pública Manuel María Sánchez*. Quito: Imprenta y Encuadernación de la Escuela de Artes y Oficios.
- Ministerio de Instrucción Pública. (1911-1912). *Informe del Ministro Secretario de Instrucción Pública, Correos, Telégrafos, etc. a la Nación*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios.
- Ministerio de Instrucción Pública, Justicia, Beneficencia, etc. (1906). *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, Justicia, Beneficencia... presenta a la Nación*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.
- Ministerio de Instrucción Pública, Justicia, Beneficencia, etc. (1922). *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, Justicia, Beneficencia, etc. presenta a la Nación*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.
- Ministerio de Instrucción Pública, Justicia, Beneficencia, etc. (1920). *Informe a la Nación*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.
- Lebrun, Monique, editor. *Le Manuel scolaire d'ici et d'ailleurs, d'hier à demain*. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2007.
- Ley Reformatoria de la Constitución de 1897. (1905). Quito: Imprenta del Gobierno.
- Ley Orgánica de Instrucción Pública. (1913). *Ley Orgánica de Instrucción Pública, edición arreglada de acuerdo con el decreto legislativo del 21 de octubre de 1912 por L. N. Dillon, ministro de Instrucción Pública*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales.
- López Domínguez, L. H. (s. f.). *Obra educativa de Santander*. Bogotá: Fundación Francisco de Paula Santander.
- Moscoso, L. (1920). *Compendio de la historia general de la República del Ecuador (el Descubrimiento y la Conquista)* (Vols. 1-2). Quito: Tip. de la "Prensa Católica".
- Moscoso, L. (1929). *Lecciones elementales de la historia general de la República del Ecuador*. Quito: Tip. de la "Prensa Católica".
- Rocher, G. (2007). Les manuels scolaires et les mutations sociales. En M. Lebrun (Ed.), *Le Manuel scolaire d'ici et d'ailleurs, d'hier à demain* (pp. 13-24). Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec.
- Ruano-Borbalan, J. C., & Troger, V. (2005). *Histoire du système éducatif*. Paris: PUF.
- Sinardet, E. (1998-1999). La pedagogía al servicio de un proyecto político: el her-

- bartismo y el liberalismo en el Ecuador (1895-1925). *Procesos*, (13), 25-42.
- Sinardet, E. (1999). *Les activités pédagogiques de l'éducation publique équatorienne (1925-1945): l'essor de l'école active*. Quito: CEDAI-PUCE.
- Sinardet, E. (2006). Fernando Pons et la construction de l'éducation nationale équatorienne (1902-1925). En J. Farre, F. Martinez, & I. Olivares (Eds.), *Hommes de sciences et intellectuels européens en Amérique latine (xixe-xxe siècles)* (pp. 321-338). Paris: Le Manuscrit.
- Sinardet, E. (2015). *Construire l'homme nouveau en Équateur (1895-1925): le projet de construction nationale de la Révolution libérale au prisme des manuels scolaires d'instruction morale et civique*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest.
- Soria, F. de P. (1909). *Curso de instrucción moral y cívica*. Quito: Imprenta Nacional.
- Uzcátegui, E. (1981). *La educación ecuatoriana en el siglo del liberalismo*. Quito: Editorial Voluntad.
- Weinbrenner, P. (1986). Kategorien und Methoden für die Analyse wirtschafts und sozialwissenschaftlicher Lehr und Lernmittel. *Internationale Schulbuchforschung. Zeitschrift des Georg-Eckert Instituts*, 8(9), 321-337.
- Wolf, T. (1975). Mapa n.º 3. En *Geografía y geología del Ecuador* (1882). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Young, M. D. F. (1971). *Knowledge and control: New directions for the sociology of education*. Londres: Collier-MacMillan.

Emmanuelle Sinardet es catedrática de historia y estudios culturales latinoamericanos en la Universidad París Nanterre. Es responsable del Centro de Estudios Ecuatorianos en el seno del laboratorio de investigación CRIIA (Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines) del que fue también directora. Sus ejes de investigación son: consolidación del Estado nacional, nacionalismo, políticas culturales y educativas, historia cultural, literatura e identidad. Más información en <https://www.parisnanterre.fr/mme-emmanuelle-sinardet-seewald-sinardet--749093.kjsp>

¿Fue Simón Rodríguez precursor de la educación intercultural bilingüe en Ecuador?

Silverio González-Téllez

Universidad Nacional de Educación en Ecuador
silverio.gonzalez@unae.edu.ec

Recibido: 31 de septiembre de 2023 / Aprobado: 20 de mayo de 2024

Resumen

El artículo busca brindar respuesta a la consideración de la propuesta pedagógica de Simón Rodríguez como antecedente de la educación intercultural en el Ecuador. Se basa en investigación actual de su acción y pensamiento. Se sitúa en su tiempo histórico e identifica los planteamientos de su propuesta educativa escrita y ejecutada. Tanto el Simón Rodríguez en Chuquisaca, Bolivia, como director educativo, con apoyo de Bolívar y Sucre; así como sus obras escritas, especialmente aquella titulada *Consejos de amigo al Colegio de Latacunga*, permiten identificar algunos lineamientos comparables al modelo educativo nacional de la Educación Intercultural Bilingüe. El balance puede aportar luces en la distinción del aporte del educador a la historia y propuesta educativa intercultural del Ecuador.

Palabras clave: Simón Rodríguez, escuela social, antecedentes Educación Intercultural Bilingüe, Ecuador.

Abstract

The article seeks to provide an answer to the consideration of Simón Rodríguez's pedagogical proposal as an antecedent of intercultural education in Ecuador. It is based on current research of his action and thought. It is placed in his

historical time and identifies the approaches of his written and executed educational proposal. Both Simón Rodríguez in Chuquisaca, Bolivia, as an educational director, with the support of Bolívar and Sucre; as well as his written works, especially that of *Consejos de amigo al Colegio de Latacunga*, allow identifying some comparable guidelines to the national educational model of Intercultural Bilingual Education. The balance can shed light on the distinction of the educator's contribution to Ecuador's history and intercultural educational proposal.

Keywords: Simón Rodríguez, social school, intercultural education, bilingual education, Ecuador.

Introducción

La obra pedagógica más madura y clara en la vida del educador Simón Rodríguez (1771-1854) fue concebida, pensada y experimentada en el corazón de Los Andes de las nuevas repúblicas: Bolivia, Chile, Perú, Colombia y Ecuador. En Ecuador vivió por muchos años con su familia. Allí pensó y escribió su última y más madura propuesta pedagógica contextualizada para el Colegio de Latacunga, publicada por primera vez un siglo después de escrita, en 1954, por el afortunado hallazgo del manuscrito en la biblioteca de la Universidad Católica del Ecuador, en Cotacollao, por el ilustre sacerdote jesuita Aurelio Espinosa Pólit (Grases, 1981, p. 138).

Lo relevante de este educador cosmopolita, como él mismo se denominó (Rodríguez, 1982, p. 224), no fue venir de otra parte a aportar a una causa. La historia del Ecuador cuenta con importantes figuras que lo hicieron y desde variadas esferas de actividades, sino hacerlo hasta el final de sus días, siguiendo su ideal, a pesar de las grandes adversidades enfrentadas.

Reconocido por Bolívar como “mi maestro”, su inspirador y mentor, y “Sócrates de Caracas” (Bolívar, 2009, pp. 204-6), no pidió para él sino la oportunidad de aplicar sus tesis educativas como aporte a la construcción republicana. Lamentablemente, tal nivel de modestia, su carácter no acomodaticio, y sus propuestas no acordes a los intereses dominantes, dejaron poco espacio para las realizaciones (Rumazo González, 2005, p. 197; Uslar Pietri, 1981, p. 344). Y, como Sócrates, fue condenado, por no creer en los dioses de la ciudad (García-Bacca, 1990, p. XIII).

A pesar de la pérdida de parte de sus obras en el incendio de los depósitos en Guayaquil, en 1896, donde se guardaban muchos de sus escritos y materiales (Grases, 1981, p. 138; Rumazo González, 2005, p. 103), sobrevivieron varios importantes escritos que permiten acercarse a su pensamiento, y valorar sus aportes, tanto a la historia de la educación del Ecuador como a la definición de grandes dilemas socioeducativos de las políticas educativas actuales. Lo que quedó de Rodríguez para Ecuador y América comenzó a conocerse mejor un siglo después, en una edición de conmemoración del centenario de su muerte, a mediados del siglo XX (Grases, 1981, p. 135). Y aún se sigue descubriendo la vigencia de su pensamiento (Granda Paz, 2022, p. 34).

La trayectoria

Para contextualizar el aporte del educador se ofrece perfilar al personaje, su tiempo y su obra, en un sintético recorrido biográfico (Gutiérrez, 2011, pp. 18-31; Rumazo González, 2005, pp. 137-9).

Nace en Caracas en 1771, y es criado por un sacerdote como niño expósito, sin reconocimiento formal de padre y madre. A los veinte años es nombrado maestro y

dirige la única escuela pública de Caracas, capital de la Capitanía General de Venezuela. Le encargan la educación del niño huérfano de padre y madre, Simón Bolívar. En 1794 elabora un Informe al Cabildo sobre los defectos que vician la Escuela de Primeras Letras de Caracas, dicho informe es enviado al Cabildo de Caracas y a la Real Audiencia, pero es rechazado. En 1797 renuncia a la Escuela y sale de Caracas. Luego de un largo itinerario se establece en Europa. Estando en París (1805), vuelve a encontrarse con su exalumno, y juntos deciden hacer un viaje al sur. En Roma, Bolívar hace el juramento en el Monte Sacro, de su consagración a la lucha por la libertad de América, con Rodríguez como su único testigo y acompañante.

En Europa residirá en varios países por más de dos décadas. Decide regresar a América por Cartagena en 1823. Llega a Bogotá, en busca de Bolívar, con interés de participar en la construcción de las nuevas repúblicas. En Bogotá lleva a cabo una primera experiencia educativa con apoyo republicano. Vía Guayaquil, se encuentra en Lima con quien ya está consagrado como el Libertador, en 1825; de allí se traslada a Chuquisaca junto a Bolívar y Sucre, para la constitución de Bolivia. Rodríguez es nombrado Director de Instrucción Pública. El nombramiento dura solo meses, hasta 1826, cuando renuncia. Aparecen desencuentros entre Sucre y Rodríguez sobre la educación y cómo llevar las reformas. Bolívar ya no está, ha regresado a Bogotá, y las cartas de Rodríguez no se sabe si le llegaron, tampoco se conoce de otras cartas de Bolívar a Rodríguez (Rumazo González, 2005, p. 81). A partir de 1828, sin apoyos, el énfasis del educador será escribir y publicar su propuesta para las sociedades americanas, para lo cual recorre de arriba abajo la América andina, desde Perú y Ecuador, hasta Chile y Colombia, siendo su centro de movimiento el Ecuador (Uslar Pietri, 1981, p. 34), ya creado como república en 1830, tras el rompimiento de la Gran Colombia. Sobrevive veinticuatro años a su alumno y a Sucre. Se dedica a trabajar para subsistir en diversos oficios y a prestar asesorías educativas como las de Latacunga al Colegio San Vicente, de la que ha quedado su propuesta escrita (Espinosa Pólit, 1954). Muere en Amotape (Perú), en 1854.

La Escuela Social

Su propuesta educativa para la nueva América republicana fue denominada por él de dos maneras: Educación Popular, en el *Pródromo de sociedades americanas* en 1828 (Rodríguez, 1982, p. 121) y Escuela Social, en *Consejos de amigo para el Colegio Latacunga* (Rodríguez, 1982, p. 205). Una educación y una escuela para crear sociedad republicana.

El triunfo por las armas ha permitido establecer las repúblicas, pero estas no han sido fundadas. Si las repúblicas no se fundan sobre bases de ciudadanos republicanos el resultado será la inestabilidad, la violencia y la ruina. Para fundarlas propone la Escuela Social. Se lo plantea a Bolívar y Sucre, tanto por escrito, como seguramente

cara a cara, en los largos y festivos días de la marcha del triunfo libertador desde Lima a Chuquisaca en 1825, después de las victoriosas campañas militares de Junín y Ayacucho. De manera que la propuesta no es solo un planteamiento educativo, sino político, económico, social y cultural. Se necesita una segunda independencia (Roig, 1982, p. 170; Roig, 2002, p. 34-9).

La educación debe ser popular y social porque, en primer lugar, es para todos, comenzando especialmente por quienes son excluidos de ella, los más pobres, los indígenas, que además son las mayorías. La visión neocolonial según la cual las grandes masas de campesinos indígenas agricultores de la Sierra no eran plenos ciudadanos republicanos se asumía como natural. Rodríguez dice lo contrario: hay que comenzar con ellos para establecer la república, porque “son los dueños del país” (Rodríguez, 1982, p. 203). En esto se insiste como un tema central, al punto de que la secuencia es inversa a lo planteado por otros esfuerzos educativos predominantes de esos años, como la educación lancasteriana de la enseñanza mutua o la educación confesional. Mientras estos últimos tienen su centro de irradiación en las ciudades de las élites, Rodríguez plantea concentrarse en el campo, donde habitan las grandes mayorías. Desde allí plantea el esfuerzo estratégico de la Escuela Social. Argumenta, además, que esta educación debe hacerse fuera de las relaciones serviles del sistema de propiedad y productivo de las haciendas, predominante en la Sierra andina de ese siglo. Para ello plantea colonias educativas y de adultos que posibiliten la sustentación social y económica de los educandos, pero también de sus familias. Gustavo Adolfo Ruiz señala, a este respecto, lo siguiente:

El Proyecto de Educación Popular de Don Simón Rodríguez, a su calidad pedagógica, su valor social y su finalidad económica, unía un propósito político admirable: conducir al pleno goce de la ciudadanía a los componentes de las clases comunes, a aquellos a quienes la estirpe directiva mantenía apartados del total disfrute de la convivencia. Las limitaciones políticas que las condiciones de dependencia social imponían a las personas que se encontraban ligadas a otros en calidad de sirvientes domésticos o jornaleros, o a quienes no ejercían oficio, profesión o industria útil o no tuvieran medios conocidos de subsistencia, establecían una disminución perenne y en principio ineludible, puesto que estaban sancionadas como disposiciones en la suprema ley y no existía pauta que permitiera soslayarlas. (Ruiz, 1989, p. 84)

Avizora que los más pobres podrán fortalecer su vida social fuera de las haciendas. Lo cual no podría lograrse sin que la educación no vaya acompañada de la producción artesanal y agrícola. La propuesta no va directamente en contra de las grandes haciendas, pero busca el surgimiento de comunidades educativas autónomas. O, como lo decía él mismo: de territorios comunitarios colonizados por sus propios habitantes. Un proceso de transformación desde la base de la sociedad que no podría hacerse sin el apoyo directo y firme de un Estado auténticamente republicano. La Escuela Social requiere que sea una política del Estado para poder sostenerse.

Que no implica una dependencia única de las finanzas públicas, ya que como se ha dicho, las colonias educativas buscarían su sustento y propiedad. Pero sí requería una protección legal y política republicana de los grandes poderes terratenientes y eclesiásticos que claramente rechazarían una experiencia de este tipo, laica y liberal, por verla como una amenaza a sus intereses, creencias y concepciones.

La valoración de la propuesta requiere puntualizar el contexto de los derechos políticos ciudadanos de las repúblicas recién fundadas. Ruiz argumenta a ese respecto que al igual que la democracia liberal censitaria de las primeras repúblicas estaba restringida a determinados segmentos poblacionales y, por tanto, solo participaban aquellos pobladores que reunieran ciertas condiciones; entre las más frecuentes e importantes: poseer propiedad, oficio conocido y género masculino; en las repúblicas americanas, los pobres, indígenas y mujeres, también estaban fuera de la participación en aquellas primeras democracias. De manera que el modelo de la Escuela Social fue una propuesta de construcción de un tejido de comunidades y asociaciones de artes, oficios, productores agrícolas, cuya base estaría en el aprendizaje, la cualificación y la búsqueda del ejercicio de la autonomía política plena a través de una ciudadanía nueva, no heredada, sino creada con propiedades y oficios, a través de la educación (Ruiz, 1989, p. 85).

La pedagogía de Simón Rodríguez

A diferencia del método lancasteriano y de la educación confesional que se proponen difundir unos conocimientos establecidos, a través de la instrucción de contenidos seleccionados o de escritos sagrados, que en el mejor de los casos conduce a una educación superior, la Escuela Social plantea una labor desde la práctica, en el contexto de los estudiantes y sus familias, y desde el aprendizaje a partir de las labores más requeridas para la vida familiar y comunitaria (cultivo, cría, tierra, construcción, herramientas, etc.).

Desde las actividades en maestranzas, talleres y oficios se propone integrar conocimientos de la aritmética, escritura, lectura, lenguas castellana y kichwa, ciencias y oficios. Una educación primaria, desde la lengua de los participantes, la que mayoritariamente es quechua o kichwa en la Sierra andina. Donde los alumnos y sus familias se desarrollan como personas con capacidades de plena autonomía, desde su cultura, contexto y situación social (Rodríguez, 1982, pp. 211-16).

La pretensión es explícita: crear una sociabilidad original, que no existe en Europa ni en Estados Unidos, que abra paso, con pleno derecho, al nuevo sujeto social e histórico de las recientes repúblicas. Y que se requiere urgente en las recién liberadas colonias españolas (González Téllez, 2019, pp. 313-18). Una ciudadanía para la institucionalidad y la integración republicana, ni elitista ni racista, abierta a todos. Inventada desde el propio contexto social y cultural. Porque "...el Siglo tiene su

enfermedad; pero también tiene su *Jenio*: hai *fuerzas* en el Sujeto, i estas consisten en sus LUCES...”. (Rodríguez, 1982, p. 164)

Resalta, en su diagnóstico educativo, la identificación del mayor obstáculo para la fundación de las repúblicas, lo llamó el sistema testamentario (Paladines Escudero, 2008, p. 119). La herencia de privilegios de las élites propietarias de la tierra, asociadas al capital cultural y religión, con educación selecta y sentimientos de pretendida superioridad transmitidas a través de la educación de élite dirigida a la educación superior. Es la reproducción del poder de privilegios racistas de la élite criolla, una parte de ella obligadamente republicana, que perpetuaba el trato colonial, en la sociedad y en la cultura. Esa educación resultante de lo heredado, es una educación testamentaria, que reproducía las viejas relaciones sociales con apariencia republicana (Paladines Escudero, 2008, p. 120). Separarse de ese camino era decisivo y estratégico para la política educativa de las nuevas repúblicas, porque de continuarlo conducía inexorablemente a la penuria y a la inestabilidad social y política. La fundación social de la república estaba en juego.

A pesar de la perspectiva edificadora del educador, la experiencia de aplicación más completa que tuvo lugar en Chuquisaca, en 1826, fue lamentablemente trunca. En ella se marcó el mismo rumbo de lo escrito: comenzar con los más pobres. Ya que Chuquisaca era una ciudad, su primera acción fue invitar a niños y jóvenes que estaban en la calle, en las peores condiciones, para darles techo y sustento inicial, como primer paso del experimento de la educación social. El horror de autoridades, propietarios e Iglesia abortaron la experiencia, y el presidente Sucre se hizo eco. Se rompía con todo lo establecido en la educación. Un señor extraño cuyo único respaldo era un nombramiento de algo que llamaban la República de Bolivia, sin confesión cristiana conocida, establecía una escuela con método incomprendido, donde daban refugio a niños pobres e indígenas, algunos sin familias, con la finalidad de comenzar su educación. El poder heredado de la colonia, y su reproducción a través de la educación testamentaria, pudo más (Ruiz, 1989, p. 86).

A pesar del frustrado experimento, Rodríguez continuó su labor. Primero, tratando de comunicarse infructuosamente con Bolívar, y mucho más enfáticamente, escribiendo cuidadosamente sus planteamientos y buscando apoyo, en sus continuos desplazamientos, para publicarlos. De tal esfuerzo surgieron varias obras, entre ellas las más conocidas: *Sociedades americanas en 1828* y *Luces y virtudes sociales*, ambas con varias ediciones corregidas por el autor.

En su última propuesta escrita (Consejos de amigo 1851), su texto comienza en la primera página recomendando a su rector “...emprenda su Escuela con... INDIOS!!!” (Rodríguez, 1982, p. 203). Un siglo después aparece la experiencia de las escuelas de Cayambe, dirigida por líderes indígenas encabezadas por Dolores Cacuango. El Sistema de Educación Intercultural Bilingüe del Ecuador (EIB) identifica a las escuelas de Cayambe como el primer antecedente de la educación

intercultural bilingüe en Ecuador (SESEIB, 2013, p. 14). ¿Cómo se explica la omisión de Simón Rodríguez de esos antecedentes, así como de otros pensadores ecuatorianos del siglo XIX, que plantearon iniciativas educativas con atención a las culturas indígenas y a los derechos de sus pueblos? ¿Son los planteamientos de Rodríguez extraños a la interculturalidad?

En cualquier caso, el examen de estas cuestiones históricas resulta significativo para ampliar el horizonte de comprensión de la educación pública intercultural en el período republicano que “...está aún por construirse” (Paladines Escudero, 2018, p. 581). Ponderar mejor las fuentes y la vigencia de la construcción de una educación propia, decolonial e intercultural es la línea que se propone aquí. Para lo cual se realiza un contraste de los principales rasgos del actual Modelo Educativo EIB (MOSEIB) con la propuesta educativa de Rodríguez.

Contraste de propuestas

En su justificación, se señala que “la educación es un proceso de desarrollo integral del ser humano...un modo de vida... en donde la familia y la comunidad cumplen un papel fundamental en la formación de la persona...” (SESEIB, 2013, p. 26).

Y sus finalidades son:

1) Apoyar la construcción de un Estado plurinacional sustentable con una sociedad intercultural...2) Fortalecer la identidad cultural, las lenguas y la organización de los pueblos y nacionalidades; 3) Contribuir a la búsqueda de mejores condiciones de vida de las nacionalidades y de otros pueblos del país. (SESEIB, 2013, p. 29)

Tales enunciados muestran el talante sociopolítico, comunitario, práctico y cultural de la educación EIB, la cual fue diseñada desde la reflexión y vocería del liderazgo indígena del Ecuador, con apoyo de instituciones y asesores reconocidos en el mismo texto. La formulación de un Estado plurinacional y una sociedad intercultural, presentan una forma más específica que la sociabilidad republicana de Rodríguez, sin embargo, puede identificarse una línea común de requerimiento de una convivencia diversa y decolonial, emancipatoria del modelo social dominante, para la cual la educación coadyuvaría a su logro, desde la valorización de los pueblos y comunidades indígenas, así como del mejoramiento de sus condiciones de vida, para confluir en un aprendizaje compartido o intercultural.

En este último aspecto, el MOSEIB presta especial relevancia al trabajo “educativo” de la educación (SESEIB, 2013, p. 41), que en Rodríguez encontramos en el énfasis formativo de su orientación pedagógica, que ha llevado a considerarlo como predecesor de una semiología educativa y artística (Urosa, 2015, p. 218).

Otra similitud importante se encuentra en la educación basada en el contexto comunitario y rural, desde la lengua que hablen los alumnos, con actividades

prácticas ligadas a las vivencias y requerimientos de las comunidades, para de allí entablar diálogo con conocimientos y lenguas de otros pueblos y culturas. Aparte de señalar su conveniencia, en Rodríguez no hay especificaciones detalladas sobre este proceso educativo lingüístico como sí las tiene el MOSEIB. Sí enfatiza el educador el absurdo de insistir en enseñar latín en las escuelas, y no entenderse en la lengua de los indígenas, “Ellos hablan bien su lengua, i nosotros, ni la de ellos ni la nuestra” (Rodríguez, 1982, p. 214). De manera que principios y enfoque coinciden.

La idea de crear un sistema educativo, aparte del tradicional, bajo la premisa de que no se puede repetir lo mismo que se ha hecho hasta entonces en educación, son tesis compartidas por ambos planteamientos; ubicados, sin embargo, en épocas y con actores muy diferentes. En el caso de Rodríguez, se trata de apartarse de la transmisión testamentaria de las élites como única opción educativa para las grandes mayorías excluidas. En cuanto a la EIB, se busca fortalecer lenguas e identidades de pueblos ancestrales. En ambos, se plantea un paralelismo alternativo. Es decir, salirse del dominio estructural, para crear un espacio socioeducativo alternativo, desde la parte mayoritaria de la sociedad, pero que se ofrece como alternativa a toda la sociedad.

Así como hay importantes coincidencias, se pueden identificar francas diferencias. La primera, es la más obvia. Rodríguez está en la faena de una nueva época en la América hispana del siglo XIX. Tiene la posibilidad y el interés de ensayar socialmente en la concreción de los ideales liberales y de los derechos humanos, abandonados en la independencia del yugo imperial, en un contexto sociopolítico marcado por el peso de tres siglos de dominación colonial. Pero esos ideales liberales también son banderas de una élite blanca y mestiza criolla que quiere la República para ellos, con la continuidad de las formas de la dominación colonial sobre las mayorías indígenas, trabajadores en sus haciendas. La EIB, por su parte, asoma como posibilidad, un siglo después de la propuesta de Rodríguez; en una república ya centenaria, que ha frustrado repetidamente sus altas expectativas. Entonces, aparecen las iniciativas pioneras de escuelas EIB en los años cuarenta del siglo XX y su definitiva consolidación cincuenta años después, a finales de ese siglo. Dos momentos históricos, dos propuestas diferentes, para la misma población, en la búsqueda de una educación emancipatoria.

Entre las diferencias también se revela la orientación identitaria cultural. Mientras para Rodríguez ese no es un aspecto central, para la EIB sí lo es. Rodríguez propugna una educación desde un espacio de aprendizaje nuevo y propiamente americano de la ciudadanía republicana para participar plenamente en la nueva institucionalidad, visibilizando las diferencias, para enfocarlas a lo común. La EIB lo hace desde las identidades de los pueblos y nacionalidades ancestrales, en la búsqueda del rescate de lo que les es propio, con apertura a una interculturalidad en términos equitativos con otras culturas.

Por otra parte, como se señaló antes, Rodríguez no es detallado en la propuesta del uso de las lenguas ancestrales y la lengua intercultural, como sí lo hace la EIB. Para él lo importante es el reconocimiento pleno de los sujetos educativos desde sus contextos, historias y lenguas, a partir de lo cual se plantea la participación en la educación, en búsqueda de formas originales de sociabilidad, para la fundación pública de las nuevas naciones y repúblicas americanas.

También es importante resaltar que Rodríguez es un liberal social que atiende las nuevas formas de sociabilidad y las costumbres requeridas para fundar la autoridad colectiva de la república. En otras palabras, lo individual es valioso cuando implica voluntad para fortalecer lo compartido (Rodríguez, 1982, p. 82). En el MOSEIB, son las comunidades y los derechos colectivos que están en primera mención y restablecimiento de sus modos de vida, sin negar el papel de las personas, sus decisiones y búsquedas (SESEIB, 2013, p. 26).

Finalmente, el sistema educativo planteado por Rodríguez no solo es paralelo al sistema testamentario de las élites, sino que se propone autónomo en lo legal, político y financiero; única manera de sostenerse frente al poder de la hacienda, la Iglesia y los gobiernos. Para la EIB, la autonomía y el paralelismo es legal y de gestión institucional, en el marco de la territorialidad de los pueblos y nacionalidades. Se asume que la comunidad y el centro educativo trabajan juntos por los mismos fines, pero el sostenimiento económico autónomo no se postula.

Cierre

Se identifican veinticuatro antecedentes de la EIB en Ecuador (SESEIB, 2013, pp. 14-23). Los cuales comienzan con Dolores Cacuango, en la década de los cuarenta, como se ha mencionado antes. Tiene sentido para el movimiento indígena que la historia de la EIB del país comience con una importante líder de pueblos y nacionalidades ancestrales como ella. Sin embargo, incluso las mismas escuelas de Cayambe, fueron continuadas por las misioneras lauritas en la provincia de Imbabura, hasta su cierre definitivo por una Junta Militar en 1963 (SESEIB, 2013, p. 23).

Luego se suceden muy disímiles antecedentes. Entre ellos, el del Instituto Lingüístico de Verano, que estuvo tres décadas en Ecuador trabajando las lenguas indígenas con el fin de propagar la religión protestante, hasta su expulsión en 1981 (SESEIB, 2013, p. 14); así mismo, varias agencias de cooperación de países europeos son reconocidas como antecedentes en diferentes labores de recopilación, diseño, organización y capacitación de apoyo al sistema EIB. Esto sin hablar de la participación de líderes e instituciones católicas que, desde tiempo atrás hasta el presente, han estado contribuyendo, a través de diferentes iniciativas, con la educación de pueblos indígenas. Todo lo cual muestra el largo y diverso recorrido de actores, contribuciones y presencias en la historia de la construcción de la EIB, que son reconocidas por la Secretaría de la EIB.

El aporte de Rodríguez se ubica, como se ha señalado, un siglo antes de las escuelas de Cayambe. Otros importantes intelectuales ecuatorianos también propusieron iniciativas de educación que involucraban a los indígenas, desde sus perspectivas para una educación pública, incluso algunos de ellos antes de la república (Paladines Escudero, 2018, pp. 52-148). Tampoco ellos son mencionados en los antecedentes.

Quizá lo correcto, desde una visión identitaria ancestral, sea que la iniciativa de la EIB que involucra a los pueblos indígenas debe iniciarse desde los indígenas. No obstante, en el siglo XXI, cuando tratamos estos temas con más agudeza en búsqueda de una más amplia comprensión que fundamente la propuesta intercultural, y se sigue reclamando que se concluya una construcción nacional decolonial a través de una democracia social (Moya, 2009, p. 49), y se señala la prevalencia de una interculturalidad funcional al sistema (Walsh, 2010, p. 78), resulta provechoso la crítica al horizonte de los antecedentes de la educación intercultural, reconociendo experiencias, pensamientos y propuestas que se plantearon problemas comunes desde el accionar y el conocer, en el contexto andino, y que para muchos siguen vigentes.

Referencias

- Bolívar, S. (2009). Carta escrita a Simón Rodríguez en Pativilca, Perú, el 19 de enero de 1824. *Doctrina del Libertador* (pp. 207-210). Biblioteca Ayacucho.
- Espinosa Pólit, A. (1954). Consejos de amigo dados al Colegio de Latacunga. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia, de Quito*, (83), enero-junio.
- García-Bacca, J. D. (1990). Prólogo. En S. Rodríguez, *Sociedades americanas* (pp. XI-XLIII). Biblioteca Ayacucho.
- González Téllez, S. (2019). El proyecto pedagógico de Simón Rodríguez para la educación en Ecuador. *Revista Científica*, 4(14), 308-327. <https://doi.org/10.29394/scientific.issn.2542-2987.2019.4.14.16>
- Granda Paz, O. (2022). Educación y pedagogías propias a partir del pensamiento de Simón Rodríguez. *Revista Boletín Redipe*, 11(3), 26-35. <https://doi.org/10.36260/rbr.v11i3.1521>
- Grases, P. (1981). Simón Rodríguez. *La tradición humanística. Obras de Pedro Grases* (vol. 5, pp. 135-182). Seix Barral.
- Gutiérrez, A. (2011). Simón Rodríguez, América en los sueños de su razón. *Anales de Literatura Chilena*, (16), 13-38.
- Moya, R. (2009). La interculturalidad para todos en América Latina. En *Interculturalidad, educación y ciudadanía* (pp. 22-54). Edit. FUNPROEIB.
- Paladines Escudero, C. (2008). Simón Rodríguez: el proyecto de una educación social. *Educere*, 12(40), 159-169.
- Paladines Escudero, C. (2018). *Historia de la educación y del pensamiento pedagógico ecuatorianos*. Edit. PUCE.

- Rodríguez, S. (1982). *Inventamos o erramos*. Monte Ávila Editores.
- Roig, A. A. (1982). Educación para la integración y utopía en el pensamiento de Simón Rodríguez. Romanticismo y reforma pedagógica en América Latina. *Araisa, Anuario del Centro de Estudios Latinoamericano Rómulo Gallegos*, (1), 161-187.
- Roig, A. A. (2002). Necesidad de una Segunda Independencia. *Millcayac, Anuario de Ciencias Políticas y Sociales*, 1(1), 1-41.
- Ruiz, G. A. (1989). Significado político del Proyecto de Educación Popular de Simón Rodríguez. *Boletín de la Academia Nacional de la Historia, de Caracas*, LXXII(285), enero-marzo, 65-87.
- Rumazo González, A. (2005). *Simón Rodríguez. Maestro de América*. Biblioteca Ayacucho (vol. 224).
- SESEIB. (2013). *Modelo educativo de la Secretaría de Educación Intercultural Bilingüe, MOSEIB*. Edit. MINEDUC.
- Urosa, N. (2015). Simón Rodríguez y la capacidad transformadora del Arte Social. *Tiempo y Espacio*, 33(63), 211-230.
- Uslar Pietri, A. (1981). *La isla de Robinson*. Seix Barral.
- Walsh, K. (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural. En *Construyendo interculturalidad crítica* (pp. 75-96). Edit. Instituto Internacional de Integración y Convenio Andrés Bello.

El fondo documental del Archivo Histórico Nacional del Ecuador y la memoria histórica de la provincia de Tungurahua

Fabián S. López-Ulloa

Universidad Técnica de Ambato
fs.lopez@uta.edu.ec

Elizabeth Fariño Vallejo

Archivo Histórico Nacional
dfarino.ahn@culturaypatrimonio.gob.ec

Recibido: 6 de agosto de 2023 / Aprobado: 20 de diciembre de 2023

Resumen

El Archivo Histórico Nacional del Ecuador en su zonal de Tungurahua (AHNZT), contiene un patrimonio documental con más de 350 años de historia referente al ámbito geográfico de lo que en la actualidad es la provincia de Tungurahua. Este archivo se formó con los fondos documentales de la provincia que, para entonces, estaban bajo la custodia del Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador. El recurso documental que ofrece la zonal de la provincia de Tungurahua es de fundamental importancia para descubrir y comprender gran parte de su historia, cuya conformación política, a través de sus parroquias y cantones, ofrece además un aporte a su entendimiento en el ámbito social y político-administrativo, gran parte del cual aún no se ha referenciado. El presente trabajo da a conocer la historia y la gestión que ha tenido el AHNZT, junto a una síntesis histórica de los hechos más significativos de la provincia de Tungurahua, y la documentación general producida a lo largo de los siglos XVII, XVIII, XIX, y mediados del siglo XX, describiendo en particular algunos de los documentos más singulares que se conservan en el AHNZT y otros relacionados.

Palabras clave: Ambato, patrimonio documental, mapas antiguos, época colonial, época republicana.

Abstract

The National Historical Archive of Ecuador in its Tungurahua headquarters (AHNZT) contains a documentary heritage with over 350 years of history related to the geographical area that is currently the province of Tungurahua. This archive was formed with the documentary resources of the province that were under the custody of the Historical Archive of the Central Bank of Ecuador. The documentary resource offered by the Tungurahua headquarters is of fundamental importance for discovering and understanding a significant part of its history, whose political formation through its parishes and cantons also contributes to its understanding in the social and political-administrative sphere, much of which has not yet been referenced. This paper presents the history and management of the AHNZT, along with a historical summary of the most significant events in the province of Tungurahua, and the general documentation produced throughout the 17th, 18th, 19th, and mid-20th centuries, particularly describing some of the most unique documents preserved in the AHNZT and others related to them.

Keywords: Ambato, documentary heritage, ancient maps, colonial era, republican era.

Ambato, ciudad de las más amenas delicias
Marqués de Selva Alegre

El Archivo Histórico Nacional del Ecuador en su zonal de Tungurahua (AHNZT), contiene un patrimonio documental con más de 350 años de historia referente al ámbito geográfico de lo que en la actualidad es la provincia de Tungurahua (López y Fariño, 2022). La creación del AHNZT está ligada a la gestión de la tungurahuesa doña Grecia Vasco de Escudero (1932-2011), quien cuando era directora ejecutiva del entonces llamado Archivo Nacional del Ecuador, actualmente denominado Archivo Histórico Nacional (AHN), realizó las gestiones pertinentes para su establecimiento en la ciudad de Ambato, cuya cristalización se dio el 21 de mayo de 1993. Este archivo se formó con los fondos documentales de la provincia que, para entonces, estaban bajo la custodia del Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, con la gestión del gerente de la sucursal de Ambato, don Vicente Romo Freire, y del gobernador de la provincia, don Santiago Barriga Lalama.

Desde el 30 de julio de 2010, tras la renuncia de doña Grecia Vasco de Escudero, han ocupado la dirección ejecutiva del Archivo Nacional, la Dra. Rocío Pazmiño Acuña, la Dra. Gloria Añazco Defaz y la Mg. Verónica Alejandra Salazar Ruiz. La administración del archivo a nivel nacional ha promovido, entre otras acciones, la gestión del fondo editorial, iniciado por doña Grecia Vasco de Escudero, con diversas temáticas de sus recursos documentales, como los referidos a haciendas (AHN, 2007), Milicias (AHN, 2012a), Corte Suprema (AHN, 2012b) o Fondo Notarial (AHN, 2012c).

El recurso documental que ofrece la zonal de la provincia de Tungurahua es de fundamental importancia para descubrir y comprender gran parte de su historia, cuya conformación política, a través de sus parroquias y cantones, ofrece además un aporte a su entendimiento en el ámbito social y político-administrativo, gran parte del cual aún no se ha referenciado.

El presente trabajo da a conocer la historia y la gestión que ha tenido el AHNZT, junto a una síntesis histórica de los hechos más significativos de la provincia de Tungurahua, y la documentación general producida a lo largo de los siglos XVII, XVIII, XIX, y mediados del siglo XX, describiendo en particular algunos de los documentos más singulares que se conservan en el AHNZT y otros relacionados.

El Archivo Histórico Nacional y doña Grecia Vasco de Escudero

La creación del Archivo Nacional se remonta al año 1884, bajo la presidencia del Ecuador de don José María Plácido Caamaño. En 1938, el Jefe Supremo del Estado, general Alberto Enríquez Gallo, mediante la emisión del Decreto N.º 7, confirió al

Archivo Nacional las atribuciones y competencias para salvaguardar la documentación de las instituciones del Estado. En 1944, el presidente del Ecuador, don José María Velasco Ibarra, lo integró a la Casa de la Cultura Ecuatoriana. En 1982, la Ley del Sistema Nacional de Archivos le otorgó al Archivo Nacional autonomía económica y administrativa (Pazmiño, 2017).

El 29 de diciembre de 2011, mediante decreto 985, el Archivo Nacional pasa a ser Unidad de Gestión Desconcentrada del Ministerio de Cultura. El 29 de diciembre de 2016, la Ley Orgánica de Cultura le da al Archivo Nacional el nombre oficial de Archivo Histórico Nacional, cuya denominación es confirmada el 22 de mayo de 2017, en el Reglamento General a la Ley Orgánica de Cultura. El 19 de septiembre de 2018, mediante Acuerdo Ministerial 175, se declara al Archivo Histórico Nacional como Entidad Operativa Desconcentrada (EOD) del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

En 1989, doña Grecia Vasco de Escudero asumió la dirección del Archivo Nacional, cargo que ocupó hasta el año 2010, antes se había desempeñado como funcionaria de la institución. Su nombre recoge una tradición de notables mujeres que han estado al mando del Archivo Nacional, como lo fue la periodista orense Zoila Ugarte de Landívar o la célebre escritora azuaya María Ramona Cordero y León. Se reconocen en doña Grecia Vasco de Escudero varios méritos (Figura 1), entre ellos, el haber logrado la consecución de un edificio en comodato para la sede del Archivo Nacional en Quito, la publicación de las guías de los fondos documentales, y los boletines del Archivo Nacional, “con una hoja de vida tan rica en servicio, en la que se constata su dedicación para atender a los historiadores y para administrar de la mejor manera el Archivo Nacional” (Moreno, 2012, p. 206).

Doña Grecia Vasco de Escudero, nació en la ciudad de Píllaro el 13 de noviembre de 1932, y falleció en Quito el 12 de abril de 2011, se formó en el campo archivístico y ocupó varios cargos y reconocimientos, fue Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de Historia del Ecuador y de su correspondiente del Perú, y Socia Honoraria de la Asociación Peruana de Archiveros.

Previo a asumir su cargo como directora del Archivo Nacional, publicó *Los archivos quiteños* (Vasco, 1977) y el *Directorio ecuatoriano de archivos* (Vasco, 1979), a los que se sumaron, ya como directora del Archivo Nacional, varias publicaciones en el campo archivístico y concretamente sobre su experiencia en la dirección, entre las que se destaca sus *Memorias de una archivera* (Vasco, 2002), obra en la que hace un recuento de sus numerosas historias y experiencias vividas durante su gestión; de cuya labor llegó a publicar también el proceso judicial sobre el asesinato en 1875 del presidente Gabriel García Moreno (Vasco, 2008).

Pero nada mejor que leer el artículo de Jorge Moreno Egas escrito a la memoria de doña Grecia, para conocer las particularidades de su vida y de su obra, en el que concluye mencionando que “su trayectoria por la institución ha quedado marcada por una impronta que trasciende más allá de sus espacios físicos, papeles conserva-

dos y publicaciones difundidas, y por la calidad humana con la que supo atender a todos” (Moreno, 2012, p. 207).

Se reconoce en doña Grecia su gran capacidad de trabajo, organización y producción bibliográfica. Basta ver el número de boletines producidos en su administración, y ante todo su preocupación por el rescate documental de las instituciones del Estado, en las que no tuvo reparo de involucrarse ella misma como un técnico más a la hora de echar mano en su recuperación, como fue, por ejemplo, del caso de la documentación de la Tenencia Política de Izamba, donde ante las pésimas condiciones de su conservación, con alta concentración de humedad, ella misma, con varios técnicos, se encargó de sacar los papeles al parque de Izamba para que se oreen sujetándolos cuidadosamente con unas piedritas, antes de ser llevados a la zonal de Tungurahua, en donde finalmente fueron tratados y catalogados (Figura 2).



Figura 1. Doña Grecia Vasco de Escudero (al centro), con el personal técnico del Archivo Nacional, 2002 (Foto AHN, 2002).



Figura 2. Izamba, parque central. Doña Grecia Vasco de Escudero junto a los técnicos Elizabeth Fariño e Iván Gallardo (Foto M. Tufiño, 2003).

La evolución del Archivo Histórico Nacional Zonal Tungurahua (AHNZT)

El Archivo Nacional Seccional de Tungurahua, como se llamó inicialmente, comenzó a funcionar el 1 de junio de 1993 en un espacio de la Casa de Montalvo, gracias a la acogida de su director don Jorge Jácome Clavijo; la organización y clasificación de los protocolos y expedientes estuvo a cargo de la licenciada Cecilia Valdez. El 12 de diciembre de 1998 se recibió la documentación de la Notaría Segunda de Ambato, comprendida entre los años 1869 a 1930 en 145 protocolos, a cargo del notario Segundo de Ambato Dr. Fausto Palacios. A partir del 1 de agosto de 2000, se nombra como responsable de la seccional de Tungurahua a la licenciada Elizabeth Fariño Vallejo.

El 2 de enero de 2001 el archivo se traslada a las antiguas oficinas de la sucursal del Banco Central ubicado en la esquina de las calles Sucre y Castillo, frente al parque Montalvo, tras la compra del edificio por parte del Consejo Provincial de Tungurahua; en ese mismo año se recibe un pequeño fondo histórico del Ilustre Municipio de Ambato, y en mayo de 2003 se crea el fondo de tenencias políticas con la documentación de la Tenencia Política de la parroquia de Izamba. El mismo año se publicó el Boletín N.º 27 del Archivo Nacional con la información de la sección juicios de la Notaría Primera de Ambato (AHN, 2001).

Entre 2008 y 2009, por disposición del Consejo Nacional de la Judicatura, se entrega a la seccional de Tungurahua los protocolos de la Notaría Primera desde 1901 a 1930 en 88 tomos, a cargo de la Dra. Helen Rubio; de la Notaría Tercera desde 1921 a 1930 en 50 tomos, a cargo del Dr. Jorge Ruiz Albán; de Pelileo de la Notaría Primera desde 1886 a 1929 en 106 tomos y 13 carpetas índice, a cargo del Dr. Fernando Alfredo Paredes Torres; y de la Notaría Segunda desde 1880 a 1930 en 81 tomos, a cargo del Dr. Freddy Ramos.

El 2 de marzo de 2015, la seccional de Tungurahua se traslada a su actual sede de la avenida González Suárez, a un local más amplio frente al parque de la antigua laguna de Ingahurco, ante las expectativas de seguir recibiendo la documentación que las instituciones públicas de la provincia deseaban entregar (Figura 3). El 12 de agosto del mismo año, se recibe la documentación de la Notaría Primera de Píllaro desde 1860 a 1949 en 232 tomos, a cargo del Dr. Juan Carlos Ávila; y el 24 de diciembre, se reciben tres grupos documentales de la Gobernación de Tungurahua.

El 11 de noviembre de 2016, se recibe la documentación del Gobierno Autónomo Descentralizado de la Municipalidad de Ambato, constante en 621 volúmenes dispuestos en 60 cajas. Se crea también el fondo facticio de mapas, planos y croquis (Figura 4).



Figura 3. AHNZT. Sala de consulta y fondos documentales (Fotos F. López, 2023).

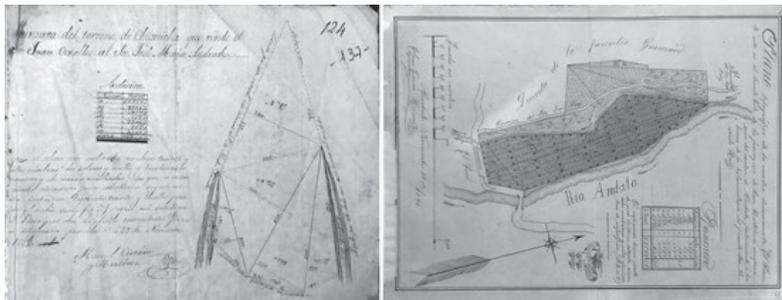


Figura 4. AHNZT. Documentación del fondo facticio de mapas, planos y croquis (Fotos F. López, 2023).

En 2021, el Archivo Histórico Nacional publicó la guía de los fondos de la zonal de Tungurahua (AHN, 2021), “esta guía comprende información de la provincia de Tungurahua de las épocas colonial, grancolombiana y republicana” (Fariño, 2021), con una compilación contenida en trescientas setenta páginas, y una detallada información de cada uno de los fondos con que cuenta la zonal.

Relación histórica y documental de la provincia de Tungurahua desde el siglo XVI hasta mediados del XX

Ambato y la provincia de Tungurahua están ligados a notables hechos históricos que van desde la época prehispánica hasta nuestros días, pasando por el período colonial que, en cuanto a documentación, da inicio al registro documental de toda la organización social y político-administrativa, con una consolidación de la institucionalidad jurídica en más de cuatro siglos, en donde:

[...] primero fueron las autoridades coloniales por medio de jueces pedáneos, alcaldes, corregidores y magistrados de la Audiencia, luego las autoridades de la República por medio de jueces y ministros de las cortes, los encargados de mantener el equilibrio de la sociedad que hoy forma nuestra nación. (Vasco, 2003)

En ese sentido, el tiempo transcurrido de vida colonial y republicana, se resume en la documentación generada sobre los hechos sucedidos en cada uno de los siglos, de la cual han echado mano reconocidos historiadores ambateños y cronistas oficiales de la ciudad, como Pedro F. Cevallos Villacreses, Celiano Monge Navarrete, Isaías Toro Ruiz, Gerardo Nicola López, Julio Castillo Jácome, o Pedro Reino Garcés, quienes nos han dado a conocer una parte de esa historia guardada en los archivos.

Siglos XVI y XVII

En lo que corresponde al siglo XVI, sobre la fecha de la fundación española del primer asiento de Ambato, solo se ha quedado en una estimación hecha tras la llegada del conquistador Sebastián de Benalcázar al suelo ambateño el 9 de junio de 1534 (Toro, 1970, p. 8), constituyéndose, asimismo, en el inicio de la vida documental del primer asiento, que se fue consolidando a nivel regional en lo que se constituyó como la Real Audiencia de Quito y la actual República del Ecuador.

De las crónicas de entonces, se estima que el primer asiento de Ambato bajo el patronazgo de San Pedro, habría sido elegido por ser un lugar estratégico con la presencia de un Tambo (Toro, 1977, p. 7) en donde las consideraciones de orden geográfico, no habrían sido precisamente las mejores, con campos secos, poco atractivos, y en donde además la configuración del cauce del río no ofrecía tampoco las suficientes vegas como para establecer un asentamiento medianamente amplio, pero en cambio sí contaba con muy buenas bondades climáticas (Castillo, 1990, p. 159).

Si bien del siglo XVI el AHNZT no conserva documentación, en cambio del siglo XVII guarda un numeroso fondo, en el que, por ejemplo, destaca el título de Tenientazgo con el nombramiento de don Francisco Aguado y León como Teniente de Corregidor de Ambato en 1630 (AHNZT, 1630), un documento que evidencia varias particularidades de los documentos históricos de entonces, cuya materialidad refleja el tipo y calidad del soporte, los formatos utilizados, las expresiones o alusiones del idioma castellano de aquella época, o el tipo de escritura con ciertas fórmulas jurídicas en latín (AHN, 2021, p. 12) (Figura 5), y que en la actualidad inexcusablemente acaban requiriendo del conocimiento de la paleografía para su correcto entendimiento.

En algunos protocolos del siglo XVII se observa el uso de letra cortesana; en la mayor parte de los juicios de los siglos XVI y XVII, la letra procesal y encadenada. La letra bastarda domina los escritos de los siglos XVIII y XIX, y desde fines del siglo XIX se empieza a utilizar máquina de escribir (AHN, 2021, p. 12).

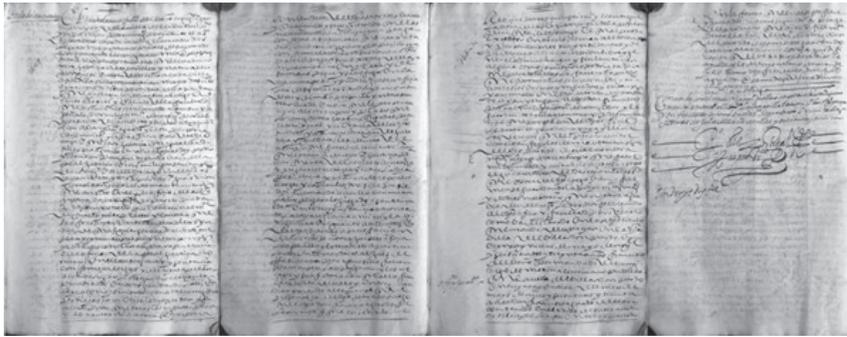


Figura 5. Título de Tenientazgo del asiento de Ambato, 1630, suscrito por el escribano Pedro Díaz Real (Fotos F. López, 2023).

Sin embargo, tras más de ciento sesenta años de haberse establecido el asiento de Ambato, el terremoto, junto al colapso del volcán Carihuairazo y sus glaciares en 1698, lo destruirán y lo arrasarán con los consecuentes deshielos y flujos de lodo (Vásconez et al., 2009), dando pie a su reubicación en los terrenos de la actual parroquia La Matriz, más distanciado del río en altura, pero relativamente cerca del anterior asiento, que en la actualidad es parte de la ciudad.

Este terrible movimiento de tierra fue causado por el gran monte Carihuairazo, muy vecino y competidor en la desmedida elevación del Chimborazo. Fue antiquísimo volcán, extinguido siglos antes de la entrada de los españoles, en cuyo tiempo nunca hizo menor demostración. Mas habiendo quedado todo hueco por dentro, sin conservarse en pie otra cosa que la superficie exterior, toda cubierta de nieve, llegó a desquiciarse y caer todo dentro de la inmensa oquedad; de modo que se perdió enteramente a la vista, siendo necesario acercarse mucho para saber dónde estaba, y observar las escarpadas peñas que quedaron en sus raíces. (Lasalde, 1908, p.50)

De esa historia que ha quedado registrada en el *Libro rojo...* de 1698 (Libro rojo, 1698) (Figura 6), se relata las vicisitudes del evento y el establecimiento de la nueva ubicación del asiento al mando de don Antonio de Ron, fiscal de la Real Audiencia de Quito (Monge, 1916, p. 27).

La ubicación estratégica de Ambato, que la convirtió en un próspero e importante nudo comercial de la Sierra central de la Audiencia de Quito, desde y hacia donde llegaban las mercancías de la Costa y el Oriente, y tierra propicia para el establecimiento de masivas actividades industriales, artesanales y agrícolas, produjo como en toda organización social, una numerosa documentación notarial que patentó la historia de la ciudad con sus juicios y protocolos. Historia que no podía estar exenta de las debidas obras de infraestructura para abastecer a la ciudad, por ejemplo, del agua, que en un principio, al quedar a un notable desnivel del río y con la consecuente dificultad de acarreo; a través de sucesivas obras hidráulicas, se fue solventando con captaciones en las tierras altas del sur y del suroccidente.

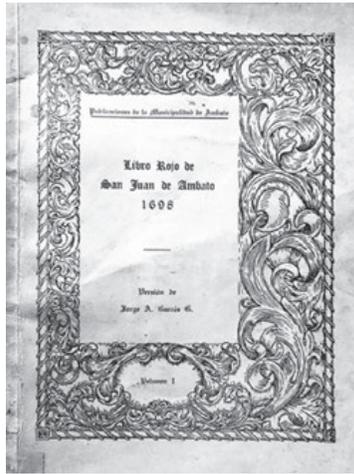


Figura 6. *Libro rojo de San Juan de Ambato 1698*, versión de 1955 (Foto F. López, 2023).

A pesar de la gran pérdida de documentación, parte de los fondos notariales recuperados del siglo XVII aportan una sustancial información de la historia del primer asiento. En lo sucesivo, los investigadores han echado mano de los documentos que dan fe de los episodios históricos referidos, por ejemplo, a las encomiendas, las cédulas reales, y demás asuntos relacionados con los ámbitos del poder político, con el apoyo de la revisión de los archivos centrales administrativos a los cuales en su momento perteneció este territorio de la Real Audiencia de Quito. En este sentido tenemos, por ejemplo, los Archivos Generales de Indias y de Simancas en España; o el Archivo Nacional de Bogotá, Colombia. En este último es en donde, precisamente, el paleógrafo Jorge Garcés obtuvo información adicional para la edición de la versión de 1955 del *Libro rojo de San Juan de Ambato* (Garcés, 1955, p. 37).

En Tungurahua las actas de fundación de sus ciudades no existen, sea porque debieron perderse en la serie de cataclismos que ha tenido que soportar la provincia, sea porque las llevaron a otra parte, o lo que es más, por la poca preocupación de conservar documentos antiguos que hubo en otros tiempos (Nicola, 1994, p. 73)

Siglo XVIII

El siglo XVIII, el de la Ilustración y el de los científicos viajeros, no pudo estar más a tono con Ambato debido a la llegada de la primera imprenta en 1755, con destino a la casa jesuita de Ambato, primicia de enorme importancia para la ciudad, que en 1759 se consolidó políticamente con la ratificación del Rey al rango de Villa y en 1788 al rango de Corregimiento (Toro, 1970, p. 41).

Por otro lado, las sucesivas obras hidráulicas transformaron los campos secos de la zona en verdes terrenos productores de variadas frutas y hortalizas, en donde se afincaron con gran éxito los frutales traídos de Europa, sumado al espectacular paisaje y a la propia configuración urbana y arquitectónica de la ciudad, la acabarían convirtiendo también en un atractivo destino para los viajeros locales y extranjeros que recorrían este territorio.

Al respecto, se recoge, por ejemplo, el testimonio del padre jesuita italiano Mario Cicala, quien con su estancia de doce años y medio en la ciudad, pudo relatar todas sus vivencias en Ambato de una manera fidedigna y a detalle, además en todos los aspectos de la vida cotidiana, como costumbres, arquitectura u organización social; pues luego de la expulsión de los jesuitas, escribió un libro alusivo a la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús (Cicala, 1771) (Figura 7), en donde dedicó un capítulo a Ambato, en el cual indica, entre otras cosas, como la ciudad se mostraba homogénea con sus casas, patios y huertos frutales, y como su ubicación geográfica provocaba un agradable efecto sorpresa a los viajeros que venían desde el sur, cuando de pronto la podían contemplar en toda su magnitud, después haber atravesado la llanura de Huachi, y tras llegar al borde de la actual loma de Bellavista, aunque nada mejor que una cita textual de su relato en referencia al atractivo de la ciudad:

Muchos Oidores, Ministros Regios, Caballeros y Sacerdotes venían de Quito para pasar sus vacaciones en Ambato donde además de las huertas y jardines que hay en todas las casas, es decir, dentro de la misma ciudad, los hay también fuera de ella... Viniendo de Arequipa y Lima el Señor Montúfar, Marqués de Selva Alegre, para ser Presidente de la ciudad de Quito, en cuanto llegó a la cima de la colina sobre la ciudad, se quedó parado estupefacto casi por una hora entera y como extasiado y encantado al ver la gracia, amenidad y delicia, faltándole expresiones y frases para explicar el extraordinario deleite y satisfacción de que disfrutaba al ver ciudad tan singular en su planta, simetría y amenidad, de tal manera que en los ocho años que duró su presidencia, dos veces quiso veranear en esa ciudad a la que llamaba *ciudad de las más amenas delicias* (Cicala, 1771 [1994]).



Figura 7. Portada del libro del jesuita Mario Cicala sobre la provincia de Quito de la Compañía de Jesús, 1771 (Foto F. López, 2013).

Ambato cierra su historia del siglo XVIII con un nuevo episodio sísmico. Casi cien años después del terremoto de 1698, un nuevo terremoto azotó a la ciudad en 1797 con una destrucción prácticamente absoluta, que en buena medida se pudo solventar gracias a la gestión del corregidor Bernardo Darquea, quién organizó la ciudad con una nueva planificación urbana más allá de los límites de la plaza principal y de la plaza de San Bartolomé, actual parque Cevallos, con calles arboladas y nuevas obras de infraestructura, aunque largo tiempo pasó hasta que se rehabilitara la facilidad del abastecimiento del agua. De hecho, así lo comentó el colombiano Francisco José de Caldas cuando llegó a Ambato en 1804, siete años después del terremoto, lamentándose de no contar con agua en la fuente de la plaza principal, al haberse perdido el acueducto que la abastecía debido al terremoto (Castillo, 1990, p. 22).

Siglo XIX

El siglo XIX significó para Ambato el afrontar una larga época de recuperación económica con un doble esfuerzo, primero debido al terremoto de 1797 y después por las guerras de independencia, y las siguientes disputas de poder, con una economía que solamente se vio recuperada al finalizar el siglo y que fue común en todo el país.

Con las revueltas independentistas de 1809 y finalmente con la independencia de 1822, se cierra el capítulo colonial y de las instituciones monárquicas, comenzando, en lo relativo a documentación, con las nuevas entidades administrativas, primero de la Gran Colombia, que organizó los municipios del Departamento del Sur, y, en el caso de Ambato, con el primer Concejo y el primer alcalde ordinario, en la figura del patriota don Manuel Lana (Monge, 1916, p. 31), y después con la organización política como parte de la República del Ecuador, consolidándose la ciudad de Ambato como cabeza de la provincia de Ambato, erigida en 1860 (AHNZE, 1860) (Figura 8), por decreto del gobierno provisional de entonces, acontecimiento ligado a otro hecho histórico como fue la guerra civil del Ecuador entre 1859 y 1860, cuyo gobierno provisional decretó su conformación.

En cuanto a la gesta libertaria de 1809, el AHNZE conserva el Suplemento del Boletín Municipal N.º 22 (SBM, 1947), en donde se reproduce la transcripción del Acta de Adhesión de Ambato a la Junta Suprema de Quito, que don Celiano Monge había publicado en 1916 (Monge, 1916) y que con el título *Documento de oro de nuestra emancipación* se recuerda como la ciudad de Ambato, representada por sus sectores sociales, productivos, militares y eclesiásticos ratificó el Acta Constitucional de la Declaración de Independencia del 10 de agosto de 1809, que se verificó en el Convento Máximo de San Agustín de Quito; y que en el caso de Ambato, se realizó en la iglesia matriz el 27 de agosto de 1809, tras un desfile sobre el cual se indica “llegó el día prefijado, y el numeroso concurso desfiló desde la casa del Jefe Territorial, por las calles alfombradas y ornadas con vistosa tapicería, hasta el templo destinado para el juramento” (Monge, 1916, p. 4).

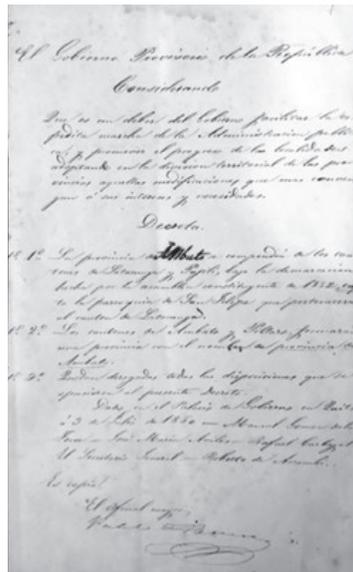


Figura 8. Decreto de conformación de la provincia de Ambato, 3 de julio de 1860, copia suscrita por el oficial mayor Pablo Herrera (Foto F. López, 2023).

El texto del Acta llama la atención porque se reconoce a Fernando VII como soberano. Pero tal aparente contradicción tiene su explicación, según nos lo cuenta el historiador Juan Paz y Miño, al indicar que dicha gesta patriótica, mediante la cual la Junta Soberana de Quito cesó en sus funciones al presidente de la Real Audiencia de Quito “a nombre y como representante de nuestro soberano, el señor don Fernando Séptimo y mientras Su Majestad recupere la península o viniere a imperar en América”, terminó siendo un golpe de Estado que “no dejó dudas sobre el carácter autonomista y libertario del movimiento patriota, que no pudo ocultarse con la proclama de fidelidad al Rey” (Paz y Miño, 2008). Por lo cual “las autoridades españolas comprendieron el alcance del movimiento y el peligro de la revolución total que se encaminaba abierta y directamente a la independencia general” (Castillo, 1992, p. 104), que terminó casi un año después, con el asesinato de los patriotas.

Sobre estos hechos revolucionarios, la documentación histórica se verá acrecentada con los sucesos relacionados que se encadenarán después, hasta la independencia de Ambato en 1820 y la independencia general de la nación en 1824.

Además de estos acontecimientos y del funcionamiento general del territorio de la actual provincia de Tungurahua, la documentación que se custodia en el AHNZT tiene que ver con los distintos poblados en ella inscrita y la dependencia entre unos y otros con distintas denominaciones o rango de pertenencia, hasta llegar a la actual división política, en donde los planos y descripciones que acompañan a determinados expedientes notariales, tales como los referidos a división de tierras, juicios o catástrofes naturales, testimonian la geografía de la región, por ejemplo, el plano del juicio

El siglo XIX, en cuanto a documentación y concomitante con la vida republicana y sus actores, es un siglo muy productivo, referido también, por ejemplo, a la instalación de la Segunda Constituyente en Ambato en 1835, consecuencia de otro episodio desarrollado en la provincia que fue la Batalla de Miñarica.

Pero también está la documentación rutinaria referida a todos los habitantes, en la que por supuesto son de interés, la que ayuda a conocer aún más la historia de los personajes de la provincia que se han destacado en el ámbito nacional en todos los órdenes, desde los sectores productivos como el comercio, la industria y la banca, así como de la política, la religión y la intelectualidad; personajes que con nombres como los de Juan Montalvo, Juan B. Vela, Juan L. Mera, Pedro F. Cevallos, o José María Urbina, han dejado huella en la historia de la provincia en el siglo XIX; una documentación que nos adentra en el personaje más allá de su imagen y nos presenta al ciudadano común que, como todos, junto a sus familiares, respondió también a los aspectos jurídicos relacionados con disputas, calumnias, herencias, deudas y tantos otros de la vida cotidiana. En este sentido, el AHNZT custodia esta documentación, de no menor interés, y que para los investigadores abre importantes caminos para la indagación de múltiples procesos históricos de todo orden (Figura 11).

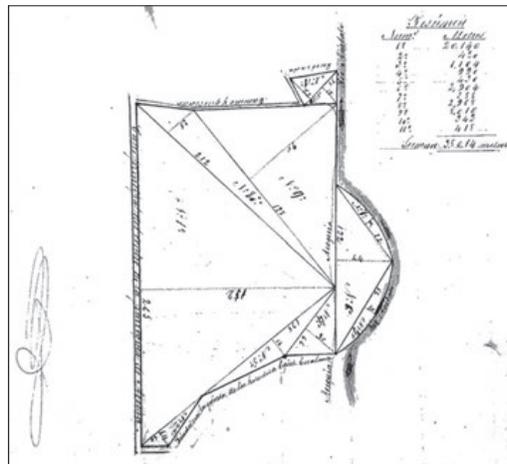


Figura 11. Plano de la quinta Atocha de don Juan León Mera, juicio de inventarios y división de bienes, 1898 (AHNZT, 1898) (Foto F. López, 2023).

Siglo XX

Ya en el siglo XX, un capítulo importante en la documentación de archivo de la provincia de Tungurahua se abre con las obras de infraestructura referidas al paso de la línea férrea entre Quito y Guayaquil, y su llegada a Ambato en 1907; y las del ferrocarril al Curaray (FC, 1913) (Figura 12) que partía de Ambato y llegó a Pelileo en 1918 (Ibarra, 2014); cuya influencia dinamizaría aún más la economía local y la

implantación de nuevas industrias y actividades comerciales. Mientras que, por otro lado, en el ámbito migratorio, la ciudad de Ambato también sería receptora de estas corrientes procedentes de Europa y Medio Oriente que se dieron a principios del siglo XX, con inmigrantes que, sobre todo, se posesionaron del comercio de textiles (Ibarra, 1992, p. 247).

Toda esta dinamización, por supuesto, también se vio reflejada en el ámbito constructivo, consolidándose Ambato en la primera mitad del siglo XX como una ciudad de arquitectura republicana con características propias debido a su materialidad referida a la piedra Pishilata (López-Ulloa, 2013), hasta llegar al terremoto de 1949; evento sísmico que se constituyó en un reconocido episodio en la historia de toda la provincia, pues acabó siendo la raíz de nuevos procesos de desarrollo que coincidieron con las fuertes corrientes de modernidad de la época en todos los sentidos, y que en el caso de la arquitectura y el urbanismo, asociadas a los nuevos materiales y formas estructurales, le fueron mermando a la ciudad de Ambato su antigua estructura urbana y arquitectónica.

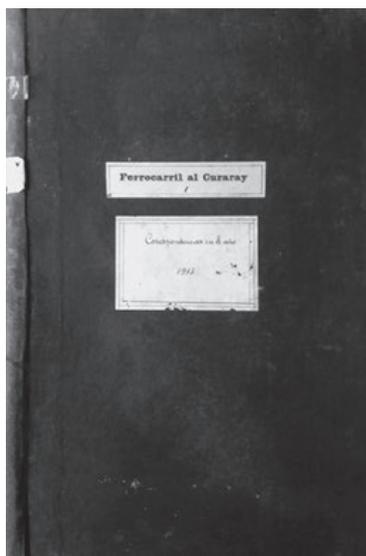


Figura 12. Libro de correspondencias, ferrocarril al Curaray, 1913 (Foto F. López, 2015)

En definitiva, en cuanto a documentación de la provincia, en el siglo XX se marcará un punto de inflexión en las cuestiones históricas, debido a los profundos cambios estructurales que marcaron este siglo en todas las sociedades, producto de una acelerada modernidad y desarrollo tecnológico en tan poco tiempo frente a toda la historia de la humanidad, y que también dará pie a nuevos sistemas de archivo asociados al mundo digital.

Los fondos documentales del AHNZT en cifras

A continuación, se detalla el contenido de los fondos documentales descritos en la evolución del AHNZT, que sumados superan más de treinta mil documentos, organizados de acuerdo con las categorías de las poblaciones, unas veces como parroquias y otras como cantones, y a su vez en alternancia de dependencia entre unas y otras, e incluye material inédito y material bibliográfico.

En este sentido la documentación que corresponde al fondo notarial de las notarías Primera, Segunda y Tercera de Ambato, abarcan prácticamente toda la provincia, desde la que fue la jurisdicción política de entonces, constituida como provincia de Ambato en 1860 y como provincia de Tungurahua en 1861.

La documentación referida a protocolos, es decir, escrituras de trámites va de 1604 a 1949, y en lo referente a juicios, de 1624 a 1960. Los legajos contienen los juicios tramitados en las notarías, algunos juzgados cantonales y parroquiales.

La documentación hace referencia a la época en la que todavía eran parroquias de Ambato los actuales cantones de Quero, Cevallos, Mocha y Tisaleo. Desde 1887 están incluidas las parroquias de Baños y Patate, que en esa época pertenecían al cantón Pelileo. En cuanto al cantón Píllaro hasta 1949, con sus parroquias de San Miguelito, El Rosario y Los Andes.

En cuanto a los archivos de la Gobernación, se conserva documentación de ministerios, dependencias públicas y 225 libros de conocimientos.

En lo referente a documentación de la Municipalidad de Ambato, se conservan dieciocho grupos documentales, constituidos por actas, anuarios de legislación, Boletín Municipal, citaciones, comisiones, comunicaciones enviadas y recibidas, informes, legajos municipales, libros de leyes, libros municipales, obras, proyectos y actividades municipales, oficios, ordenanzas de presupuestos, registros oficiales, reglamentos, ordenanzas urbanas y acuerdos, y por último, revistas municipales.

El fondo facticio de mapas, planos y croquis está constituido con la documentación anexa encontrada en los expedientes notariales desde 1830 hasta 1931.

En cuanto al fondo de Tenencias Políticas, el referido a Izamba se encuentra catalogado, no obstante, todo el fondo se considera en construcción, ya que la idea inicial de crear un archivo que abarque a todas las parroquias rurales de Ambato, se truncó al momento de indagar por los documentos, puesto que la mayoría de tenencias políticas no los tenía debido a traspasos a otras instituciones. La aspiración de la AHNZT es la de poder recuperar en algún momento esa documentación y así completar el archivo provincial.

En la siguiente tabla se resume los contenidos generales del AHNZT (Tabla 1).

Tabla 1. Contenidos generales del AHNZT (Tabla AHNZT, 2023)

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL ZONAL TUNGURAHUA					
FONDO	SECCIÓN/SERIE	CAJAS	PAQUETES	VOLÚMENES / EXPEDIENTES	FECHAS EXTREMAS
NOTARIAL	Protocolos			971	1604 - 1949
	Juicios	1162	13	29,471	1624 - 1960
MUNICIPIO	Todas			1,438	1807- 1990
GOBERNACIÓN	Ministerios y Varias Autoridades	298		2,861	1859 - 1931
	Documentación ordenada por decenios		48		1931 - 1980
	Libros de Conocimientos			225	1860 - 1972
TENECIAS POLÍTICAS	Parroquia Izamba	41		1436	1848 - 1989
MAPAS, PLANOS Y CROQUIS				80	1843 - 1931

Por otro lado, es importante también considerar que numerosos documentos reposan en manos privadas, y es también aspiración del AHNZT poder recabarlos para completar el conjunto documental de la provincia en un solo archivo, aunque dicha gestión no está exenta de dificultades, sobre todo de orden económico. Basta señalar también la actual ubicación del archivo, que no cuenta con un local propio y representativo que rinda mérito a tan preciado tesoro documental.

Cabe mencionar también la constante actualización, constatación física y organización de la documentación histórica que realiza la AHNZT (AHN, 2017b), cuya gestión y mantenimiento da las facilidades pertinentes a los investigadores para la búsqueda de documentos, y cuyo accionar queda patentizado a través de una base de datos informatizada, contando además con un conjunto importante de boletines que contienen artículos relacionados con temas históricos y archivísticos, así como guías y catálogos de los fondos documentales.

A través de la página web del AHN (AHN, 2021a) y una red social (AHN, 2021b), constantemente se presenta las novedades documentales del Archivo Nacional y sus zonales, además de distintos eventos relacionados con la gestión de los archivos y actividades afines, entre las que se cuentan la elaboración y difusión de la Red Nacional de Archivos; la promoción de las diversas colecciones y fondos de los archivos, mediante su puesta en valor integral, para garantizar el acceso libre, democrático y equitativo; la creación de circuitos de intercambio de acervos para el fortalecimiento de propuestas archivísticas comunitarias, locales, regionales y nacionales; y el apoyo a programas de investigación archivística de los fondos documentales, así como otras actividades relacionadas con el país y el exterior (Pazmiño, 2017).

Conclusiones

La historia del patrimonio documental de la provincia de Tungurahua señalada por su vida colonial y republicana, y asociada a su singular protagonismo en la Sierra

central del Ecuador, se resume en una relación de hechos que, junto a las catástrofes naturales y condiciones geográficas, han definido el carácter y particularidades de sus archivos, los cuales comienzan con el establecimiento de la administración colonial, el nombramiento de autoridades, y el hecho jurídico de la vida cotidiana de sus habitantes, con expedientes enriquecidos con planos y anexos que han dejado testimonios gráficos, antiguas nomenclaturas y topónimos.

Pero esta historia, la de Ambato y de sus gentes, de sus corregidores, y demás autoridades de la época colonial y republicana; y en definitiva de todos sus actores y sus sucesos, obviamente no está ni se ha contado todavía a todo detalle, porque esa referencia particular, o ese dato que falta, es el que se encuentra en aquella documentación de archivo que con el pasar de los siglos aglutina una información, que desde todo orden nos puede ofrecer primicias, aclarar dudas o certificar hechos.

En este sentido, es precisamente el AHNZT el custodio de gran parte de esa historia documentada almacenada al calor del pergamino, el papel y los legajos, que celosamente guarda una información que de a poco se va conociendo, de la mano de investigadores asiduos y ocasionales que, de cuando en cuando, nos revelan aquella historia aparentemente escondida, y cuyo mérito radica en ser testimonio vigoroso de épocas pasadas, cabe decir lo que el mismo AHN indica en el subtítulo de su nombre “la memoria escrita de un pueblo”, y haciendo referencia al propio hecho archivístico, se recuerda que “es una actividad intrínseca a la cohesión y permanencia de las sociedades en el tiempo y en la historia, al tiempo que se constituye como una actividad crítica que permite a las sociedades revisar sus memorias y reivindicar los sucesos” (Treviño et al. Ed., 2019, p. 11).

Es de esperar también, que aquella documentación de archivo que permanece en manos privadas, se integre al Archivo Histórico Nacional, como una labor altruista de sus tenedores y como base de la responsabilidad social respecto al conocimiento y rescate de la memoria histórica de nuestro pueblo.

Con estas reflexiones, se plantea un conjunto de valorizaciones del patrimonio documental de la provincia de Tungurahua que aporte a su conocimiento y conservación, y que sea una fuente fidedigna de los acontecimientos históricos de la provincia, ya que nos preguntamos hasta qué punto todo lo que se ha escrito sobre Ambato y Tungurahua tiene una relación fidedigna, puesto que es notorio en algunas publicaciones, la falta de rigor científico a la hora de aseverar un dato, una fotografía o un hecho histórico, produciendo en muchos casos una desorientación de los acontecimientos, la falta de citación de fuentes y la consecuente usurpación de propiedad intelectual o, lo que es peor todavía, el evidente desconocimiento de la existencia del Archivo Nacional.

Debido a esa falta de rigor científico y cuidado de determinados autores en las referencias históricas de Ambato, se invita a indagar y a verificar muchos de los datos que circulan, yendo a una de las fuentes base que es el Archivo Histórico Nacional

Zonal Tungurahua, en donde, sin duda, se encuentran verdaderas riquezas documentales, para de esta manera, también hacer una referencia reciente de este lugar, como un auténtico templo del saber y del conocimiento sobre los acontecimientos históricos de Ambato y de la provincia de Tungurahua.

Referencias

- Archivo Histórico Nacional de Tungurahua (AHNZZT). (1630). *Copia notariada del nombramiento de don Francisco Aguado y León como Teniente de Corregidor del Asiento de Ambato, 5 de junio de 1630*. Fondo Notarial, Notaría Primera, vol. 6, 1629-1631, fs. 149-150v. Ambato: AHNZZT.
- Archivo Histórico Nacional de Tungurahua (AHNZZT). (1860). *Decreto de creación de la Provincia de Ambato con sus cantones, 3 de julio de 1860*. Fondo Gobernación, caja 1, exp. 2, pág. 7. Ambato: AHNZZT.
- Archivo Histórico Nacional de Tungurahua (AHNZZT). (1890). *Plano donde se muestran los límites de Tacunga y Ambato*. Fondo Mapas Planos y Croquis, código EC-ANST/FMPC.013. Ambato: AHNZZT.
- Archivo Histórico Nacional de Tungurahua (AHNZZT). (1898). *Plano de la quinta Atocha de don Juan León Mera. Juicio de inventarios y división de los bienes dejados por el señor don Juan León Mera, propuesto por su viuda, doña Rosario Iturralde*. Fondo Notarial, Serie Juicios, caja 167, exp. 4, código EC-ANST/FMPC.031. Ambato: AHNZZT.
- Archivo Histórico Nacional (AHN). (2001). *Boletín N.º 27: Sección juicios, Notaría Primera de Ambato 1624-1956*. Quito: Consejo Nacional de Archivos.
- Archivo Histórico Nacional (AHN). (2007). *Boletín del Archivo Nacional, serie Haciendas*. Quito: Producción Gráfica.
- Archivo Histórico Nacional (AHN). (2012a). *Boletín N.º 37: Serie Milicias*. Quito: Comité de Publicaciones AHN.
- Archivo Histórico Nacional (AHN). (2012b). *Guía de Fondos Documentales, Fondo Corte Suprema, Fondo Presidencia de Quito*. Quito: Imprevel.
- Archivo Histórico Nacional (AHN). (2012c). *Guía de Fondos Documentales, Fondo Notarial*. Quito: Imprevel.
- Archivo Histórico Nacional (AHN). (2017). *Archivo Nacional del Ecuador Seccional Tungurahua. Carta de Servicios Institucionales*. Quito: AHN.
- Archivo Histórico Nacional (AHN). (2017a). *Boletín N.º 38: Serie Empadronamientos 1781-1911*. Quito: AHN.
- Archivo Histórico Nacional (AHN). (2017b). *Rendición de Cuentas 2017*. Archivo Histórico Nacional. <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2018/03/Archivo-Nacional-del-Ecuador.pdf>
- Archivo Histórico Nacional (AHN). (2021). *Guía de los fondos, Archivo Histórico*

- Nacional, Zonal Tungurahua*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, Archivo Histórico Nacional.
- Archivo Histórico Nacional (AHN). (2021a). *Archivo Histórico Nacional*. Disponible en <https://mas.ec/directorio/ane-archivo-nacional-del-ecuador/>
- Archivo Histórico Nacional (AHN). (2021b). *Archivo Histórico Nacional*. <https://web.facebook.com/ArchivoHistoricoNacionalEC>
- Castillo, J. (1990). *Historia de la provincia de Tungurahua* (Vol. 2). Ambato: Illingworth Editores.
- Cicala, M. (1771). *Descrizione Istorico-Fisica della Provincia dei Quito scritta da un Sacerdote della medesima Provincia della Compagnia di Gesu. Parte seconda*. Viterbo.
- Cicala, M. (1994). *Descripción histórico-topográfica de la provincia de Quito de La Compañía de Jesús* (J. Bravo, Trad.). Quito: Biblioteca Ecuatoriana «Aurelio Espinosa Pólit» - Instituto Geográfico Militar. (Original de 1771).
- Fariño, E. (2021). Presentación. En *Guía de los fondos, Archivo Histórico Nacional Zonal Tungurahua*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, Archivo Histórico Nacional.
- FC. (1913). *Ferrocarril al Curaray, libro de correspondencias*. Manuscrito.
- Garcés, J. (1955). Liminar. *Libro rojo de la ciudad de San Juan de Ambato 1698*. Publicaciones de la Municipalidad de Ambato. Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke.
- Ibarra, H. (1992). *Ambato, las ciudades y pueblos en la Sierra central ecuatoriana (1800-1930)*. En E. Kingman (Ed.), *Ciudades de los Andes, visión histórica y contemporánea* (pp. 273-296). Quito: CIUDAD.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC). (2015). *Una mirada histórica a la estadística del Ecuador*. Quito: INEC.
- Lasalde, C. (Dir.). (1908). *El lector castellano. Serie de libros de lectura para las escuelas, dispuestos por los padres escolapios. Tercer libro*. Friburgo de Brisgovia: B. Herder, Librero, Editor Pontificio.
- Libro Rojo de la Ciudad de San Juan de Ambato 1698*. (1955). Publicaciones de la Municipalidad de Ambato. Quito: Editorial Fray Jodoco Ricke.
- López-Ulloa, F. (2013). La construcción tradicional en Ambato-Ecuador a finales del siglo XIX y principios del XX. La piedra Pishilata. En S. Huerta y F. López (Eds.), *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (pp. 531-539). Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- López-Ulloa, F., & Fariño, E. (2022). El Archivo Nacional del Ecuador. Recursos para entender la historia de Ambato y la provincia de Tungurahua. *MEDWAVE*.
- Monge, C. (1916). *Investigaciones Históricas N.º 2 Adhesión de Ambato a la Junta Suprema de Quito (1809)*. Quito: Casa Editorial Ernesto C. Monge.
- Moreno, J. (2012). Grecia Vasco de Escudero (Píllaro, 13 de noviembre de 1932 - Quito, 12 de abril de 2011). *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia, II semestre*.

- Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Nicola López, G. (1994). *Provincia de Tungurahua*. Ambato: Editorial Pío XII.
- Paz y Miño, J. (2008). Ecuador en el bicentenario: una visión desde la historia. *e-I@tina, revista electrónica de estudios latinoamericanos*, 7(25), 31-45. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Pazmiño, R. (2017). *Experiencias y perspectivas sobre los archivos históricos como fuentes accesibles*. <https://www.aea.ec/wp-content/uploads/2019/06/ARCHIVO-NACIONAL-ROC%C3%8DO-PAZMI%C3%91O.pptx.pdf>
- Sociedad Genealógica de Utah (SG UTAH). (1987). *Archivo Nacional de Historia. Proyecto ECUA 00001. Tungurahua, Ecuador. Empadronamientos, Ítem 3*.
- Toro, I. (1977). *Acontecimientos y personajes*. Edición Casa de la Cultura Núcleo de Tungurahua. Ambato: Editorial Pío XII.
- Treviño, M., et al. (Eds.). (2019). *Memorias del Seminario. El lugar de los archivos: Acceso a la información, transparencia y memoria*. Madrid: SEGIB.
- Vasco, G. (1977). *Los archivos quiteños*. Quito: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Vasco, G. (1979). *Directorio ecuatoriano de archivos*. Quito: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Vasco, G. (2002). *Memorias de una archivera*. Quito: Academia Nacional de Historia.
- Vasco, G. (2008). *Proceso judicial seguido para descubrir autores, cómplices y encubridores del asesinato al presidente Gabriel García Moreno, agosto 6 de 1875*. Quito: Instituto Geográfico Militar.
- Vásconez, R., et al. (2009). Devastadores flujos de lodo disparados en el volcán Carihuayrazo por el terremoto del 20 de junio de 1698. *Revista Politécnica*, 30, 92-111. Quito: Escuela Politécnica Nacional.

Discursos eróticos de las mujeres heterosexuales sobre el cuerpo masculino

Nadya Blanco Guzmán

Universidad Nacional de Costa Rica
nadiasbg@gmail.com

Recibido: 13 de octubre de 2023 / Aprobado: 12 de enero de 2024

Resumen

Esta investigación analiza los discursos eróticos sobre el cuerpo masculino provenientes de mujeres heterosexuales de dos grupos de edad quienes pertenecen a sectores populares metropolitanos. Se indaga lo que ellas han experimentado en distintas etapas de la vida y en las dimensiones del contacto físico, las fantasías, los sueños eróticos y sus deseos hacia el futuro. Se analizaron nueve historias de vida y un grupo focal con ocho participantes, en el cual se proyectaron fotografías de cuerpos masculinos. Los hallazgos muestran continuidades y rupturas discursivas entre las generaciones, vinculadas a las transformaciones de los discursos sobre la sexualidad y los derechos de las mujeres en las familias, las ciencias, la educación y la cultura. En los años ochenta se identificaron transformaciones sociales en el contexto costarricense que produjeron un movimiento de revolución sexual con particularidades locales. En medio del control patriarcal sobre los cuerpos y las vidas de las mujeres, las participantes del estudio mostraron valientes esfuerzos por vivir sus derechos sexuales. Los cambios contextuales ofrecieron a las jóvenes mayores oportunidades para posicionarse como sujetos eróticos activos frente a los cuerpos masculinos deseados sexualmente, con un *Yo erótico* y una autoestima más fuertes.

Palabras clave: sexualidad femenina, erotismo, deseo sexual, cuerpo masculino.

Abstract

This research analyses the erotic discourses on the male body coming from heterosexual women of two age groups who belong to metropolitan popular sectors. It investigates what they have experienced in different stages of life and in the dimensions of physical contact, fantasies, erotic dreams and their wishes for the future. Nine life stories and a focus group with eight participants were carried out; in the focus group were projected photographs of male bodies. The findings show discursive continuities and ruptures between generations, linked to the transformations of the discourses on sexuality and women's rights in families, science, education and culture. In the eighties, social transformations were identified in the Costa Rican context that produced a movement of sexual revolution with local particularities. Amid patriarchal control over women's bodies and lives, the study participants displayed courageous efforts to live out their sexual rights. The contextual changes offered the young women greater opportunities to position themselves as active erotic subjects in front of the sexually desired male bodies, with a stronger *erotic self* and self-esteem.

Keywords: female sexuality, eroticism, sexual desire, male body.

Introducción: ¿Por qué estudiar el erotismo femenino?

Este artículo versa sobre la investigación *Discursos eróticos sobre el cuerpo masculino en historias de vida de dos generaciones de mujeres*, la cual fue presentada como tesis para optar por el grado de Maestría en Estudios de la Mujer en Costa Rica, como un aporte al conocimiento sobre la sexualidad femenina y, en particular, sobre el placer erótico de las mujeres heterosexuales.

En las culturas patriarcales se ha denominado como natural el dominio de los hombres sobre las mujeres y se han definido las funciones de ellas al servicio de las necesidades masculinas. De esta manera, en los órdenes de la economía, las leyes, la política, la religión, la vida familiar y social, se ha privado a las mujeres de su condición de personas con derechos.

Bajo esos términos, históricamente los cuerpos de las mujeres y la sexualidad femenina se han considerado como objetos del placer sexual masculino, que también son necesarios para la reproducción y la construcción del patrimonio de los hombres. Así, las mujeres han sido cosificadas y se ha justificado la violencia y el abuso sexual contra ellas.

Los discursos dominantes sobre el erotismo vienen de hombres que desean cuerpos femeninos y esta dinámica unidireccional se suele naturalizar. A pesar de que la sexualidad femenina ha sido abordada por las religiones, las ciencias, la filosofía y el arte, así como por la publicidad y el sentido común popular, se conocen pocos estudios sobre el discurso erótico de las mujeres como sujetos capaces de definir sus propias vivencias, deseos y objetos eróticos. Tradicionalmente, las ciencias han definido como natural que las mujeres se comporten de manera pasiva frente a los hombres en la dinámica del deseo sexual, sin considerar el intrincado orden de dominación social que ha controlado y limitado sus posibilidades de expresarse y decidir. Ante esta situación:

El feminismo debe insistir en que las mujeres son sujetos sexuales, actores sexuales, agentes sexuales; en que nuestras historias son complejas e instructivas; en que nuestra experiencia no es una página en blanco, ni una mera repetición de lo que se ha dicho de nosotras; y en que, tanto como la brutalidad que hemos sufrido, el placer que hemos vivido es una guía para la acción futura [...] No basta con alejar a las mujeres del peligro y la opresión; es necesario moverse hacia algo: hacia el placer, la acción, la autodefinición. El feminismo debe aumentar el placer y la alegría de las mujeres, no solo disminuir nuestra desgracia [...] Para seguir adelante entre obstáculos y frustraciones, el feminismo debe investigar a fondo el placer de las mujeres y surtirse de esta energía. (Vance, 1989, p. 48)

Este trabajo explora los discursos eróticos de las mujeres heterosexuales al experimentar el deseo sexual de manera activa hacia los cuerpos masculinos, como un ejercicio con fuertes implicaciones políticas que, si bien plantea la opresión y la vio-

lencia contra las mujeres, resalta el poder de su placer en la sexualidad y la libertad de autodefinirse.

El objetivo general fue explorar los discursos eróticos sobre el cuerpo masculino presentes en las historias de vida de dos generaciones de mujeres. Se siguieron tres objetivos específicos:

1. Identificar los discursos eróticos sobre el cuerpo masculino que han desarrollado mujeres de dos generaciones a través de sus etapas vitales (niñez, adolescencia, juventud, adultez).
2. Analizar cómo se manifiestan estos discursos eróticos en las dimensiones de las vivencias, las fantasías, los sueños y los deseos a futuro.
3. Definir las particularidades y semejanzas entre los discursos eróticos de los dos grupos generacionales de mujeres.

El estudio fue de tipo exploratorio y siguió una metodología cualitativa enmarcada en los estudios de la mujer y las teorías de género, con perspectiva posmodernista-feminista. Si bien se aborda un fenómeno heterosexual, se hace bajo el entendido de que se trata de solo una de las dinámicas que existe en la enorme gama de la diversidad sexual y en las identidades de género. El deseo sexual femenino heterosexual es el que tradicionalmente ha sido aceptado como regla para todas las mujeres, pero aun así se conoce poco al respecto.

Se analizaron los discursos eróticos de las participantes, caracterizadas por ser mujeres costarricenses de sectores populares de la gran área metropolitana, con poco acceso a la educación superior y autodefinidas como heterosexuales. Por tanto, no se pueden extrapolar estos resultados a las mujeres de sectores privilegiados, las mujeres campesinas e indígenas, migrantes, con discapacidad u otras orientaciones sexuales, pues esto requeriría metodologías y consideraciones distintas.

La sexualidad representa un desafío para la investigación feminista, ya que es una intersección de lo político, lo social, lo económico, lo histórico, lo personal y lo vivencial que enlaza comportamiento y pensamiento, fantasía y acción [...] Las feministas necesitan análisis y metodologías sofisticadas que les permitan examinar cada campo por separado, así como sus múltiples intersecciones. Al reconocer estas capas de información sexual, somos más cautelosas a la hora de formular y adoptar generalizaciones, incluso con respecto a un grupo aparentemente homogéneo. (Vance, 1989, p. 34)

Se combinaron técnicas de recolección de datos para contrastar y validar la información por principio de triangulación. La mayor parte de la información provino de las historias de vida temáticas (enfaticando la historia de la sexualidad de las participantes) y se complementó con los hallazgos del grupo focal, en el cual se utilizaron medios audiovisuales como técnicas no intrusivas.

En ambientes de confidencialidad y en seguimiento a medidas éticas¹, las participantes fueron consultadas a través de las historias de vida sobre cómo experimentaron el erotismo en las distintas etapas de su vida (niñez, adolescencia, juventud y adultez), así como en las dimensiones de las vivencias, las fantasías, los sueños y los deseos a futuro. Se formaron dos grupos de análisis: las jóvenes (18 a 35 años²) y las adultas maduras (45 a 60 años).

El grupo focal registró las expresiones verbales y no verbales del deseo sexual manifestado por las participantes ante fotografías de cuerpos masculinos diversos que previamente se habían seleccionado con apoyo del equipo asesor del estudio.

Se entiende por “discursos eróticos de las mujeres acerca del cuerpo masculino” a las comunicaciones verbales y analógicas que manifestaron las participantes con respecto a la manera en que ellas se han relacionado eróticamente con el cuerpo de los varones. Para Lagarde (2002), el erotismo tiene por protagonistas a los sujetos particulares y a los grupos sociales; tiene como espacio al cuerpo vivido, y consiste en acciones y experiencias físicas, intelectuales y emocionales, subjetivas y simbólicas, conscientes e inconscientes, así como en formas de percibir y de sentir, tales como la excitación, la necesidad y el deseo, que pueden conducir o significar por sí mismas goce, alegría, dolor, agresión, horror y, finalmente, pueden generar placer, frustración o malestar de manera directa o indirecta.

La información recolectada fue examinada desde el análisis de género, el análisis de discurso de Teun van Dijk (1996) y el análisis de las historias de vida. Esto permitió poner al descubierto sistemáticamente las estructuras del discurso de las participantes en relación con las estructuras ideológicas de sus contextos sociales, políticos y culturales, e identificar relaciones de poder de clase, género, edad, entre otras. También se incluyó la interpretación y las reflexiones que ellas mismas efectuaron sobre sus vivencias.

Como se planteó, los resultados de esta investigación no pueden ser generalizados a las mujeres de otros sectores costarricenses o del mundo. Sin embargo, los conocimientos obtenidos pueden servir de base para la realización de nuevas investigaciones adecuadas a cada contexto y grupo de estudio.

Antecedentes: El erotismo femenino como objeto de estudio

La histórica dominación patriarcal ha limitado el estudio objetivo de la sexualidad y

-
- 1 La participación fue voluntaria. La posibilidad de ser parte del estudio se motivó a través de talleres sobre sexualidad femenina y derechos sexuales desarrollados en grupos organizados de mujeres en comunidades de sectores populares. Posteriormente, se construyó una lista con las personas que expresaron interés en compartir sus historias. Todas las participantes firmaron un documento de consentimiento informado que les fue cuidadosamente explicado y sobre el cual ellas pudieron hacer las preguntas que consideraron importantes.
 - 2 En la legislación costarricense la juventud contempla edades entre los 13 y los 35 años, por eso el primer grupo de mujeres adultas representan esta población. El segundo grupo contempla a mujeres que tenían aproximadamente la edad de las madres de las primeras, lo cual facilitó la comparación generacional.

el erotismo femenino, ya que la religión y la ciencia postularon por milenios un modelo de la realidad basado en una supuesta superioridad masculina instaurada por la naturaleza o por Dios, según la cual, el placer femenino no solo era un asunto sin relevancia, sino “peligroso”, por ser, desde la visión judeocristiana, causa del pecado original y la perdición de la humanidad.

Como parte del ejercicio de la presumida superioridad masculina, se instauró una división sexual del trabajo que asignó a las personas roles y espacios de actuación según el sexo, y esto se esencializó como algo natural. La constitución del orden social patriarcal se vio acompañado de la fundamentación de un sistema simbólico que afianzó la dominación masculina y la sumisión femenina, al señalar lo permitido y lo prohibido para hombres y para mujeres, mientras se idealizó lo que caracterizaba a lo masculino y a lo femenino.

En consecuencia, los discursos dominantes en la sexualidad y el erotismo han girado alrededor de lo que respecta al placer masculino (falocentrismo) y la preponderancia de la reproducción de los hombres como patriarcas. La sexualidad femenina se instrumentalizó para el goce del varón y en el componente de la fertilidad indispensable para la heredad del patriarca. Que las mujeres disfrutaran del placer sexual como un fin en sí mismo y la posibilidad de manifestarse al respecto, estaban prohibidos para ellas, pues desde la visión religiosa constituía un pecado cuestionar el orden dado por Dios Padre. Este planteamiento se extendió al campo de la ciencia, la cultura y el arte. Por tanto, tal dominio ha incidido en una limitación del interés y la posibilidad de considerar la sexualidad y el erotismo femenino como un objeto de estudio digno de analizar.

Resulta curioso pensar que desde Hipócrates (300 a. C.) hasta el siglo XIX, en seguimiento al modelo masculino como patrón universal, se pensaba que el orgasmo era preciso para que las mujeres tuvieran un tipo de “eyacuación interna” y se realizara la fecundación. Aunque durante todo ese período las mujeres no contaban en general con condiciones libres y justas para ejercer su sexualidad, el placer del orgasmo se consideró consustancial a la concepción y a la responsabilidad que tenían ellas de tener hijos para el *pater familias*. Si bien esa creencia podía llevar a que en el mejor de los casos se procurara el placer femenino con fines reproductivos, también se suponía que, tal como ocurre en los hombres, si las mujeres quedaban embarazadas era porque habían tenido necesariamente un orgasmo. Esta complicada confusión entre el placer femenino y la reproducción invadió y caracterizó a la ciencia, así como a la interpretación de las realidades personales.

En un considerable período se agravó el entendimiento del placer sexual con la persecución de la herejía en la Inquisición (siglos XII- XIX). Los tratados de los padres de la Iglesia católica decretaban que se debía evitar el placer carnal y debían mantenerse las mujeres en estricta sumisión por ser “peligrosas”, ya que, según el mito de Eva, sus cuerpos eran fuente de pecado y perdición para los hombres. Era

nocivo que las mujeres se acercaran a la ciencia y debían obedecer a sus esposos como si ellos fueran Dios; por su parte, ellos tenían la obligación de mantenerlas en esta posición inferior usando la violencia de ser necesario, siendo el cuerpo uno de los principales espacios de dominación y explotación de las mujeres.

Ello condujo a la represión sexual de hombres y mujeres, pero en particular de estas últimas. Este mandato religioso se expandió desde los centros de dominación europea a los territorios colonizados, irrumpiendo con esquemas de género diferentes a los que se habían vivido con respecto a lo que significa lo femenino y lo masculino, así como a las maneras de experimentar la sexualidad.

Resulta interesante observar la contradicción que señala Michel Foucault (2005) en los discursos de represión sexual de las instituciones religiosas, pues mientras por un lado silenciaron y castigaron los pecados carnales, paradójicamente invirtieron gran atención y especialización en categorizar todas aquellas acciones, pensamientos y emociones que podían vincularse al placer sexual y el disfrute erótico, en una intención castigadora que guardaba, al mismo tiempo, cierto goce morboso y sádico. La confesión realizada por los sacerdotes fue uno de los principales dispositivos de poder a través de los cuales las personas detalladamente daban cuenta de lo que experimentaban en su intimidad, en un ritual en el cual debían sentir vergüenza y culpa por haber sentido placer sexual, y se les prometía la expiación de sus pecados a través de una penitencia.

El castigo del cuerpo a través del dolor o la privación se convirtió en un método de purificación de los pecados, así como la tortura, el linchamiento y el asesinato contra aquellas personas acusadas por ser herejes, siendo en su mayoría mujeres sospechosas de practicar la brujería.

En coherencia con el espíritu de la Inquisición, la medicina, bajo las órdenes de la religión, declaró la masturbación como una enfermedad debilitante y su prohibición una cuestión de salud pública a través de la obra *El onanismo* (Tissot, 2003) de Manuel Tissot (1728-1797). Las mujeres debían mantenerse puras y castas, siguiendo el arquetipo de la Virgen María, es decir, el símbolo sacrosanto y el modelo a seguir para las mujeres, el cual reúne las idealizaciones máximas de la cultura para representar lo femenino. Las mujeres debían imitar ese prototipo ideal de la perfección en una cruel aspiración imposible de alcanzar: ser virgen y ser madre. Como María, madre de Jesús, las mujeres debían ser absolutamente obedientes a la voluntad masculina, ingenuas y carentes de deseo propio. Cualquier manifestación de placer corporal de ellas por medio de la masturbación o el disfrute en el contacto físico con otras personas era considerada una aberración lujuriosa digna de castigo.

Con respecto al conocimiento sobre el funcionamiento de los cuerpos de las mujeres, desde el siglo XVI los anatomistas renacentistas mantenían como forma canónica humana el cuerpo masculino y no existía una anatomía femenina de la reproducción. Se explicó la sexualidad femenina como opuesta y complementaria a

la masculina, sin tener una nomenclatura anatómica para los genitales femeninos. Los dibujos anatómicos no correspondían a la realidad de las disecciones realizadas y semejaban estructuras para acoplarse a los genitales masculinos; poco importaba si se llamaba matriz, útero o vulva y la palabra vagina provenía metafóricamente de “vaina” o funda para cubrir la espada (Laqueur, 1990).

La historia del clítoris en la ciencia es reveladora, Mateo Realdo Colombo (1516-1559) fue el primer anatomista en diseccionar este órgano y en definirlo como la fuente del placer sexual femenino por excelencia, pero la Santa Inquisición consideraba el disfrute de la sexualidad demoníaco, por lo que se enterró este conocimiento. Fue hasta finales del siglo XX, cuando la uróloga Helen O’Connell se encargó de redibujar la anatomía completa del clítoris y de demostrar sus bastas conexiones nerviosas (O’Connell et al., 2000).

A finales del siglo XIX el placer sexual femenino seguía siendo incomprendido y problemático para la ciencia. Por un lado, se descubrió que la ovulación se realizaba espontánea e independientemente de la actividad sexual y que la fecundación se daba por el encuentro entre óvulo y espermatozoide, sin la mediación del orgasmo femenino; así, se podía prescindir de este para la procreación. ¿Pero entonces cuál podría ser la función evolutiva del orgasmo femenino si tenía un funcionamiento aparte de la reproducción? Una cuestión impensable desde la visión patriarcal.

Por otro lado, en las prácticas médicas, se utilizaban vibradores eléctricos para liberar a las mujeres de los síntomas de la histeria, en seguimiento a la teoría hipocrática de los humores. De esta manera, se teorizaba que la histeria se relacionaba con la represión del deseo sexual en las mujeres, en todo su sentido, físico y placentero. Así, la medicina podía ayudarles a las mujeres a descargar esa energía sexual acumulada, mientras que contradictoriamente, la sociedad victoriana les prohibía el placer sexual en el acto sexual y la masturbación; este no debía existir, pues las mujeres que transgredían esta norma eran juzgadas moralmente de lujuriosas o pecadoras, incluso de enfermas.

También en el siglo XIX, los padres de la sexología Krafft-Ebing (1840-1902); Magnus Hirschfeld (1868-1935) y Havelock Ellis (1859-1939), explicaron la sexualidad considerando que el instinto sexual masculino se manifestaba por incontrolables espasmos y el femenino se despertaba pasivamente por instinto reproductivo bajo la incitación del hombre. Es decir, los discursos de la ciencia abordaron el placer sexual, pero manteniendo un canónico orden jerárquico con el hombre como sujeto activo (Krafft, 1999; Hirschfeld, 1974; Ellis, 1929).

La expansión del discurso sexual fue creciendo hasta llegar a su apoteosis en el siglo XX con el psicoanálisis (Puleo, 1992). Si bien se dio una poderosa corriente teórica para describir la vida psicológica de los individuos con la figura del “inconsciente” y la explicación del desarrollo psicosexual diferencial entre varones y mujeres, la sexualidad femenina se constituía con un elevado coste psíquico en

una crisis edípica menos resuelta y con mayor predisposición a la neurosis. El mismo Sigmund Freud aceptaba que la sexualidad femenina continuaba siendo un “continente oscuro” (Weeks, 1985).

La figura de Freud (1856-1939) es polémica para muchas académicas feministas, pues mientras abrió la discusión científica a temas concernientes al sufrimiento psíquico de las mujeres y la sexualidad femenina, hizo planteamientos que desfavorecieron el entendimiento del placer sexual femenino. Por ejemplo, consideró inmaduro el orgasmo clitorídeo en contraste con el orgasmo vaginal, y negó los abusos sexuales que sus pacientes habían sufrido para justificarlos como fantasías.

En el siglo XX, las propuestas feministas (De Beauvoir, 2000; Vance, 1989; Rubin, 1996; Friday, 1973, entre otras) y construccionistas (Foucault, 2005; Weeks, 1985; Plummer, 2002; entre otros) trajeron una revolución radical al pensamiento contemporáneo que todavía está en movimiento y tensión. Esto debido a que se cuestionó el orden patriarcal inmerso en los planteamientos científicos y sociales; se plantearon nuevos paradigmas, enfoques y metodologías para visibilizar, analizar y comprender las relaciones de poder que se habían naturalizado o sacralizado. Anteriormente, la persecución mortal a quienes cuestionaban el sistema simbólico patriarcal no permitía que se pudiera tomar conciencia de que los discursos dominantes se habían esencializado; la aparición de los nuevos debates feministas y construccionistas desafiaron los nuevos contextos, con lo cual fue posible develar lo que antes era impensable, invisible o inexistente en el campo simbólico de las culturas: la eficaz estrategia de los discursos de dominación utilizados por los grupos que ejercen el poder para alcanzar el sometimiento y la desapropiación de las poblaciones mayoritarias.

Así también, se pusieron en entredicho las concepciones de la supuesta normalidad, ya que se plantearon nuevas bases epistemológicas y se abrió la posibilidad de nuevas interpretaciones de las realidades de género; consecuentemente, se propusieron nuevos enfoques y formas para investigar la sexualidad y el erotismo femenino.

El conocido movimiento de liberación sexual se manifestó en los centros mundiales de poder a partir de los años 60, pero este estuvo lleno de contradicciones para las mujeres. Si bien ellas podían contar con mayor permiso social para disfrutar de la sexualidad, estos discursos mantuvieron una definición masculina de la necesidad y el placer sexual, y se realizó una mayor mercantilización del cuerpo femenino (Weeks, 1985).

Los cambios culturales y legales que surgieron en los años 60 permitieron a las mujeres decidir su cónyuge, un aumento en las relaciones premaritales y extramaritales para ellas. Pero este avance en la liberación sexual no coincidió directamente con un desarrollo real de la autonomía de género de las mujeres.

La aceptación de que el placer sexual femenino es un objeto de estudio admitido para la sexología junto al placer sexual masculino, y que todavía tiene grandes

interrogantes, se ha venido logrando durante las últimas décadas. Por ejemplo, el matrimonio Masters y Johnson (2001), y la investigadora Shere Hite (1973), describieron la respuesta sexual humana con instrumentos estadísticos, y realizaron un planteamiento que contradijo lo que se había señalado en el pasado con respecto al orgasmo clitorídeo, pues lo definieron como el más experimentado por las mujeres.

En este contexto, varias pensadoras han desarrollado planteamientos y estudios desde las ciencias sociales. Nancy Friday (1973) estudió las fantasías sexuales de mujeres y hombres en los Estados Unidos. En el caso de las mujeres, ella explicó cómo los cambios históricos entre los años 60 y los 90 permitieron que ellas pudieran contar con un léxico más basto para describir los cuerpos y las actividades eróticas deseadas, así también documentó una disminución de las fantasías de violación.

En Latinoamérica, las investigaciones han mostrado cómo la sexualidad femenina se considera “para los otros”, con actitudes predominantes en las mujeres de pasividad, sumisión y obediencia (Lagarde, 2002). Las mujeres sujetas de estas investigaciones refirieron prácticas sexuales tradicionales acordes al orden patriarcal y en obediencia a los mandatos religiosos, con presiones para lucir hermosas y sensuales en la juventud para atraer un compañero y la obligación de tener relaciones sexuales, aunque no fueran placenteras para mantener el vínculo. Además, se registraron concepciones genitalizadas y visiones dicotómicas entre una sexualidad buena y mala, así como experiencias de un primer coito doloroso o insatisfactorio. Las mujeres entrevistadas describieron a los hombres como “más animales” y como los iniciadores del contacto sexual (Rivas, 1997; Ponce, 2001; Brenes et al., 1991; Preinfalk, 1998; Alfaro, 1999; Cruz y Queralt, 2000; Fernández, 2008; Quirós, 2005).

Estos estudios mostraron mayor libertad en las mujeres más jóvenes para utilizar la anticoncepción y un lenguaje más descriptivo e informado sobre el placer sexual, en contraposición a las mujeres de mayor edad, quienes con preceptos religiosos naturalizaron el tener que soportar la infidelidad y la violencia masculina, mientras rechazaron categóricamente la masturbación, el sexo oral o anal, las fantasías, los juguetes sexuales, así como orientaciones sexuales distintas a la heterosexualidad.

Finalmente, ¿es relevante el libro *What the women want?* de Daniel Bergner (2013), quien reúne nuevos cuestionamientos y metodologías para abordar el deseo sexual femenino por parte de diversos especialistas del contexto anglosajón. Expertos en conducta sexual animal revelaron que los estudios que se habían realizado anteriormente con distintas especies contenían prejuicios con respecto a la pasividad de las hembras y pasaron por alto datos trascendentales, como la agresividad y la dominancia de ellas, o la búsqueda activa de su placer sexual. Desde la endocrinología y las neurociencias, se puso en evidencia la complejidad que representa la excitación y el deseo sexual femenino, al punto de no encontrar una solución farmacológica viable para estimularlas, a diferencia de como ocurre con los hombres de manera más sencilla.

Los experimentos de la psicóloga Meredith Chivers (2007, 2005, 2012) mostraron material erótico audiovisual a hombres y mujeres de distintas orientaciones sexuales. Ella registró simultáneamente, el flujo sanguíneo genital de excitación y las declaraciones que cada uno o una anotaba sobre lo que les excitaba sexualmente. Los resultados revelaron que los hombres presentaban coincidencia en ambos registros según su orientación sexual, mientras las mujeres mostraron una actividad fisiológica sorprendentemente activa frente a prácticamente todas las escenas escenificadas o narradas, mientras brindaban respuestas escritas que respondían a lo esperado socialmente para ellas. Así, se demostró una discordia no solo entre cuerpo y mente, sino entre realidad y expectativa social³. Según Bergner (2013), esto evidencia que el deseo sexual femenino en su poder innato y variedad inherente es una fuerza subestimada y constreñida, frente a suposiciones tradicionales de que las mujeres son más aptas para la monogamia y la fidelidad que los hombres. Un aspecto adicional para considerar metodológicamente es que la información que las mujeres suelen brindar sobre sus experiencias eróticas íntimas depende del grado de confidencialidad con el que ellas cuentan.

Resultados de la investigación

Las mujeres informantes contaron con un ambiente de investigación de aceptación y apertura, lo cual facilitó que ellas pudieran expresarse ampliamente sobre el placer sexual que habían experimentado hacia los cuerpos masculinos en distintas épocas de su vida y en diferentes tipos de experiencia. En muchos casos, refirieron que hablaban sobre estos temas por primera vez y reflexionaron sobre su importancia. Esto denota que el abordaje metodológico fue acertado y que se han gestado cambios históricos sustanciales que permitieron que las mujeres de los dos grupos de edad estudiados produjeran discursos eróticos sobre su disfrute de los cuerpos masculinos, al sentirse ellas menos juzgadas socialmente en comparación con las mujeres de generaciones anteriores, según ellas mismas refirieron. Todas expresaron que el placer sexual femenino es un derecho, aunque en múltiples ocasiones en su vida han visto ese derecho coartado.

En medio de una socialización que concibe peligrosa la sexualidad masculina y justifica la violencia contra las mujeres, las mujeres que participaron en el estudio permitieron identificar continuidades intergeneracionales en su lucha personal e íntima por disfrutar del deseo erótico hacia los hombres. Se refirieron múltiples situaciones de violencia contra las niñas y las mujeres, en particular, abuso sexual.

3 Los resultados de Chivers deben ser utilizados con mucho cuidado, pues bajo ningún parámetro pueden interpretarse para apoyar los prejuicios de la cultura popular machista que plantean que “las mujeres dicen que no cuando quieren decir que sí”, y que justifican la violencia sexual masculina. Lo importante en términos metodológicos es considerar la gran barrera que pueden tener las mujeres para aceptar y expresar las sensaciones corporales de excitación sexual y sus pensamientos eróticos por el control social que han vivido y, en consecuencia, la importancia de una metodología apropiada para acceder a esta información.

Se refirió reiterativamente el acto mítico de la desfloración dolorosa y en algunos casos, la obligación de tener relaciones sexuales con la pareja, aunque no se obtuviera placer, lo cual evidencia la continuidad de un sistema patriarcal que utiliza a conveniencia los cuerpos de las mujeres y degrada su valor como personas.

Asimismo, se devela la capacidad de resiliencia de muchas mujeres para sobreponerse a los eventos traumáticos de la violencia sexual, pues lograron posicionarse personal y socialmente como sujetos con derechos de vivir la sexualidad con dignidad en nuevas relaciones de pareja más sanas; al desafiar los mandatos tradicionales de castidad y pureza para lo femenino, algunas mujeres realizaron cambios en sus contextos familiares y comunitarios para plantear con su ejemplo que el deseo y el placer sexual femenino son importantes para la vida de las mujeres, por supuesto, enfrentando una gran intromisión y crítica social.

Durante las etapas de vida, en las experiencias sexuales narradas, las informantes develaron la construcción de mapas diferentes del propio cuerpo de acuerdo con la generación. Las mujeres mayores parecen haber crecido durante la niñez y la adolescencia con “un hueco entre las piernas”, es decir, una manera de cognición y de experimentar las sensaciones corporales, según la cual se negaba la existencia biológica de la genitalia femenina, que les correspondió descubrir a través de los hombres. Al respecto, Luce Irigaray (2007) planteó coincidentemente que existe una gran heterogeneidad en la manera de vivir y de interpretar las experiencias de la sexualidad y el erotismo femenino que ha sido negada socialmente por los discursos falocéntricos sobre el erotismo humano; se ocultan los múltiples placeres sexuales que van más allá de la vagina, considerada como “un hueco para ser penetrado”.

Las jóvenes contaron con información “científica” en la educación pública que les permitió un contacto más empoderado con respecto a su genitalia y el placer sexual. Sin embargo, esta información siguió modelos biologicistas falocéntricos, y no fue suficiente para que ellas tomaran mejores decisiones vitales con respecto a la elección de pareja, el uso de anticoncepción para planificar la maternidad y la prevención o la respuesta ante la violencia en su contra.

En muchos casos las jóvenes escucharon que sus madres les decían desde niñas: “Usted con los hombres tiene que cerrar las piernas”. Coincidentemente las adultas maduras informaron decirles esta frase a sus hijas, pensando que eso significaba instruirles sobre la sexualidad abiertamente. En comparación con su propia experiencia hubo cierto avance generacional al intentar hablar sobre la sexualidad, pero no fue nunca suficiente para brindar una educación sexual integral a sus hijas. También se mencionó en un caso que la madre les ofrecía a las hijas comprar pastillas anti-conceptivas cuando ellas decidieran tener relaciones sexuales con sus novios, pero no existía confianza para hablar al respecto y había múltiples situaciones de riesgo; como resultado, las cuatro hijas quedaron embarazadas siendo adolescentes e incluso una de ellas a los once años.

Por otro lado, se observó una continuidad entre las generaciones en el sorprendente descubrimiento del poder sensorial de la respuesta sexual femenina, como la lubricación vaginal, interpretada originalmente como orina, aunque cada grupo generacional lo descubrió en momentos de sus vidas distintos: las jóvenes desde su pubertad y las adultas mayores en la juventud, muchas veces después de casadas.

La ausencia de información sobre la sexualidad femenina que vivieron las mujeres mayores en la niñez y la adolescencia, coexistieron con discursos familiares y religiosos patriarcales que castraban el deseo sexual y les exigía la virginidad. En su mayoría, durante la adolescencia se dio el inicio de las relaciones coitales en el marco del matrimonio con roles tradicionales y un total desconocimiento sobre la sexualidad, con acceso a métodos de anticoncepción solo a través de los esposos.

Las jóvenes también recibieron discursos familiares y sociales hacia el control y el castigo de la sexualidad femenina, sin embargo, los contextos ya habían sido permeados por nuevos discursos avalados por la ciencia que otorgaban valores de salud y bienestar al placer sexual de las mujeres. Ellas narraron con facilidad experiencias de masturbación, sueños y fantasías eróticas desde la niñez, siendo la edad más temprana en la cual se identificó placer erótico a los cinco años.

La adolescencia para las jóvenes estuvo llena de experimentación física con chicos de su edad o un poco mayores. Llamó la atención que las jóvenes fueron madres a más temprana edad que las mujeres mayores, a pesar de contar con información sobre sexualidad y anticoncepción. Las principales razones fueron la falta de confianza familiar y empoderamiento para utilizar métodos anticonceptivos, la irresponsabilidad masculina y la ausencia de proyectos personales que se dirigieran a la autonomía.

Las jóvenes vivieron en su mayoría una vida erótica satisfactoria en el disfrute de los cuerpos masculinos, nutrida con la oportunidad de haber tenido varios compañeros sexuales y, por ende, la posibilidad de comparar encuentros sexuales y cuerpos.

Las adultas en edad madura durante sus primeros años se mostraron tímidas y pasivas como objeto del deseo masculino y fue hasta después de su juventud, en la época entre los 36 y los 44 años, que descubrieron su potencial erótico en el contacto con el cuerpo masculino, gracias a discursos científicos que recibieron de los medios de comunicación colectiva. Coincidentemente, es a partir de ese momento que ellas manifestaron haber incorporado a sus experiencias eróticas los sueños, la masturbación y las fantasías sobre los cuerpos masculinos. Sin embargo, el contexto de vigilancia social las presionó a priorizar el cumplimiento de sus roles de género como madres y mujeres “decentes” miembros de iglesias, lo cual obstaculizó la experiencia placentera con el mecanismo de control de la culpa.

En cuanto a la expresividad de los discursos eróticos, las jóvenes realizaron descripciones muy detalladas con respecto a sus sensaciones frente a tipos de hombres y partes del cuerpo masculino que presentaban rasgos que les agradaban o disgusta-

ban, lo cual demostró el desarrollo de capacidades comunicativas. Esta libertad de expresión muestra el empoderamiento como sujeto sexual que ellas han tenido, al concebirse a sí mismas como personas con derechos de objetivizar eróticamente a los hombres, en contraste con las adultas maduras, quienes no contaban con ese léxico o mostraron silencio, risa o vergüenza.

Todas las participantes pusieron de manifiesto límites éticos para los contactos físicos con los hombres, ya fuera en la vivencia o la fantasía. Sin embargo, las jóvenes mostraron mayor capacidad para negociar con sus compañeros sexuales los niveles de complacencia y el respeto a los gustos propios, mientras las adultas maduras esperaban gentileza de sus compañeros, algunas sin poder defenderse ante las manifestaciones de violencia de ellos, como la violación sexual en el matrimonio.

Las mujeres mayores que se separaron o divorciaron coincidentemente descubrieron el placer erótico junto al segundo compañero sexual, y el destino de esa segunda relación dependió en gran medida del apoyo o la oposición familiar, así como de los discursos de su comunidad religiosa, que en algunos casos las condenaron como adúlteras.

Así, la religiosidad de las participantes fue un factor determinante como obstáculo para el ejercicio del placer sexual, mientras que la desobediencia o la creación de una posición personal disidente de los mandatos patriarcales representó una oportunidad para constituirse en sujetos eróticos y para disfrutar de una autoestima erótica saludable. Las participantes adultas maduras fueron mayormente afectadas por los discursos religiosos, mientras que las jóvenes se pudieron presentar socialmente como no practicantes o con una relación íntima con Dios en la cual se pactaban distinto las reglas.

En seguimiento al arquetipo de la Virgen María, mencionado anteriormente, las participantes mayores se mostraron pasivas para que los hombres actuaran sexualmente sobre ellas, mientras las jóvenes desarrollaron un ritual de seducción más activo. Sin embargo, en el juego erótico de acercamiento a los hombres se da una continuidad generacional, al tener ellas que ceder la posibilidad de realizar acciones directas y en su lugar, actuar de manera en la cual se les hace creer a los hombres que ellos están tomando la iniciativa, para que así no se asusten al verse fuera del guion patriarcal de la masculinidad hegemónica que los define como conquistadores o cazadores.

Con respecto al repertorio de prácticas sexuales, las mujeres de mayor edad describieron un contacto erótico con el cuerpo masculino menos variado y más pasivo en comparación con las jóvenes, quienes ven el sexo oral y la estimulación bucal de los pezones femeninos y masculinos como prácticas básicas del encuentro sexual. El sexo anal sigue siendo un tabú para todas las participantes.

Las fantasías eróticas fueron referidas por mujeres de las dos generaciones estudiadas, e incluyeron el tener relaciones sexuales con hombres de su cotidianidad u

hombres famosos en distintas circunstancias, el voyerismo, el exhibicionismo, prácticas de *trisme* y *swinger*⁴. La mayoría opinó que esas fantasías no son convenientes de llevar a la realidad, aunque algunas sí se lo han permitido con ciertos límites. Las jóvenes tendieron a ser más atrevidas en su elaboración fantástica y en algunos casos refirieron curiosidad con respecto a las experiencias lésbicas.

Los sueños eróticos iniciaron en la pubertad y fueron descubiertos con gran sorpresa por las participantes de ambas generaciones, pero algunas mujeres maduras los refirieron hasta la juventud. Ellas conocían sobre los “sueños mojados” masculinos, pero nadie les había hecho referencia sobre lo que experimentan las mujeres. Las jóvenes describieron con mayor claridad estas experiencias, el intenso placer sexual sentido y los contenidos oníricos, algunas veces controversiales o incluso angustiantes al despertar, por tratarse de contacto con hombres prohibidos o que en la realidad les desagradaban.

Se encontró una diferencia generacional abismal en la proyección a futuro del contacto erótico con los varones, pues la mayoría de las jóvenes se mostraron animadas a seguir experimentando el placer sexual y desarrollando su potencial creativo en los encuentros con los hombres, mientras las adultas maduras sin compañero sexual se mostraron tristes y conformistas con nulas oportunidades de tener contacto sexual en el porvenir, según explicaron, por la tendencia de los varones a buscar mujeres más jóvenes. En contraposición, algunas de las mujeres mayores se concibieron a sí mismas activas en su deseo hacia los varones independientemente de tener un compañero sentimental, a través de las prácticas de la masturbación, la fantasía, visitas a clubes de bailarines exóticos, el uso de material erótico y la picardía cotidiana.

Todas las mujeres consultadas se mostraron más propensas a desear hombres de su misma raza/etnia blanca o mestiza, pero las jóvenes se vieron más anuentes a experimentar sexualmente con hombres indígenas, orientales y afrodescendientes.

Las partes del cuerpo masculino más atractivas, eróticamente, para todas las participantes fueron las piernas, el rostro, el pecho, los brazos, la espalda, mientras el trasero y los genitales fueron las áreas más alabadas. Al referirse a los genitales todas hablaron sobre criterios estéticos como la simetría, el color y la apariencia saludable. Las jóvenes también mencionaron criterios funcionales de los genitales masculinos para alcanzar mayor placer sexual, como la rectitud y el tamaño grande pero no enorme.

Las características corporales rechazadas por ambas generaciones fueron el ser panzón u obeso, el aspecto desarreglado o sucio en el cabello, la barba y la vestimenta, así como la actitud arrogante e indiferente frente a los gustos de ellas. A nivel genital, disgustaron los penes torcidos, muy pequeños o flacos, las tonalidades

4 Tríos e intercambio de parejas.

contrastantes o la asimetría entre pene y testículos. Estos últimos fueron descalificados también cuando colgaban y no estaban apretados con firmeza contra el cuerpo. Para algunas jóvenes los pies resultaron ser partes del cuerpo masculino que, por su aspecto irregular y descuidado, disminuían o incluso bloqueaban el deseo sexual, al punto de evitar observarlos durante el contacto erótico.

Se identificó un enorme cambio generacional en la concepción de la estética erótica masculina, ya que las mayores priorizaron aspectos de la personalidad de los hombres, mientras las jóvenes observaron más los aspectos físicos. Las mujeres mayores mostraron menor injerencia sobre la estética de los cuerpos de sus compañeros sexuales, mientras las jóvenes fueron más exigentes. Cambios históricos mostraron divergencias en el gusto por el vello masculino, que para las mayores fue normal y solo molestó cuando lo consideraron exagerado, mientras las jóvenes consideraron la depilación como una muestra fundamental de aseo y del interés hacia los gustos femeninos.

Durante la realización del grupo focal, fue llamativa una dinámica de complicidad y risas entre las participantes, con mención de calor corporal y frases explícitas de deseo sexual o desilusión hacia las imágenes de cuerpos masculinos proyectadas. La imagen que produjo una respuesta más intensa fue la de un cuerpo masculino depilado y fuerte de un hombre blanco con un pene erecto estéticamente alabado por su simetría, color y dimensiones; las jóvenes expresaron pícaras y creativas fantasías de cómo utilizarlo para el placer sexual personal. También fue notoria una interacción intergeneracional de “choteo” de las participantes mayores hacia las jóvenes cuando ellas expresaban discursos atrevidos, lo cual pareció ser un mecanismo de represión entre las mismas mujeres; las mayores les dijeron frases como: “Hay que traerle la pastillita” o “Necesita baños de agua fría”, que representan imágenes de los métodos utilizados en el control hospitalario para tranquilizar a los pacientes psiquiátricos y particularmente a las histéricas en los manicomios. Estas expresiones de las mujeres mayores parecieron conceptualizar el erotismo femenino como una vía peligrosa que se teme lleve a la locura. Además, una de las mujeres mayores externó la mayor comodidad que tenía al no tener presentes a sus hijas en el grupo focal, pues de lo contrario se habría sentido cohibida. Así, existe un pudor entre las mujeres de diferente edad para hablar del erotismo y, en especial de las mujeres mayores para presentarse como sujetos eróticos ante su familia, mucho más si se trata de las hijas.

Es importante señalar que el análisis de las historias de las informantes permite plantear que en los sectores populares costarricenses durante los años 80 se desarrolló una revolución sexual, de un modo tardío a la acontecida a partir de los 60 en los países llamados desarrollados. Los grupos feministas marcaron una importante influencia en la vida política y cultural, y lograron un punto de giro histórico que permitió el desarrollo de discursos eróticos más empoderados, informados y libres

para las mujeres. En el sector de la educación y la salud se incorporaron programas que mencionaron la sexualidad femenina y la planificación familiar, además de que hubo una influencia de la cultura *pop* con ídolos femeninos que presentaron modelos de mujeres empoderadas en su sexualidad y en el deseo hacia los hombres.

Otro rasgo interesante en las historias de las informantes es la aparición de cultos religiosos alternativos a la Iglesia católica que variaron el discurso de control sobre la sexualidad femenina, en algunos casos para mostrar mayor aceptación, por ejemplo, de las divorciadas o, por el contrario, nuevos discursos de represión. Es importante también observar la posibilidad de mostrarse socialmente como una mujer no religiosa sin temor a mayores juicios sociales.

Es posible que esta revolución sexual no haya sido homogénea para todas las mujeres costarricenses, pues dependió de la clase social, el acceso a la educación y la información, así como de las manifestaciones del control social de las instituciones patriarcales sobre sus vidas. Esto pudo haber sido similar a lo ocurrido en otros países latinoamericanos, sin embargo, definir esto es menester de otros estudios. No obstante, cabe señalar una posible particularidad en el contexto costarricense, pues muchas naciones de la región latinoamericana en los años 80 sufrieron conflictos armados, en los cuales se utilizó la violencia sexual contra las mujeres como arma de guerra y humillación. En ese sentido, vivir una revolución sexual en contextos no militarizados puede presentar elementos particulares en la experiencia de las mujeres costarricenses, aunque no las haya librado de padecer otras muchas manifestaciones de violencia de género.

Para las participantes, constituirse en sujeto erótico significó el desarrollo de un *Yo erótico*, componente del *Yo*, para definirse a sí mismas como sujetos que desean y disfrutan los cuerpos masculinos. La conformación de ese *Yo erótico* se dio a través del desarrollo psicosexual, dependiendo de cómo se experimentaron situaciones particulares del contexto durante las diferentes etapas de vida y las decisiones que se fueron tomando. La posibilidad de ejercer el erotismo hacia los cuerpos masculinos fue el resultado de la desobediencia de los mandatos patriarcales provenientes especialmente de los discursos familiares y religiosos.

A través de este ejercicio metodológico las mujeres reflexionaron y evaluaron su vida erótica; en múltiples ocasiones fueron cosificadas y violentadas en sus derechos sexuales, con actos que fueron desde una educación que negó la existencia de su placer sexual y la capacidad de su erotismo, centrándose solamente en la experiencia del placer sexual masculino, al abuso sexual. Fueron narradas, en contraste, situaciones felices y satisfactorias que les permitieron experimentar placer sexual y libertad para que se manifestara su erotismo; expresaron información sustantiva sobre cómo se sintieron con respecto a su propio cuerpo en el contacto con el cuerpo masculino y cómo calificaron el desempeño sexual, propio y de la pareja. Así manifestaron ciertas fortalezas o fragilidades en lo que se puede denominar una *autoestima erótica*, que se relacionó con la seguridad personal ante sí misma y en el encuentro sexual con

los hombres reales o fantaseados, y que fue determinante para constituirse como sujetos del deseo erótico. Es decir, la auto percepción y la valoración de sí mismas en las experiencias eróticas facilitaron o limitaron las oportunidades para desenvolverse con seguridad en el disfrute del deseo sexual hacia los hombres.

La generación mayor de mujeres contó con menos oportunidades para constituirse en sujetos eróticos, mientras las jóvenes encontraron condiciones que facilitaron esa posibilidad, como más información sobre la sexualidad femenina y un menor grado de control represivo en su medio.

Conclusiones y recomendaciones

Las diferencias generacionales en los discursos de las participantes se pueden explicar en los cambios históricos sucedidos en Costa Rica a partir de los años 80, tiempo en el cual prosperó una revolución sexual para los sectores populares metropolitanos. Estas transformaciones sociales permitieron que las mujeres heterosexuales, a pesar de la violencia patriarcal experimentada, tuvieran una progresiva apertura al disfrute del erotismo femenino. Intergeneracionalmente, los discursos eróticos de las mujeres se expresaron progresivamente de manera cada vez más libre, pícaro y creativa, lo cual muestra que se crearon condiciones para su constitución como sujetos eróticos con mayores oportunidades para expresar el deseo sexual hacia los cuerpos masculinos, desde un *Yo erótico* y una *autoestima erótica* cada vez más fortalecida.

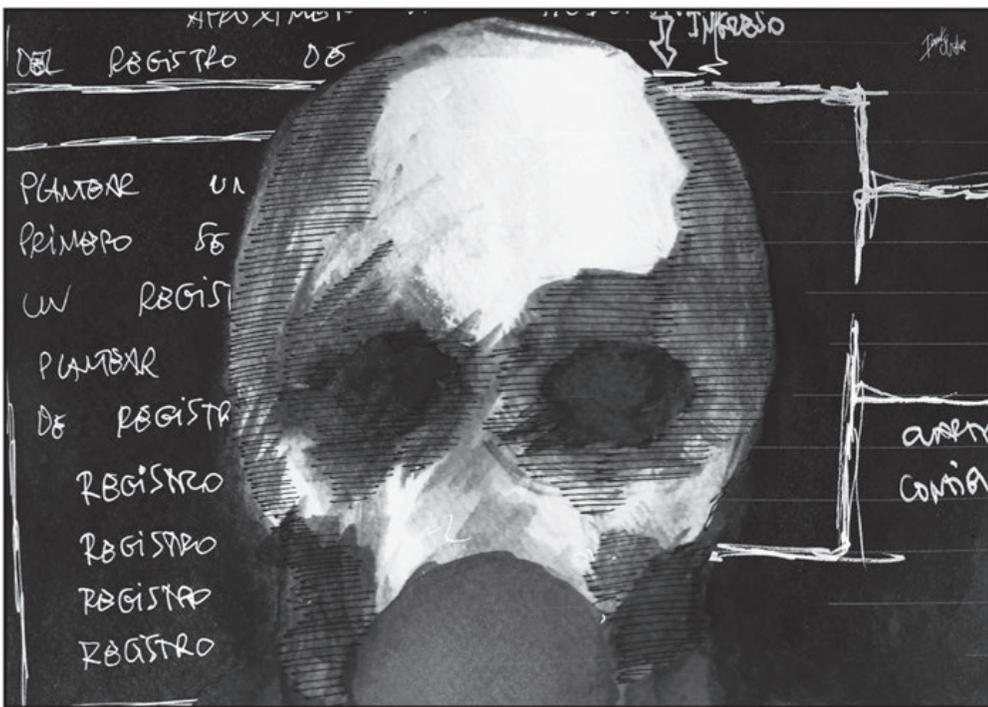
La metodología utilizada permitió que las mujeres se sintieran cómodas y que compartieran experiencias íntimas con apertura y sinceridad. Fue posible acceder a información sobre la sexualidad y el erotismo de las participantes, que incluyó tanto la violencia y la desigualdad de género, como el poder que representa el placer sexual y la posibilidad que tienen las mujeres de constituirse en sujetos eróticos con poder de elección y creación activa sobre sus experiencias corporales al disfrutar el contacto, la fantasía y los sueños con los hombres. Visibilizar el derecho al placer sexual y a la creatividad erótica femenina constituye un acto político de dimensiones importantes en la vida personal y colectiva de las mujeres, la cual significa una liberación histórica de sus cuerpos y subjetividades frente a la opresión patriarcal. Por tanto, se recomienda la utilización de esta metodología con los ajustes necesarios a los distintos contextos y mujeres participantes, tanto si se trata de investigaciones académicas como de abordajes grupales para el empoderamiento de las mujeres.

También es fundamental fortalecer el abordaje de la sexualidad integral en la educación pública, con la mención del placer sexual de las mujeres en el desarrollo humano, en términos biológicos, psicológicos, culturales y como un derecho humano. Asimismo, en la prevención de la violencia sexual desde la niñez es fundamental brindar herramientas de empoderamiento y denuncia, así como la promoción de nuevas masculinidades para construir relaciones de respeto mutuo, consenso y equidad.

Referencias

- Alfaro, Y. (1999). *Relaciones de pareja, identidad femenina y prácticas sexuales: Estudio de caso con mujeres de la consulta de control prenatal* [Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica].
- Bergner, D. (2013). *What do women want?* New York: Harper Collins.
- Brenes, G., Cubero, M., & Naranjo, R. (1991). *Erotismo y moral sexual del costarricense* [Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica].
- Chivers, M., et al. (2005). A sex difference in the specificity of sexual arousal. *Psychological Science*, 15(11), 736–744.
- Chivers, M., et al. (2007). Gender and sexual orientation differences in sexual response to the sexual activities versus the gender of actors in sexual films. *Journal of Personality and Social Psychology*, 93(6), 1108–1121.
- Chivers, M., & Timmers, A. D. (2012). The effects of gender and relationship context cues in audio narrative on heterosexual women's and men's genital and subjective sexual response. *Archives of Sexual Behavior*, 42(8), 187–197.
- Cruz, A., & Queralt, L. (2000). *Subjetividad femenina: Un análisis de género con cinco mujeres jóvenes dedicadas al modelaje* [Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica].
- De Beauvoir, S. (2000). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Fernández, D. (2008). *Vivencias de sexualidad femenina: Un estudio con mujeres que optaron por la esterilización, residentes en una zona rural costera* [Tesis de maestría, Universidad Nacional].
- Friday, N. (1973). *My Secret Garden: Women's Sexual Fantasies*. New York: Trident Press.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Ellis, H. (1929). *Man and Woman: A Study of Secondary and Tertiary Sexual Characteristics*. Germinal.
- Hite, S. (1976). *The Hite Report on Female Sexuality*.
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- Hirschfeld, M. (1974). *Men and Women: The World Journey of a Sexologist*. AMS Press.
- Krafft-Ebing, R. (1999). *Psychopathia Sexualis* (Original work published in 1886). Bloat Books.
- Lagarde, M. (2002). *Cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Laqueur, T. (1990). *La construcción del sexo: Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.
- Masters, W., & Johnson, V. (2001). *El vínculo del placer: El compromiso sexual de pareja: Cómo reactivarlo y mantenerlo*. Milán: Mondadori.

- O'Connell, H. E., Haller, B., & Hoe, V. (2020). Pasando de la clitoridectomía crítica. *Revista de Obstetricia y Ginecología de Australia y Nueva Zelanda*, 60(5), 637–639.
- Plummer, K. (2002). *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds*. Essex: Taylor & Francis.
- Ponce, P. (2001). Sexualidades costeñas. *Revista de Antropología Social Desacatos*, (6), 111–136.
- Preinfalk, M. L. (1998). *Vivencias y prácticas sexuales de las mujeres jóvenes residentes en Rincón Grande de Pavas* [Tesis de maestría en estudios de la mujer, Universidad de Costa Rica-Universidad Nacional].
- Puleo, A. (1992). *Dialéctica de la sexualidad: Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Cátedra Feminismos.
- Quirós, H. (2005). *La sexualidad en el adulto mayor costarricense: Estudio descriptivo de personas de 60 años o más, que asisten al Programa Integral para la Persona Adulta Mayor "Dr. Alfonso Trejos Willis" de la Universidad de Costa Rica*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Rivas, M. (1997). La diversidad en la norma: Algunas diferencias en las significaciones de la sexualidad femenina. *Estudios Demográficos y Urbanos*, 12(1), 129–153.
- Rubin, G. (1996). El tráfico de mujeres: Notas sobre la "economía política del sexo". En M. Lamas (Comp.), *El género: Construcción cultural de la diferencia sexual*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tissot, M. (2003). *Enfermedades nerviosas o el onanismo: Disertación sobre las enfermedades producidas por la masturbación*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Van Dijk, T. (1996). Análisis del discurso ideológico. *Revista de Antropología*. México: Universidad Autónoma de México.
- Vance, C. (1989). *Placer y peligro: Explorando la sexualidad femenina*. España: Revolución S.A.L.
- Weeks, J. (1985). *El malestar de la sexualidad: Significados, mitos y sexualidades modernas*. España: Talasa.



LETRAS Y HUMANIDADES

Cómo el incienso de Aurora Estrada: texto iniciador de la autoinscripción de la voz poética femenina ecuatoriana

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez

(H)echando versos, historias tejidas por mujeres montuvias desafiantes a la "inclusión"

Gioconda Coello

Neruda y sus sonetos de madera

Sergio Cordero

Magda Portal y la estética de la vanguardia política hispanoamericana

Rocío Valencia Haya de la Torre

Una piedra que no florece: el amor insatisfecho entre los poetas Ingeborg Bachmann y Paul Celan y su eco en un discurso intertextual poético

Michaela Thunemann

Escarbando huellas

Pedro Serrano

Cómo el incienso de Aurora Estrada: texto iniciador de la autoinscripción de la voz poética femenina ecuatoriana

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez

Investigadora, escritora y poeta. Docente de maestría en la FILL de la UCE

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7087-0368>

correcciones_idiomaticasRAL@hotmail.com

Recibido: 31 de agosto de 2023 / Aprobado: 20 de octubre de 2023

Resumen

En este artículo, se hará un reconocimiento del legado existente en la obra *Cómo el incienso* de Aurora Estrada i Ayala, publicado en 1925. Este libro contiene, a su vez, dos textos, con diferentes objetos del enunciado. Por la creación de una voz propia, esta obra cuestiona temáticamente la idea de poetizar asignado para la mujer (lo sentimental alejado de la reflexión y proyecta un cambio en la constitución actancial, pues el que antes era objeto pasa a constituirse como sujeto poético. Manifiesto que fue una labor en otras voces del continente, como Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, pero que no se ha reconocido su envergadura tanto a nivel nacional como latinoamericano.

Palabras clave: Poesía femenina ecuatoriana, Aurora Estrada i Ayala, Como el incienso, autoinscripción, autorrepresentación.

Abstract

In this article, the existing legacy will be recognized in the work “Como el incienso” by Aurora Estrada i Ayala, published in 1925. This book contains,

in turn, two texts, with different objects of the statement. Through the creation of its own voice, this work questions thematically the idea of poetizing assigned to women (the sentimental removed from reflection and projects a change in the actantial constitution, since what was previously an object becomes a poetic subject. Manifesto that it was a work in other voices of the continent such as Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, but its importance has not been recognized both nationally and in Latin America.

Keywords: Ecuadorian female poetry, Aurora Estrada i Ayala, Como el incienso, self-registration; self representation.

Deseo de una voz propia latinoamericana

Luego de la Independencia, el anhelo de los letrados y sus proyectos de nación tendieron a librarse de lo heredado, de lo ibérico, sin embargo, ya se había dado una especie de *antropofagia cultural*, donde la imposición y la reasimilación de lo eurocéntrico dieron un quehacer ideológico y creativo, que imbricaba lo viejo, lo nuevo y lo regenerado en un tercero no puro, como lo querían los que apoyaban el blanqueamiento, ni propio, como lo determinarían, luego, los indigenistas, sino una mezcla de eterna lucha, que muy acertadamente Bolívar Echeverría llamaría “ethos barroco”. Sin embargo, económicamente dependiente, y con este dominio los otros hacían de los ciudadanos contradictorios. Pero nadie discutiría la implantación general de la modernidad.

Ahora, en el ámbito literario, son dos voces que se alzan para dar origen al modernismo como una producción *propia* del continente. Es decir, como una reacción a lo aprendido de Europa y con un anhelo de incidir en la lengua impuesta. Igualmente, con la optación por los conocimientos producidos en el terruño sobre los traídos de allende el mar.

Tanto José Martí como Rubén Darío serían las figuras más reconocidas en esta labor, ya que con sus producciones constituyeron un manifiesto para lo que sería un nuevo poetizar. Hubo otros que desde sus lugares de enunciación coadyuvaron a este empeño; el canon los ha dejado de lado, pero están allí. Mas, su propuesta se regía a los dos dispositivos de la época: la posición de letrado y la del género.

En Ecuador, ese deseo por la voz propia también se hizo escuchar con los modernistas nacionales, que han trascendido en la historia literaria con la categorización dada por Andrade (Rodríguez Castelo, 1985, p. 10), “la generación decapitada”. Nominación asignada por el deceso temprano de Arturo Borja, Medardo Ángel Silva, Humberto Fierro, Ernesto Noboa y Caamaño. En el segundo grupo, denominado como posmodernista, estarían los representados como las “Tres cumbres” de este movimiento: Gonzalo Escudero, Alfredo Gangotena y Jorge Carrera Andrade, cuyos nombres eclipsaron al resto de creadores de la época, lo que ha dejado en el silencio a esas figuras, incluso, porque la crítica y los acercamientos académicos se centran en realizar infinidad de exégesis de esas figuras y han devenido en ser el canon de ese lapso.

Según el mismo estudioso ecuatoriano, el reconocimiento de otras voces abriría el campo de estudio de lo que fue el modernismo y posmodernismo ecuatoriano. Así, una mínima lista y que la historia ayudará a completar está constituida por: Miguel Ángel León, Hugo Mayo, Aurora Estrada i Ayala, Mary Corylé, Remigio Romero y Cordero, Augusto Arias, César Andrade y Cordero, Ángel Zambrano.

Lucha escritural para lograr la autorrepresentación

Como he anotado anteriormente, la labor poética estuvo representada principalmente por el sexo dominante, que para la época también ostentaba una raza, posición social y nivel educativo, ya que ese era su derecho social, propio de la herencia ilustrada y positivista. Entonces, cuando pensamos en las contadas mujeres que optaron por decidirse a escribir, pensamos en su labor y que su consideración a tiempo hubiera aumentado la riqueza expresiva de las letras ecuatorianas, pero en ese tiempo su colaboración fue secundarizada y minimizada, al punto de silenciarlas de la historia de ese momento literario.

Otra forma de subyugación sufrida por las voces femeninas fue la asignación tropológica de *divinización* o la *demonización* que cundía en el imaginario literario, artístico y social sobre la representación de la mujer, y que sumían en el silencio la imagen de aquella real; aquella que colaboraba desde sus espacios cerrados y territorios de sumisión a la constitución de la sociedad diaria e imaginada (Camacho, 2001). Como muchos de los personajes de la literatura, las voces creadas sirvieron a una focalización y a un anhelo por incidir en el comportamiento o *ethos* latinoamericano en cimientos. Recordemos que estos aprendizajes se habían eternizado, como “mitos eruditos” en la terminología de Pierre Bourdieu (2000) en los textos y discursos, naturalizando un criterio que acentuaba la idea de complemento y par secundario, que debía asemejarse al modelo, ya que como parte que recordaba la carencia, estaba para buscar esa plenitud (Mayorga, 2022; A'Lmea, 2021). Argumento fundamental de las sociedades occidentales, que desde las construcciones culturales e ideológicas antiguas se había cimentado como tradición dentro de las comunidades humanas, dispositivos, fundamentados en la sexualización (Mayorga, 2022; Foucault, 1976).

Este criterio era el que el modernismo había heredado y contra el cual no se cuestionó refutarlo, sino que lo siguió como algo natural y digno de replicárselo. Sin embargo, a la par que los modernistas buscaron una nueva voz, una reaccionaria a lo heredado de la cosmovisión europea, en el continente, algunas mujeres pensaron fuera de ese mito dicotómico de la divinización y la demonización (ángel del hogar / mujer fatal), para hablar de sí mismas; así, cimentaron el deseo de resignificar ese nominativo de secundarización para activarlo, según las nuevas realidades y los deseos de reivindicación social, política e intelectual (A'Lmea, 2021).

En consecuencia, la escritura se convirtió en un espacio donde “ellas” dejaron escuchar sus manifiestos; otras lo harían en pro del cambio de sitio y de concepción, donde su militancia les presentaba como activas partícipes de la realidad social; por ello, el voto se convirtió en una meta conquistable, pues eso significaba la consecución de su derecho a la educación, a su derecho laboral, a la intervención en las decisiones sobre sí mismas y lo exterior a la casa (Mayorga, 2022). Por consiguiente, su meta fue crear su autorrepresentación, lo que significaba eliminar prejuicios,

mitos y tabúes sobre su cuerpo, su conciencia y su inteligencia, los cuales, hasta ese momento, habían sido creados desde un sujeto exterior y sobre criterios o referentes erróneos, que aparentemente eran científicos (Arenal, 2015).

Para el modernismo y posmodernismo, las voces femeninas latinoamericanas dejaron estos dispositivos aprendidos e inculcados desde una visión masculina, para repensar el ser mujer, madre y, más que todo, el ser pensadoras y creadoras. Derecho que había sido negado para ellas, así como la educación. Ellas no solo hablaron o repensaron la labor de muchas predecesoras, sino que lo llevaron a la práctica en su escritura. Luchadoras anteriores por esta causa se filtraron en las lecturas obligadas en ese nuevo *canon* de sesgo femenino y que no fueron consideradas en la historia redactada por los divulgadores impuestos como las *presencias*; así subsistieron caracteres como Corina, Sor Juana Inés de la Cruz y las más cercanas por lengua y salto de un siglo, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Rosalía de Castro, quienes habían buscado la escritura como una liberación y no una aceptación de su condición femenina de sumisa y sombra (o costilla), como también hubo en el siglo del romanticismo e, incluso, del mismo modernismo como Josefina Massanés, Luisa Pérez de Zambrana, a quien alaba José Martí y desea que Mercedes Matamoros siga ese modelo (A'Lmea 2021; Fornet-Betancourt, 2009).

La poesía espacio de autoinscripción: caso Aurora Estrada i Ayala

En este deseo diferencial de las poetisas latinoamericanas, como Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, también surge, en el Ecuador, la labor de Aurora Estrada i Ayala (1901-1967), quien con la escritura y publicación de su poemario *Como el incienso*, inaugura nacionalmente la escritura poética de la voz femenina alejada ya del parámetro predecesor, donde las imágenes feminizadas servían al deleite masculino y eran creadas como objetos estéticos, que incentivaban sus sentidos y disfrute físico. Asimismo, para aquellos que defendían el alma inmortal del hombre como representante genérico, creaban para ellas la imagen de ser nubladoras del genio, que tan laboriosamente era obtenido. Así, escuchamos argumentos de una época misógina: “cuando, el alma del hombre caía cual víctima alada en las garras de esa fiera”, “monstruo” o “bruja”, que lo perdía en la tentación de la carne; lo que le hacía perder su alma inmortal y su acercamiento a las ideas y las “formas puras”, es decir, al conocimiento, el único amor que debía existir para el humano racional (A'Lmea, 2021).

Así, este poemario es el compendio de sus producciones previas, donde mezcla rasgos modernistas y posmodernistas. De los primeros usa lo sentimental para hacer de la palabra una forma bella y sonora con temas idealizados y el hecho de cantar a objetos fastuosos y alejados de nuestra realidad circundante, donde aparecen mundos idílicos. Estructuralmente, practica el soneto y los versos de arte mayor, que van

del eneasílabo al alejandrino. Incluye pareados y octavas hasta ir intercalando versos libres; lo que prelude su vena posmoderna. De esta, se perfila una ruptura temática y una preocupación por el yo en el mundo y en relación con los otros, que son contruidos bajo su reflexión y deseo; la palabra ya no solo sirve para expresar una belleza en función de una emoción, sino que hay una intención por emplearla para producir un juego semántico y tropológico, además de una evaluación de la acción poética; es un diálogo con los símbolos heredados de diferentes culturas, donde se va insertando lo nacional. Asimismo, rasgos filosóficos van a poetizarse para hacer ese diálogo con los referentes, que se van a transformar en autotélicos, como exige el lenguaje poético.

En este texto, se publicaron dos poemarios, que se diferencian por la voz poética creada y más empleada, de la misma manera, que por el interlocutor. Por eso, debe considerárselos como autónomos, aunque compartan el mismo año y el objeto libro. El primero es *Como el incienso* y el segundo, *Bajo la mirada de dios*. Ambos crean discusión con los parámetros de la época y hacen de esta voz poética una pionera de la autorrepresentación femenina. Vale detallar su legado:

Al crear la voz lírica, esta se asienta en un lugar de enunciación distinta a la permitida en la época. Es decir, se inscribe como sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, con el derecho de ser ese yo para mirar, sentir, escuchar y hablar desde esa potestad que le da el ser la dueña del mundo poetizado. Rechaza, entonces, la construcción del objeto bello y pasivo, que no tenía voz ni derecho a presentar el mundo desde su cuerpo, perspectiva, sentir y pensar. Léase “Avatar” o “Causas profundas”.

Este derecho a pensar es el que la posiona como una transgresora, pues a través de este mundo poetizado presenta un sentir pasado por la reflexión y la evaluación de la existencia como ser humano y más que eso, como poeta, con el derecho de escribir y hablar: dar testimonio dentro de la historia y teorizar; cuestión que las voces femeninas no podían hacerlo, pues se las obligaba a ser replicadoras de sentimientos validados desde una visión de objetos, donde el mundo se movía alrededor de la maternidad sacrificial, el dolor, la muerte y la veneración al esposo, asimismo, las emociones religiosas y morales, que estaban acordes con el mundo simbólico de quienes ejercían como centros. Así lo hace en “Con mis raras teorías” y “Clarínada”. En este talante, hay también momentos de angustia existencial que le llevan a inquirir a una fuerza superior el valor de la vida como una nada, por ejemplo, en los poemas: “La ruta”, “Mi alma como una lágrima”, “La casa en ruinas” y “La sombra”.

¡Vivimos engañando a la propia mentira,
pues solamente somos ceniza que delira!

Pensamos que en la carne gime una chispa alada
i acaso es solo cárcel de la infinita Nada. (Estrada, 2022, p. 52)

En esta construcción de su pensar, va a darse un cuestionamiento a la concepción filosófica de la dualidad, vista como lucha de opuestos, propia de las ideologías dicotómicas. En ella, se da un planteamiento del ser como un diálogo entre pares, donde hombre y mujer tienen en sí las dos energías en armonía; no son seres antagónicos. En la unión se complementan, conservando cada uno su característica para formar equivalencias que dan cuatro. En esta propuesta existencial, el cuerpo y el alma no forman una antítesis, donde el primero es la cárcel material del segundo; sino que la materia es la que, en sinergia, comunica y da vida a lo espiritual. Trabajan en una dependencia mutua. Eso es para esta voz poética la existencia. Así, lo leemos en “El rosal”. En sí, no apoya la fragmentación, por eso, esta misma cosmovisión la replicaría a la construcción de las sociedades, que las ve como cuerpos que buscan sus respectivas almas, pues sin lo sensitivo no habría interrelación en su poemario *Nuestro canto* (A'Lmea, 2015). Es en ese intercambio que está la poesía y esta no tiene por qué negarse a las voces femeninas. Así lo canta en el poema “Actitud” y “El poema del árbol”.

Con el derecho a expresarse, toma su cuerpo como tema para poetizar. Es una de las primeras voces femeninas que ya para 1925 ve su cuerpo con libertad, dialoga con partes de este, en especial, las que corresponden a su ser mujer. Así, se inscribe como un ser deseante, que tiene la potestad de expresar su erotismo, al aludir a sus zonas erógenas y procreativas de su cuerpo. Eso sí, a través de metáforas y símbolos que no olvidan su herencia occidental y a las que imbrica con aquellas célticas y ancestrales (A'Lmea, 2015). Así lo realiza en “La canción de la semilla”, “Fleur du mal” y “Yo soi”.

COMO frutos malditos del Árbol del Pecado
en el pecho pendiente mis dos senos están,
mis senos que estremece el latir alocado
del corazón ansioso en espera de Adán. (p. 36)

En esta misma labor por ser dueña de su sentir, se encarna como la primera voz femenina que se da el derecho de convertir en objeto erótico al hombre y exalta su cuerpo como algo bello y, a la vez, deseable para el placer y la procreación. “El hombre que pasa” puede considerarse el primer poema latinoamericano que invierte los papeles del ojo evaluador y muestra los deseos femeninos eróticos, en un orgasmo visual, donde hay una transgresión racial para la época, pues se valora la sensualidad de la “carne morena” que lleva a una fantasía erótica a la voz poética. Tema tabú para explicitarlo y, más todavía, para poetizarlo.

Ahora, cuando interioriza su anhelo maternal ya no lo canta como una forma pasiva de tierra que es sembrada, sino como el aprendizaje de un cambio en su cuerpo y en su actitud de responsabilidad; en este primer poemario, se lo presentará como un devenir, que culminará luego de lo erótico y sensual que inspira el

ser amado y su diálogo pasional con él; por ello, este vocativo es el más usado en *Bajo la mirada de dios*, para referirse al interlocutor, que es el objeto de su deseo y amor, al cual se refiere también con el pronombre “tú”, que evoca su cuerpo en conjunción y mutua comunicación. Con esta construcción tenemos “A él”, “Solo así”, “Ananké” y “La senda”.

La última transgresión que realiza es en los grafemas que representan el fonema “i”. Para esta voz poética la “i” griega (y) tiene su función y no debe ser usada en reemplazo del sonido vocálico, por ello, opta por escribir las palabras con el sonido que corresponde a este fonema. Es cierto, que en los posmodernistas fue un recurso empleado como diferenciador, sin embargo, en ella se convirtió en su sello característico que lo hizo constante a lo largo de su proceso creador, ya que, ella como poeta no se quedó en lo posmoderno, sino que pasó a la vanguardia, donde trabajó lo social e indigenista y, en sus últimas producciones, experimentó con lo existencialista, más próximo al pensamiento de mediados de los sesenta del siglo pasado. Mas, en muchas ediciones, los editores y recopiladores no respetan esta reacción escritural y le “corrigen”; caso del texto *Poesía ecuatoriana escrita por mujeres*, donde no hay ni una nota explicativa del porqué de este cambio, si las ediciones fidedignas lo respetan.

MI alma ha vivido mucho, voi a contarte hermano
lo que dice la Sombra de su viejo vagar:
su Fiat es algo oscuro que se esconde en lo Arcano
como su misterioso, primitivo Avatar. (p. 33)

Como un dato adicional, en esta voz lírica se da la intención por reescribir la poesía de otras poetisas con esta forma transgresora, lo que se puede tomar como un deseo de *intervención*; antes, por supuesto, de esa moda. Pero este efecto se lo evidencia en sus cuadernos de apuntes, donde marca la reescritura y, por lo tanto, su particular lectura de los poemas, que la impactan. Esta forma está presente en su época joven (1920-1927), que es de cuando se conservan sus anotaciones.

En conclusión, el legado de esta poeta de principios del siglo pasado demuestra la preocupación de las mujeres escritoras por su accionar y por enarbolar una respuesta a la construcción androcéntrica de sí mismas en la historia de las letras; es decir, de autoinscripción. El transformarse de voz pasiva a voz activa crea un valor sumo sobre la conciencia y la perspectiva, pues, el lugar de enunciación deja de ser externo para inmiscuirse en su interior y desde ese espacio edificar el mundo lírico, donde no solamente las emociones son un predominio de lo femenino, sino que existe la razón y lo argumentativo, facultades que son propias del ser humano, sin distinción sexual, pero que por el género, socialmente, inducido, se ha determinado como ontológico para el hombre; incluso, en este, bajo la incidencia de la raza, posición cultural, ideológica y capacidad física o cognitiva. El hablar, entonces, de la corpo-

reidad femenina, con un talante erótico y no reproductivo dependiente revuelve el canon de los temas femeniles –como se decía en la época–, pues pone en la discusión la sexualidad femenina próxima a lo placentero; asimismo, el derecho a la par de evaluar y reconocer el cuerpo masculino como sensual y provocador de un goce visual es una transgresión que debe ser tomada en cuenta, ya que inscribe un derecho vedado para el ojo femenino no lícito para lo poético. Igualmente, la maternidad ya no como un fin social y paterno, sino como la comunicación de dos cuerpos que comparten masculinidad y feminidad en un todo que crea un tercero, es una discusión a los parámetros filosóficos de dicotomías y de separaciones antagónicas entre cuerpo y alma. Esas, entre otras discusiones a lo establecido, son las huellas que deben ser rastreadas en las voces femeninas luchadoras por su autorrepresentación tanto en las ciencias como en las artes para una mejor constitución de la historia de la humanidad, que debe ser, en lo posible, heteroglósica y no unilateral. Por ello, esta poeta y su texto merecen una relectura crítica, en especial cuando se acerca el centenario de su publicación.

Referencias

- A'Lmea Suárez, R. de F. (2021). La masculinidad, lo mujeril y lo feo: construcciones y contradicciones en el siglo XIX. Deseos testamentarios filtrados en la poesía martiana [Tesis de doctorado en Literatura]. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- _____. (2015). *Aurora Estrada i Ayala: voz y simbología del cuerpo*. EDIPUCE.
- Arenal, C. (2015). *Obras de Concepción Arenal*: Biblioteca de Grandes escritores. Iberialiteratura. Edición para Kindle.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Camacho, J. (2001). El cirujano y la enferma: la representación de la mujer en la literatura modernista. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 26(1/2), 351-360.
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo Barroco*. Nueva Era.
- Estrada I Ayala, A. (2022). *Obra poética*. El ángel.
- Fornet-Betancourt, R. (2009). *Mujer y filosofía en el pensamiento iberoamericano*. Anthropos.
- Foucault, M. (1976). *Historie de la Sexualité 1*. Gallimard.
- Maryorga, M. (2022). *Feminismo*. Mayor Books.
- Rodríguez Castelo, H. (1985). *Los otros posmodernistas*. Ariel.

(H)echando versos, historias tejidas por mujeres montuvias desafiantes a la “inclusión”

Gioconda Coello

Universidad de Wisconsin-Madison

gcoello@wisc.edu

Recibido: 3 de julio de 2023 / Aprobado: 12 de septiembre de 2023

Resumen

En los años 60 y 70 el “problema” de la inclusión del “hombre rural” en la sociedad ecuatoriana a través de la educación y la economía, al mismo tiempo, incluía y excluía a las mujeres de todos los pueblos. A partir de la idea de Sylvia Wynter de la ausencia de mujeres en la historia de Calibán, la historia de los Otros al “Hombre” como encarnador de la existencia humana universal, este capítulo se centra en la fertilidad de lo que Wynter llama el “terreno demoníaco” como un punto de vista de las diferencias empíricas en la realidad social y la vida política de la mujer más allá del texto privilegiado del discurso del “Hombre”. El trabajo propuesto discute cómo las mujeres montuvias, a través de su poesía y trabajo, contribuyeron a la formación de una identidad montuvia que sería el lugar de enunciación desde el cual se contestaría a los proyectos nacionales de “inclusión” del “hombre rural”. El trabajo utiliza narrativas orales y poesía de mujeres montuvias guardadas a través del proyecto Archivo de la Memoria de la Universidad Tecnológica de Manabí.

Palabras clave: terreno demoníaco, Wynter, montuvias, educación rural, Ecuador

Abstract

In the 1960s and 70s the “problem” of the inclusion of the “rural man” into Ecuadorian society through education and the economy simultaneously

included and excluded women from all pueblos. Drawing on Sylvia Wynter's idea of the absence of women in the history of Caliban, the story of the Others to "Man" as the embodiment of universal human existence, this chapter focuses on the fertility of what Wynter calls "demonic grounds." Wynter's demonic grounds are the terrain of empirical differences in social reality and women's political life beyond the privileged text of the discourse of "Man." The proposed work discusses how Montuvia women through their poetry and work contributed to the formation of a Montuvian identity that would be the place of enunciation from which to respond to the national projects of "inclusion" of the "rural man". The work uses oral narratives and poetry of Montuvian women accessed through the Memory Archive project of the Technological University of Manabí.

Keywords: demonic grounds, Wynter, montuvias, rural education, Ecuador.

En los años 60 y 70 los proyectos de educación rural enfatizaron el cultivo de habilidades prácticas discursivamente propuestas en pos de "mejorar la vida" a través de una educación que transformaría al "hombre del campo" en un ser moral, moderno y listo para contribuir a la economía y bienestar nacional (Ministerio de Educación del Ecuador, 1965). Estas ideas están alineadas con la diferenciación jerárquica de lo humano sustentada en la narración del hombre europeo y europeizado, como el único sujeto político, racional y creador de historia (Wynter, 2003). En el caso estudiado, la universalización de la vida humana volcada sobre el término "hombre" como descriptor de la vida política y valiosa para la sociedad, cometía una doble agresión sobre las vidas de las mujeres montuvias.¹ Primero, demandaba la transformación hacia un sujeto bioeconómico nacionalizado legible y participante de la modernización capitalista, a pesar de que este sistema no precautelara el bienestar de las mujeres nacidas y criadas por los campos, los ríos y los sembríos (Tuaza, 2014). Segundo, invisibilizaba a las mujeres campesinas montuvias como sujetos políticos y económicos, en base a una exclusión sexo-genérica. Así el "problema" de la inclusión del "hombre rural" en la sociedad ecuatoriana a través de la educación y la economía, al mismo tiempo incluía y excluía a las mujeres que vivían y trabajan en áreas rurales.

Los pueblos ancestrales moradores de áreas rurales retaron las lógicas de "inclusión" a esa "vida mejor" que demandaba asimilación y borramiento cultural a través de diversas prácticas encarnadoras de sus propios saberes. El pueblo montuvio, por ejemplo, usó prácticas poéticas como echar versos, y organizativas, como formar asociaciones campesinas, para continuar y afirmar su identidad, el valor de su vida, y su contribución a la sociedad ecuatoriana. La proposición que hace este trabajo es que la resistencia inscrita en estas prácticas emerge de saberes plantados en territorios físicos, afectivos y sensibles más allá de la europeizante y urbanizadora nación del "hombre". Esos espacios son los llamados por la pensadora jamaíquina Sylvia Wynter "territorios demoníacos" (Wynter, 1990) en un juego de palabras que hace referencia a la histórica demonización de los espacios, vidas y saberes afrodescendientes, indígenas y afroindígenas en la región. Los territorios demoníacos según Wynter son los espacios de verdades discursivamente ubicados fuera del modo humanista occidentalizado de ser/sentir/conocer, que presentan otras posibilidades de la vida humana política (Wynter, 1990). Partiendo de esta proposición, se argumenta que el sostenimiento de territorios demoníacos como base de las luchas por la continuación cultural y existencial montuvia y para la contestación a la "inclusión" hacia la hegemonía nacional, ha estado marcado profundamente por la labor e in-

1 Hay dos grafías usadas para la palabra en el Ecuador, una con v y otra con b. Este texto usará los términos montuvia, montuvio debido a su significación como persona campesina que es más cercana a la posición política de autodefinición del movimiento montuvio y para hacer evidente una contraposición a la definición de la real academia de la lengua de montubio/a como una persona montarás y grosera.

genio de mujeres tejedoras de versos, saberes y territorios, quienes, sin embargo, son frecuentemente invisibilizadas en este rol.

El argumento se teje desde un análisis de las narrativas de mujeres montuvias recopiladas por el proyecto *Archivo de la memoria* de la Universidad Técnica de Manabí. Este es un proyecto que se concreta en 2017 y recopila memorias y saberes ancestrales sobre la cultura montuvia, sus tradiciones, artes, rituales, fiestas, medicina, naturaleza y más. El archivo guarda transcripciones y grabaciones de entrevistas, así como fotografías y materiales audiovisuales recopilados en varios cantones manabitas. Las entrevistas usadas en este trabajo son las realizadas a mujeres montuvias mayores quienes hablan de sus memorias, de los saberes llegados a ellas de generaciones previas y de los versos hechos y echados por ellas desde mediados del siglo XX. El interés en visibilizar las historias de mujeres mayores ayudó en el proceso de selección de los materiales. Las fuentes y archivo en este proyecto no son vistos como lugares que guardan *la verdad*, sino como participantes en el contar de historias que desafían la singularización nacionalizada de la historia.

Este ensayo se centra en cómo las narrativas de mujeres montuvias ejercitan resistencia desde el hacer visible y dar continuación a las sensibilidades y conocimientos de su pueblo. Ese resistir cotidiano hace evidentes las narraciones de la historia que guardan mecanismos de sobrerepresentación de ideales de vida europeizados/occidentalizados² y masculinizados. En primer lugar, este ensayo delinea la comprensión de la noción “territorios demoníacos” con la cual se examina la posibilidad de resistencia desde la autonarración. En segundo lugar, traza la idea del “hombre rural” u “hombre del campo” como aquel personaje necesitado de “mejoramiento” e “inclusión” en los discursos nacionales de educación rural. En tercer lugar, plantea la historia que entrelaza lo montuvio al agro. Finalmente, este ensayo examina los versos e historias ofrecidos en las memorias de mujeres montuvias como una auto-poiesis en resistencia de narrativas invisibilizadoras y asimiladoras.

Lo demonizado, lo demoníaco, y la mujer del pueblo de Calibán

En *Beyond Miranda's Meanings* [Más allá de los significados de Miranda] Sylvia Wynter propone, a través de un análisis de las relaciones expuestas en *La tempestad* de Shakespeare, los “territorios demoníacos” (1990, pp. 364-365) como lugares de verdades discursivamente ubicados fuera del modo humanista occidentalizado de

2 Con Edouard Glissant y Sylvia Wynter aquí se piensa occidentalización y occidentalizado, como sinónimos de europeización y europeizado, en tanto que la historia de expansión europea generó el mito de Europa como una tierra prometida, unificada en identidad por su privilegiada razón humana capaz de producir historia y conocimiento. Esa tendencia surge precisamente en relación “con las historias de aquellos pueblos que alguna vez tuvieron fama de no tener historia” (Glissant) ni filosofía. Ver Edouard Glissant, “History, Histories, Stories”, Essay in *Caribbean Discourses*, 61-96, University Press of Virginia, 1989; y Sylvia Wynter, “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation—An Argument”, *The New Centennial Review* 3, n.º 3 (2003), 257-337.

ser/sentir/conocer y que por ello presentan la posibilidad de un punto de vista desde las diferencias empíricas en la realidad social, y la vida humana política más allá del texto privilegiado del discurso del *Hombre* como sujeto político universal. Así, los territorios demoníacos tienen una ubicación y un paisaje distintivo y sostienen la creación de códigos sociogénicos, o creadores de sociedad,³ más allá de las historias occidentalizadas. Simultáneamente, sin embargo, están interconectados con los contextos históricos y geográficos de vidas humanas occidentalizadas que han sido sobrerrepresentadas como simplemente humanas o "normales"; es decir, las vidas humanas "no diversas" cuando la diversidad se usa como un eufemismo para nombrar vidas "alterizadas"⁴ sobre todo las de gente indígena, afrodescendiente, afroindígena, LBGQTQI, y con discapacidad.

Las diferencias entre los grupos poblacionales de Próspero y Miranda y el de Calibán en *La tempestad* encarnan la oposición del ser que representa *el espíritu y el bien*, en el caso de los primeros, y el que representa *la Carne, el pecado y lo demonizado*, en el caso de Calibán. La propuesta teórico-histórica de Wynter es que la narrativa usada por Shakespeare no es simplemente de él, sino que es una narrativa posible debido a las ideas circulantes sobre la diferencia jerarquizada que justificó el colonialismo y continúa dando base a la colonialidad, es decir, a la persistencia de valores, estructuras y dinámicas de poder coloniales, en el presente (Wynter, 2003). Así, la ausencia de la mujer del pueblo de Calibán en la narrativa se torna significativa en cuanto a la invisibilización de la existencia y el silenciamiento de las experiencias de las mujeres indígenas, afro y afroindígenas en Abiyala. La ausencia de la mujer del pueblo de Calibán es un robo de territorio existencial y expresivo de la razón de la persona alterizada en base a categorías de género y raza. La proposición que hace Wynter a partir de esto implica hacer pensable la teorización, el hacer teoría desde las experiencias y saberes de mujeres alterizadas. Para ello es necesario ir más allá de la "identidad 'universal' bioanatómica" del hombre y del conocimiento occidental/izado como fundacional de la razón humana. Además, apunta a interpelar al feminismo como cuestionamiento de la razón y del modo de producción de conocimiento actual, con lo histórico y cultural particular de grupos racializados para no sobredeterminar [*overdetermine*] el ser mujer, como lo hace Miranda en *La tempestad*.

En este sentido, lo demoníaco es la razón y la vida que se sostiene con valores y saberes más allá de lo "consolidado" dentro del modo actual de ser/sentir/conocer,

3 Ver Wynter "Towards the Sociogenic Principle: Fanon, Identity, the Puzzle of Conscious Experience, and What It Is like to Be 'Black'". *National Identities and Socio-Political Changes in Latin America*, 2013, pp. 46-82.

4 Aquí, alterizar se propone como término para nombrar la descalificación de la diferencia que discrimina y/o desvaloriza la humanidad de la gente. Esta reflexión surge desde la proposición que hace Aimé Césaire de que la alteridad es una condición inevitable de la vida y por tanto querer asimilar o ser asimilado es olvidar que la gente y sus comunidades siempre van a tener diferencias (Césaire, 1935). De la misma manera juzgar o deshumanizar con base en la diferencia es necio.

determinado por lo occidental y lo masculino. Los territorios demoníacos, entonces, nos brindan la posibilidad de lecturas de la realidad social que parten de la variabilidad de la experiencia de vida humana. Wynter (2003) plantea que el ser humano es un ser que narra su propia vida hacia la existencia. Siguiendo esa premisa, las lecturas variables de la realidad social actúan como una autopoiesis, es decir, una autocreación del ser en base a sensibilidades poéticas propias o localizadas en espacios de existencia alterizada como lo es el ser mujer y el ser mujer racializada. Así, la declamación, la escritura y el aprendizaje de poesía y de narraciones poéticas, como, por ejemplo, los amorfinos, son prácticas que instituyen el yo —individual, colectivo, relacional—, el sentido de pertenencia a un pueblo, la historia, saberes y ética de una comunidad. La autocreación desde lo poético entonces constituye un modelo cognitivo demoníaco cuando reta al sistema de significados de los textos privilegiados masculinos y occidentalizados y su lugar como modelo cognitivo experiencial superior. Así lo poético demoníaco puede abolir el universalismo del *Hombre* como conocedor y de lo occidental como cuna de la razón, la filosofía, y la moral. Aún más, lo poético demoníaco puede instituir la propia razón y multiplicar filosofías y guías morales.

La tempestad rural

En educación rural, desde los 60, educarse significaba, siguiendo las palabras de Luis Reissig, educador argentino influyente en el pensamiento educativo de la región, “volverse hombre” (Reissig, 1955, p. 422). La “integración” del “hombre rural” en la nación sería posible, de acuerdo con los discursos de educación, en la medida en que las vidas de la población campesina sirviesen a los ideales de modernización de la nación (Ministerio de Educación del Ecuador, 1965; Misión Andina, 1966). Por ejemplo, la sección de conclusión de uno de los manuales para la educación campesina rural publicado por el Ministerio de Educación del Ecuador en 1965, muestra la construcción del “hombre rural” como un problema para la economía y la vida moral del país:

[...] la colaboración de las instituciones que aquí se mencionan [Cámara de Agricultura, Banco Nacional del Progreso, Servicios Cooperativos y servicios de cooperación internacional no especificados] con la mira elevada de procurar, mediante la educación, un positivo bienestar social del hombre del agro, que vive al margen de los beneficios de la civilización y al fin de que su ignorancia no le haga proclive a una serie de taras que se traducen en malestar colectivo.

La adopción del sistema cooperativo para afrontar el grave problema de la ignorancia del hombre del agro, lleva implícita la saludable conversión del mismo en un factor de producción y progreso para la patria.

1. Porque le insinúa la necesidad de adoptar este sistema cooperativista en la solución de los vitales problemas de la comunidad, lo cual constituye una forma educativa enca-

minada al mejoramiento de la vida del conglomerado humano.

2. El campesino instruido en este tipo de escuela contribuirá en forma eficiente al desarraigo del primitivismo y de los procedimientos arcaicos en las labores agrícolas, elevándose a la calidad de productor consciente, elemento importantísimo en el plan de tecnificación agrícola, cuyos resultados son de incalculable valor para la economía del país.
3. La educación del campesino moldeará su mente hacia las concepciones de una vida moral, alejándole del vicio y la delincuencia, factores de constante perturbación social para el desarrollo de la empresa agrícola.
4. Una adecuada dirección educativa fortalecerá el espíritu de responsabilidad y laboriosidad agrícola, arraigando al hombre a la tierra y eliminando, a medida del progreso educativo, el problema de la migración rural a las ciudades con el consiguiente abandono de los campos.
5. La colaboración de las instituciones vinculadas a la vida del campesino como las Cámaras de Agricultura, Banco Nacional de Fomento, y Servicios Cooperativos del punto IV [servicios de cooperación internacional no especificados], en la obra de difusión de la escuela rural, mediante la fundación de cooperativas de educación, será un poderoso estímulo para la gestión del Ministerio de Educación, cuyos frutos, de innegable valor humano y patriótico, se traducirán en una disminución del subido porcentaje de analfabetos que existen en todo el Ecuador.
6. El gradual desarrollo de esta forma de cooperación educativa del hombre rural, permitirá, en el futuro, dar nuevas aportaciones al Ministerio de Educación e instituciones que colaboran con él, para la solución de otros problemas de más alto nivel educativo y social que surgirán en el ambiente rural a medida del progreso que alcancen las comunidades (Ministerio de Educación del Ecuador, 1965, pp. 14-15).

Este texto articula claramente una descripción del “hombre rural” y “el campesino” convirtiéndolos en un problema. El lenguaje de las directrices narra a las personas en las zonas rurales como ignorantes y con una tendencia a los vicios, a la delincuencia y a la inmoralidad. Simultáneamente, el “hombre rural” se narra como un recurso útil para el desarrollo económico de fuerza laboral potencial. Esas declaraciones inscriben alteridad construyendo un género de vida humana patológico y una vida reducida a propósitos económicos (numeral 2). La educación en este texto busca separar al ser humano “rural” del “primitivismo”, así como “moldear su mente” hacia la moralidad, eliminando “el vicio y la delincuencia”, como problemas que afectan a los negocios y, por lo tanto, a la economía. De esta manera, “volverse hombre” se equipara con una vida moral obtenida a través de la educación en la escuela, en este caso, rural (numeral 3). La educación en las zonas rurales también prevendría la presencia de la “gente rural” en las ciudades para mantenerlos trabajando la tierra donde serían un elemento para el progreso económico. La “laboriosidad” es también algo que se asume ausente en el “humano rural” particularmente en lo relacionado con la moralidad de la productividad capitalista. Por lo tanto, la educación debe transformar lo “humano rural” en un elemento humano productivo del sistema de desarrollo económico (numeral 4). Además, es mediante este tipo de vida moral/

económica, producida a través de la educación y la universalidad, que es posible pertenecer a la nación (numeral 5). Esta propuesta del Ministerio de Educación es un claro ejemplo de la sobrerrepresentación de la vida productiva, en términos de ser funcional al “progreso/desarrollo”, como una vida moral. Asimismo, muestra la preocupación del gobierno sobre la vida del “hombre rural” y su transformación en “hombre” a través de insertarlo en la economía y cultura nacional.

Esa inserción demostraría en palabras de Reissig “la existencia o no del ‘espíritu de empresa’” el cual se planteaba como “la piedra angular para saber si al individuo le falta algo para ser verdaderamente un hombre con historia, que es como decir que sea un hombre” (1955, p. 422). El espíritu de empresa era “una concepción amplia y elevada de la vida, de la dedicación [y], del sacrificio” que se alcanzaría al educar a las personas para un “campo social, económico y técnico específico” (1955, p. 422). Es decir, que el “hombre con historia” era el trabajador que abrazaba un determinado lugar socioeconómico dentro de su país. El trabajo se proponía como el centro de la vida moral para sostener la “mejora” de la nación, la misma que se concebía entrelazada a la promesa de la modernidad de que la tecnificación y la industrialización traerían a las naciones soberanía y bienestar en forma de democracia y una economía fuerte. Luis Reissig incluso afirma que la educación debe formar generaciones que se opongan a la violación de “una ideología democrática (que no es más, en esencia, que una ideología económica)” (1942, p. 494). Afirma esto siguiendo la lógica de que el “sentido político” de la escolarización es ser consciente de los intereses sociales de una nación que en América Latina en ese momento era “enseñar a las masas para obtener de ellas técnicos para mejorar su estructura [del estado], especialmente la estructura económica” (Reissig, 1942, p. 498). En este sentido, el “espíritu de empresa” define el conocimiento político y la existencia a través de la participación en la economía como trabajador para llegar a ser “verdaderamente hombre”. La humanidad, entonces, emerge como una subjetividad masculina bioeconómica moldeada por las esperanzas de modernización de que el crecimiento económico nacional conduciría a la “mejora” de la vida.

Este tipo de discurso que recorría la región es el que vemos representado en el ejemplo ofrecido arriba sobre educación campesina. La “integración” fue planteada como sinónimo de participación en la economía capitalista nacional que, sin embargo, históricamente, no ha precautelado el bienestar de la gente viviendo y trabajando en áreas rurales (Brenton, 1997; Tuaza, 2014). Asimismo, implicaba una “inclusión” en una identidad *nacionalizada* que no acogía ideas y prácticas de vida propias de los pueblos habitando áreas rurales. Simultáneamente, el problema del “hombre rural”, particularmente en lo que respecta al supuesto estancamiento del desarrollo de una nación, debido a la incapacidad de las personas “rurales” para cuidarse y participar en la economía, ilustra en América Latina los temores y esperanzas sobre la “inclusión”. La esperanza de que la educación haga de la persona

un sujeto "razonable" y "moral", que esté involucrado en la economía moderna, está vinculada con temores a la ruralidad, como una marca de diferencia peligrosa proyectada sobre territorios y poblaciones, a quienes se narra al borde de la razón y la moral. Una narración que se plantea en relación con lo urbano y nacional. Estas dinámicas son gestos dobles, donde la esperanza de formar lo "normal" a través de la educación produce lo "patológico", que es justamente aquello que "debe" ser "integrado" (Popkewitz, 2008, 2018).

La persona que desarrollaba su vida y trabajo en el campo era descrita como una patología social. El hombre "rural" debía transformarse a través de la educación en un ser moral y racional, de acuerdo con el pensamiento político-económico europeizado occidental que alentaba la industrialización y la tecnificación. Es decir, que su existencia era narrada como deficiente en cuanto agente del bienestar nacional. En este sentido, el hombre trabajador del campo era desclasificado como hombre, en tanto que portador de razón y conocimiento humano. En función de su género la existencia del hombre era visible, pero "demonizada", en términos wynterianos, por un proceso de alterización basado en los criterios racializados que definían quién era el "hombre rural". La existencia de la mujer que habitaba y trabajaba en áreas rurales en cambio era totalmente obviada o narrativamente masculinizada. Es decir, que transformarse en el "ser moral y racional", sujeto político y agente de bienestar de la nación era para las mujeres en áreas rurales simultáneamente una demanda y una imposibilidad. La "identidad 'universal' bioanatómica" del hombre como humano, le condenaba a una desaparición que, sin embargo, no le eximía de la labor económica ni le removía de las preocupaciones nacionales de "inclusión" (Martínez, 1990).

La mujer "rural" sería, entonces, un personaje de doble patologización. Por un lado, una deshumanización en cuanto a no encarnar la identidad bioanatómica universalizada de lo asumido como humano, el hombre; y, por otro, demonizada en cuanto a no pertenecer a la cultura y tipo de vida considerada propiamente humana, la europeizada. Siguiendo un análisis wynteriano, la proposición aquí hecha es que la ausencia de la mujer alterizada en las narrativas de educación rural no es simplemente coincidencia. Es más bien un silenciamiento de la participación de la mujer en la vida social, política y económica del país, así como de los saberes, resistencias y re-existencias propuestas desde su experiencia de vida. En este sentido es un robo narrativo de su territorio existencial.

El montuvio: raíz profunda en el agro

La identidad campesina en la Costa ecuatoriana como una autoidentificación política, emerge entrelazada a la actividad de movimientos trabajadores que más tarde abrazarían lo montuvio como su ser cultural e histórico. En los sesenta y

setenta, en respuesta a las condiciones violentas de trabajo en plantaciones agrícolas, como las cacaoteras, bananeras y arroceras, y también como efecto de las dificultades de integración a la economía de pequeños productores luego de las reformas agrarias, se gestan organizaciones campesinas para enfrentar problemas comunes (Gangotena, 1982).

La Unión Provincial de Campesinos de Manabí (UPOCAM), por ejemplo, se funda en 1978 en un contexto en el cual ideas y aspiraciones modernizadoras abundaban (Gilman, 2003). El cooperativismo⁵ en el agro parte de esas aspiraciones que solo ahondaron las diferencias entre pequeños y grandes propietarios, significando más beneficios y privilegios para estos últimos (Da Ros, 2007). Para hacer frente a la desigualdad, la UPOCAM se reconoce en sus estatutos como una “familia campesina” basada “en la amistad”, llamada al cuidado entre la gente trabajadora del campo y a la lucha por “la transformación que tiene que darse en las relaciones con la ciudad y la gente que nos explota” (Gangotena, 1982, p. 119). El cuidado entre campesinos se plantea como un ejercicio político para proteger una forma de vida y una identidad construida desde la relación *con* y *el* trabajo en la tierra. De allí que la lucha contra inequidades históricas que devienen a partir de la organización de la labor a través de concertaje y esclavización, y también las consecuentes de reformas para acelerar el proceso de modernización del agro, ofrezcan un “nosotros” campesino.

Ese nosotros campesino se planteó desde la UPOCAM contrapuesto a la “gente rica” (Gangotena, 1982, p. 119) con afán de “dominar” e imponer sus intereses a través de “cámaras”, “partidos políticos”, “ministerios”, y “apoyados por las fuerzas armadas” del país (Gangotena, 1982, p. 120). Esto implica que hubo un ejercicio de nombrar a un antagonico, igualmente generalizado, pero que se correspondió con quienes promulgaban discursos como los presentes en el manual de educación rural campesina. Precisamente, aquellos discursos persistentes sobre el “primitivismo” presente en el “hombre del agro”, sobre su supuesta predisposición al “vicio” y la “delincuencia” o sobre la asunción de un inadecuado “espíritu de responsabilidad y laboriosidad agrícola” (Ministerio de Educación del Ecuador, 1965, p. 15).

A manera de símil con el trabajo de Wynter sobre *La tempestad* podemos decir que la lógica sobre la que se construye ese nosotros, propuesto por la UPOCAM, cuestiona la descalificación y patologización a Calibán, el hombre alterizado. Esto incluye una crítica al “espíritu de empresa” que demanda una subjetividad como trabajador por y para la modernización y pretende ser definitivo del hacer sociedad.

5 La ley de Reforma Agraria de 1973 pretendía la expansión de la organización campesina para responder a la demanda local. La formación de cooperativas agrarias se planteó entonces como una posibilidad de incrementar la producción y comercio desde minifundios. La aplicación de la ley, sin embargo, amplió servicios de crédito, y asistencia técnica en el marco de cooperación internacional que favoreció mayormente a grandes propietarios en pos de acelerar el proceso de modernización en el país. Ver más en Da Ros, Giuseppina. *El movimiento cooperativo en el Ecuador. Visión histórica, situación actual y perspectivas*. CIRIEC-España, Revista de Economía Pública, Social y Cooperativa, núm. 57, abril, 2007, pp. 249-284

En las aserciones de la UPOCAM hay un giro de la razón narrativa que denuncia el abuso de poder de la gente europeizada, Próspero y Miranda, en sobredeterminar, en dominar, los significados del bienestar y de la vida humana. Esa sobredeterminación se plantea desde lo político, tanto del quehacer económico como del nombrar y describir a la gente.

Desde finales de los 1970 los movimientos campesinos costeños encuentran en la literatura de intelectuales de los 1930 una categoría que va más allá de lo laboral y afianza la sensibilidad "de familia", lo montuvio. Lo montuvio, como la autodefinición de un pueblo, abraza el personaje que autores como José de la Cuadra (2020 [1934]) narran enraizados en el agro con descripciones como:

El matapalo es árbol montuvio. Recio, formidable se hunde profundamente en el agro con sus raíces semejantes a garras. [...] De cualquier modo, el matapalo es el símbolo preciso del pueblo montuvio. Tal que él, el pueblo montuvio está sembrado en el agro, prendiéndose con raíces como garras. El pueblo montuvio es así como el matapalo, que es una reunión de árboles, un consorcio de árboles, tantos como troncos. (De la Cuadra, 2020, p. 17)

En esta cita vemos la proposición de una naturaleza fuerte, trabajadora y profundamente agrícola. Hay en ella la creación del montuvio como una posibilidad de existencia contada, descrita y también romantizada. Selecciones particulares de ofrecimientos literarios como este, sensibles a las cotidianidades de la Costa ecuatoriana, se tornan *encarnadamente* políticos con la adopción del término montuvio al nosotros histórico de los movimientos campesinos costeños.

Ese abrazo ontológico es claro, por ejemplo, en el cambio de nombre de la organización Movimiento Campesino Solidaridad –con convocatoria principalmente en Guayaquil, Manabí y Los Ríos–, a Movimiento Montuvio Solidaridad. El cambio ocurre en el 2000 como una reivindicación identitaria cultural en medio de luchas contra la precarización de las condiciones de trabajo de la gente agricultora durante los años 1980 y 1990 debido a políticas de liberalización económica y la presión de pago de deudas al Banco Nacional de Fomento, aunadas a la pobre respuesta del gobierno frente a desastres naturales como los provocados por el fenómeno del Niño en 1998 (Rivadeneira, 2013). El abrazo desde lo afectivo solidario se hace efectivo frente a la crisis económica del 2000, la cual representó una amenaza a la continuación de formas de vida de quienes entonces se autodenominaron montuvios. La "familia campesina" del litoral acude a las recopilaciones literarias familiares a su cotidianidad para habitarlos con demandas políticas. Al respecto Lady Mosquera, una de las principales lideresas en los años 2000, afirma:

El cambio [de nombre del movimiento] fue porque nosotros nos dimos cuenta de que teníamos identidad, que teníamos una cultura, que teníamos nuestras propias expresiones, en otras palabras, nuestra propia identidad y recopilado todo eso está en los libros de José de la

Cuadra, entonces nos dimos cuenta que teníamos nuestras propias raíces, nuestros propios ancestros, nuestra propia historia y por eso fue el cambio que se hizo entre campesino a montuvio. (citado en Rivadeneira, 2013, p. 63)

El tejido de lo agrícola campesino con lo montuvio es una narrativa histórica, no solo porque describe relaciones factuales entre labor e identidad, sino también porque, importantemente, da cuenta del uso selectivo que la gente hace de las categorías de existencia disponibles en ciertos momentos históricos para crear significados y alentar sus luchas existenciales-políticas.

Las narraciones sociogénicas de lo montuvio como una posibilidad de existencia en familia, desde la solidaridad, marcada por el trabajo arduo y la fortaleza, se opone a la descripción desde el Ministerio de Educación del “hombre del agro”. El campesino, y el campesino montuvio no es un ser vicioso, que pone en riesgo la moral y la producción del país. Todo lo contrario, es un ser “con el corazón limpio” (Gangotena, 1982, p. 119), que no solo sostiene la economía del país y la vida en las ciudades, sino que resguarda la integridad de la vida de aquellos a quienes las instituciones dejan en el abandono y además explotan. Las organizaciones le dan la vuelta a la historia y ofrecen una autonarración sociogénica positiva y poderosa del ser campesino montuvio.

En la imaginaria de lo montuvio, sin embargo, continúa predominando la figura del “hombre del agro”. El hombre recio, fuerte como matapalo, con sombrero de paja y machete en mano, continúa el protagonismo tanto del ser montuvio como de la resistencia a la asimilación nacionalizadora y la explotación desde las ciudades. Se vuelve entonces crucial preguntar, ¿desde dónde resisten y cómo resuenan, las narrativas de las mujeres montuvas? La exploración del Archivo de la Memoria de la Universidad Técnica de Manabí ayuda a contestar esta pregunta, porque guarda entrevistas y memorias de mujeres montuvas mayores. Las narrativas de estas mujeres ofrecen territorios demoníacos de existencia en el sentido wynteriano.

(H)echando versos

Los amorfinos e historias de vida, a continuación, hablan de la autopoiesis de la mujer montuvia, la construcción poética de su ser y de su vida como sostenedoras del pueblo montuvio. El nombre de esta sección apunta justamente a esa construcción a través de la acción. La “h”, entre paréntesis, está allí presente simplemente para recordarnos que el echar versos, cuentos e historias es una importante forma poética en la que se ha hecho o construido el nosotros montuvio. Del *Archivo de la memoria* se seleccionaron entrevistas a Cleotilde Vélez, Ermita Falcones y Escilda Bravo, que narran territorios demoníacos del saber. Es decir, dejan ver como el tejer cotidiano de espacios de aprendizaje y producción de saberes más allá de las escuelas abre una continuación de la vida e identidad montuvia campesina.

Tejer en esta sección es el entrelazamiento de hilos narrativos autoinstituyentes de una identidad montuvia. Señala el qué se aprende, cómo se aprende y quién enseña —contenidos, pedagogías, profesores— que, como se verá, van más allá del texto privilegiado del hombre europeizado. Se aprenden versos sobre relaciones con la mar, con camarones, y de la mano de mujeres racializadas —que establecen un vínculo con la praxis del ser pueblo montuvio—.

En las siguientes citas es importante recalcar los locales curriculares, o los espacios desde donde lo que no se sabía se aprende. Estos espacios, más allá de la escuela, disrumpen el proyecto modernizador y masculinizador de la educación rural nacional que plantea como objetivo, de acuerdo con sus manuales, absorber las existencias y transformar el ethos de la gente en devenir trabajadores afines a la producción capitalista.

[...] nosotros aprendimos de mis tías cuando llegaban a visitar a mi mamá. Ahí nos poníamos a jugar naipes y decíamos versos. Sí, y así aprendimos y ya nos enseñaban lo que nosotros no sabíamos (Cleotilde Vélez).

Andábamos así en los velorios, en las cosas. Ahí andábamos y aprendíamos así más versos (Cleotilde Vélez).

Y haciendo los oficios aprendíamos los versos. Mi tía era bien famosa en hacer versos [...] Ellas los hacían sus versos, y nosotros también aprendíamos y nos daba idea también, pues, de hacer los versos (Ermita Falcones).

Tanto los quehaceres cotidianos, como los juegos de naipes y los velorios,⁶ se constituyen aquí en espacios más allá de la escuela como lugar privilegiado de enseñanza nacionalizada y occidentalizada. Ambos espacios son territorios demoníacos de aprendizaje en cuanto “lo que no sabíamos” llega a ser conocido más allá del orden de las cosas que norma lo institucionalizado como dador del nosotros “adecuado.” Es decir, más allá del orden de esa comunidad, como la imagina el proyecto de educación rural, que se forma por asimilación de cultura y saberes, para alcanzar una existencia “moral”, “laboriosa”, de “innegable valor humano y patriótico” (Ministerio de Educación del Ecuador, 1965, p. 15). Juegos y velorios ofrecen narrativas autoinstituyentes, en tanto que se construyen desde las mujeres de una familia y en encuentros culturales poblados de literaturas cotidianas —esas historias orales, escritas y performáticas— que se comparten y repiten entre generaciones y hablan de cualidades del día a día de una sociedad.⁷ Son espacios de tejido de identidad, de praxis del ser que llega a autoidentificarse montuvio.

6 Velorios son festejos navideños por el nacimiento del niño Jesús que se caracterizan por estar llenos de amorfinos, cantos y juegos. Se los conoce también como chigualos y tienen una raíz afrodescendiente. En la cultura afroecuatoriana el chigualo es el ritual fúnebre para un niño. Durante el acompañamiento o velorio, su espíritu es despedido con canciones y versos que se conocen como arrullos, alabaos y chigualos. Ver Consuelo Puga Palomeque (2012). *El chigualo manabita, La fiesta navideña montubia, Picoazá 2010*. Tesis de Maestría, Universidad de Cuenca.

7 Ver más sobre literaturas cotidianas en Gioconda Coello. (2022). “‘Negra cuscunga’ y el ‘hombre negro’ en la literatura cotidiana”. En Coello y López (Eds.) *Crecimos antinegros en América Latina y el Caribe*. Abya-Yala.

En las entrevistas citadas, quienes guardan los saberes desde donde el pueblo y familia montuvia se teje, son predominantemente mujeres. Se aprende con las tías, las madres, las abuelas.

Es que lo que pasa es que mi abuelita dejaba el petate así botado en el suelo y yo quería aprender a tejer petate y cuando ella se iba ahí yo venía y me sentaba a ligerito a tejer petate. Según a tejer, pero yo quería aprender, pero en vez de aprender, de tejer, antes destejía el petate. Entonces venía mi abuelita y decía: Bueno, ¿y quién me ha andado aquí? [...] De lo que me hayan dicho que yo haya sabido tejer petate y me da mucha alegría porque esto me enseñó mi abuelita y es bueno que mis hijas lo aprendan también para que mañana o pasado que se lleguen ellas a comprometer, que sé yo, lleguen a tener sus hijos, les enseñen les digan: “Esto hizo mi mami, cuando la abuelita le enseñó a ella” (Escilda Bravo).

Los versos y prácticas que se aprenden jugando con otras mujeres, tejiendo con las mayores se constituyen en aseveraciones sociogénicas, en tanto que abren la posibilidad de narrarse y describirse desde sensibilidades compartidas. Los saberes, tanto sobre sí, la familia, la comunidad y ciertas labores, como el tejido de petates, interrumpen la asunción de que la vida deseable y la completa humanidad —el hombre con historia, como lo planteó Reissig— debe ganarse, y además ganarse en las escuelas a través de la “inclusión” en el nosotros nacional.

El tejido de petate con la abuela no solo crea un producto, sino también una memoria de lo “tradicional” propio. Las prácticas, tanto de echar versos como de tejer petate, constituyen un modelo cognitivo demoníaco. Las enseñanzas que ofrecen y las fuentes femeninas de dónde vienen desafían la masculinización de la identidad montuvia y la occidentalización del saber. Lo poético autonarrativo demoníaco se ancla en un legado afectivo que se hace evidente por ejemplo en la “alegría” de que “hayan dicho que yo haya sabido” aquello que enseñó la abuelita. Ese legado es un viaje generacional de afectos y saberes que puede explorarse y desearse hacia el pasado y el futuro. Por tanto, hila pertenencia y sostiene un nosotros de manera generacional. Estas memorias y afectos dan sentido a las descripciones de lo propio en una continuidad del “que les enseñen” dentro de la familia. Lo que se teje es el pueblo en sí mismo desde “tradiciones” compartidas en una familia cultural que afectivamente tiene las solidaridades de las que en su momento habló la UPOCAM a través del cuidado de la “familia campesina” y, al mismo tiempo, las sobrepasa. El trabajo de la toquilla, por ejemplo, teje afectos, memorias, y no habla necesariamente de una identidad trabajadora campesina y menos aún de una laboriosidad marcada por relaciones de mercado dinero-céntricas, como las propuestas por el *ethos* de la escuela rural.

Los contenidos del tejer —el qué se enseña— crean vínculos entre la gente y el paisaje cotidiano, más allá del trabajo. Por ejemplo, hay una producción del ser social montuvio que hila sus sensibilidades al mar, a los animales.

En el centro de la mar
Tengo un pañuelo extendido
En cada punta mi nombre
y en el centro el apellido
En el centro de la mar
Suspiraba un camarón
En el suspiro decía
No te aflijas corazón
(Cleotilde Vélez)

En este extracto, los saberes compartidos entre mujeres de diferentes generaciones narran al mar como espacio que nombra al ser. Esto es evidente en los versos “en cada punta mi nombre y en el centro el apellido”. Ellos marcan una pertenencia identitaria a la mar tan profunda que se comparan al nombre individual y familiar de la persona. En ese sentido, apuntan a una red de solidaridades que sostienen la vida propia y la afiliación a un pueblo más allá del campo. Esa red sobrepasa lo humano al llamar hacia la imaginaria de lo cotidiano y familiar a “la mar”. De igual manera con la imagen de “un camarón” con la habilidad de consolar, lo que se ve propuesto en el verso “no te aflijas corazón”. Esas afectividades son importantes de resaltar en cuanto hablan de los espacios y seres más allá de la escuela, más allá del trabajo como sostenedores del ser individual y el nosotros autonombrado, en este caso, montuvio. Estos versos resisten la descripción de “lo rural”, su gente y saberes en términos de carencia o de un problema por resolver históricamente planteado en discursos educativos y económicos de “integración del campesinado” (Misión Andina, 1966, p. 1) o del “hombre del agro” (Ministerio de Educación del Ecuador, 1965, p. 14). Los saberes en estos versos son saberes demoníacos en cuanto se siembran y florecen en la realidad social (humana y más que humana) montuvia. Es decir, desde el espacio de autopoiesis que libera al ser/sentir/conocer de lo masculino occidental universalizado y convencionalizado.

Conclusión

Allá en la piedra lisa
donde yo me resbalé,
dame la mano negrita,
que yo me levantaré
(Cleotilde Vélez)

Sería insuficiente asumir o proponer que la identidad montuvia nace como una reivindicación étnica de movimientos campesinos del litoral. La resistencia a prácticas económicas, educativas, políticas y narrativas deshumanizadoras de poblaciones rurales culturalmente distintivas dentro del país, como las montuvias, tiene anclajes más allá de las luchas de los campesinos. La autonarración del pueblo montuvio

como tal, no ha sido simplemente una forma de volverse visible y ser atendido por el Estado ecuatoriano. Las narrativas de mujeres montuvias muestran que el tejido del pueblo y de la identidad montuvia, sobrepasa la categorización laboral rural masculinizada y se ancla en sensibilidades y literaturas cotidianas que crean un nosotros más allá de los espacios y prácticas de legitimación estatal.

Las palabras de mujeres montuvias llamadas a este ensayo encarnan tamices del resistir a la asimilación nacionalizadora y lógicas urbanas desde solidaridades familiares humanas y más que humanas. Esas resistencias guardan similitud con el llamado a una protección de la “familia campesina”, que hace la UPOCAM en su momento, pero sobrepasan la categorización de la vida a partir solamente de prácticas con el campo. Igualmente, el anclaje del ser a los modos de ser/sentir/conocer propios, se acerca a la reflexión del Movimiento Montuvio Solidaridad de construir la identidad y acción política desde la cultura e historia propia y simultáneamente lo sobrepasa al estar enraizado en autonarraciones más que en proposiciones literarias ajenas y “masculinizadoras”.

Desde las narrativas de mujeres montuvias se hace posible una resistencia a lo nacionalizador, demonizador y masculinizador de la vida y de la identidad montuvia. Esa resistencia no es necesariamente una revolución campante, pero sí es un ejercicio histórico de sembrarse en los afectos y saberes propios. Ese ejercicio no declina otras avenidas para ser/sentir/conocer, sí rehúsa la simple asimilación y olvido.

Referencias

- Brenton Solo de Zaldívar, V. (1997). *Capitalismo, reforma agraria y organización comunal en los Andes: una introducción al caso ecuatoriano*. Universidad de Lleida.
- Césaire, A. (2018 [1935]). Negrerías: juventud negra y asimilación. *Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 10(abril-septiembre), 211-214.
- Coello, G., & López, L. (2022). *Crecimos antinegros en América Latina y el Caribe*. Abya-Yala
- Da Ros, G. (2007). El movimiento cooperativo en el Ecuador. Visión histórica, situación actual y perspectivas. *CIRIEC-España, Revista de Economía Pública, Social y Cooperativa*, 57(abril), 249-284.
- De la Cuadra, J. (2020 [1934]). *Los sangurimas, La tigrá*. Loqueleo.
- Gangotena, F. (1982). UPOCAM y las agencias de gobierno. *Ecuador Debate*, 2, 117-122.
- Gilman, N. (2003). *Mandarins of the future: Modernization theory in Cold War America*. Johns Hopkins University Press.
- Glissant, É. (1989). History, histories, stories. En *Caribbean discourses* (pp. 61-96). University Press of Virginia.
- Martínez, L. (1990). *El empleo rural en el Ecuador*. Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales.

- Ministerio de Educación del Ecuador. (1965). *La escuela de cooperación campesina*. Ministerio de Educación del Ecuador.
- Misión Andina. (1966). *Programa de integración del campesinado*. Misión Andina.
- Popkewitz, T. (2018). Reforma y fabricación, tipos humanos: los dobles gestos de inclusión y exclusión en la práctica de la escolarización. En E. Hultqvist, S. Lindblad, & T. S. Popkewitz (Eds.), *Análisis críticos de las reformas educativas en una era de gobernanza transnacional* (pp. 133-150). Springer.
- Popkewitz, T. (2008). *Cosmopolitanism and the age of school reform: Science, education, and making society by making the child*. Routledge.
- Puga Palomeque, C. (2012). *El chigualo manabita, la fiesta navideña montubia, Picoazá 2010* [Tesis de maestría]. Universidad de Cuenca.
- Rivadeneira, L. (2013). *Los montubios: sujetos étnicos en construcción* [Tesis de Maestría]. FLACSO.
- Reissig, L. (1955). La vida nacional: la enseñanza y la educación. *Cursos y Conferencias*, (47).
- Reissig, L. (1942). Propositiones de orientación y de medios para una educación nacional. *Anales de la Universidad de Chile* (pp. 47-48).
- Roitman, K. (2013). Mestizaje montubio: Rompiendo y manteniendo esquemas. *Ecuador Debate. Identidades y Diferencias*, (88), 69-86.
- Tuaza, L. A. (2014). La continuidad de los discursos y prácticas de la hacienda en el contexto de cooperación. *Revista de Antropología Social*, (23), 117-135.
- Wynter, S. (1990). Beyond Miranda's meanings: Un/silencing the "demonic ground" of Caliban's "woman". En C. Boyce Davies & E. Savory Fido (Eds.), *Out of the Kumbla: Caribbean women and literature* (pp. 257-337). Africa World Press.
- Wynter, S. (2003). Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: Towards the human, after man, its overrepresentation: an argument. *CR: The New Centennial Review*, 3(3), 257-337.
- Wynter, S. (2013). Towards the sociogenic principle: Fanon, identity, the puzzle of conscious experience, and what it is like to be 'Black.' En *National identities and socio-political changes in Latin America* (pp. 46-82). Routledge.

Gioconda Coello, M.A. en Estudios del Sudeste Asiático-University of Wisconsin-Madison. Candidata doctoral en Currículo e Instrucción, University of Wisconsin-Madison. Estudiante doctoral visitante en el departamento de Antropología Social en University of Manchester. Su investigación es interdisciplinaria y analiza la historia de las ideas en la educación y su relación con las políticas del ser, las vidas indígenas, cimarronas, de mujeres y disidencias, y la educación ambiental en América Latina y el sudeste asiático.

Neruda y sus sonetos de madera

Sergio Cordero

Mexicano. Poeta y crítico literario

sercor61@hotmail.com

Recibido: 30 de abril de 2023 / Aprobado: 20 de junio de 2023

Resumen

En este ensayo, se analiza el número XLVIII de los *Cien sonetos de amor* de Pablo Neruda y se cuestiona la relación de este poeta chileno con dicha modalidad estrófica, que ha sido la predilecta de la lírica amorosa a lo largo de los siglos y en la que se han escrito obras maestras como la *Vita Nova* de Dante y los poemas a la dama oscura de Shakespeare. También se propone qué hubiera sucedido si Neruda hubiese sido más respetuoso de la forma del soneto. Otro poeta del siglo XX que también jugó a su manera con el soneto fue el cubano José Lezama Lima.

Palabras clave: forma, soneto, surrealismo, versificación.

Abstract

In this essay, the number XLVIII of Pablo Neruda's *One Hundred Sonnets of Love* is analyzed and the relationship of this Chilean poet with this strophic modality is questioned, which has been the favorite of love lyrics throughout the centuries and in the Masterpieces such as Dante's *Vita Nova* and Shakespeare's poems to the Dark Lady have been written. It also proposes what would have happened if Neruda had been more respectful of the form of the sonnet. Another 20th century poet who also played in his own way with the sonnet was the Cuban José Lezama Lima.

Keywords: form, sonnet, surrealism, versification.

*Para Neruda la forma era una prisión,
un muro que se desmoronaba ante el oleaje
poderoso e insistente de su voluntad.*
Octavio Paz (Prados *et al.*, 1986, p. 487)

Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, mejor conocido como Pablo Neruda (1904-1973), no llegó a dominar satisfactoriamente la versificación tradicional. Tal deficiencia puede advertirse sobre todo en *Crepusculario* (1923), su primer libro de poemas. El joven Neftalí consigue respetar aceptablemente el metro y la rima (esta última no siempre; a veces incurre en la semirrima, donde debiera poner rima consonante), pero suele fallar con frecuencia en la distribución de los acentos. Para ejemplificar esta anomalía, examinemos las siguientes estrofas del poema “Playa del sur”:

Parado cielo y lejanía

*El horizonte, como un brazo,
rodea la fruta encendida
del sol cayendo en el ocaso.*

*Frente a la furia del mar son
inútiles todos los sueños.
¿Para qué decir la canción
de un corazón que es tan pequeño?*

*Sin embargo es tan vasto el cielo
y rueda el tiempo, sin embargo.
¿Tenderse y dejarse llevar
por este viento azul y amargo!...*

*Desgranado viento del mar,
sigue besándome la cara.
¿Arrástrame, viento del mar,
adonde nadie me esperara!*

(Neruda, 1970, pp. 83-84)

En apariencia, se trata de versos eneasílabos, de nueve sílabas cada uno, con acento en la cuarta y la octava sílabas: “Parado **cielo** y lejan**ía**. / El **horizonte**, como un **brazo** [...]”. Pero, en seguida, empiezan los problemas. El verso siguiente, aunque conserva la métrica, altera la distribución de acentos que, en este verso, caen en la segunda, quinta y octava sílabas: “**rodea** la **fruta encendida**”. Las siguientes estrofas muestran anomalías semejantes: se mantiene la regularidad métrica, pero hay continuos desajustes en la distribución de los acentos.

¿El cambio fue deliberado? Opino que no. Cuando estos cambios son deliberados, buscan un efecto específico sobre el lector y, en este caso, el efecto es de

incomodidad, como sufrir un tropezón cuando vas caminando. No parece, pues, algo premeditado.

Supongo que el poeta chileno vio el surgimiento del surrealismo como una bendición. Perezoso para cumplir con la forma, incluso para dialogar con ella, Neruda descubrió que era bueno para plasmar imágenes, pero su falta de destreza con la forma, que le daría precisión y economía de lenguaje a esas imágenes, hizo que muchos de sus poemas—incluso libros enteros— estén llenos de farrago, son textos en los que las palabras oscurecen su propio mensaje.

Esta anomalía, que apenas se nota en las primeras dos partes de *Residencia en la tierra* (pero ahí está, no lo duden), arruina estruendosamente largos pasajes del *Canto general*, cuyo mejor momento se encuentra en las “Alturas del Macchu Picchu”.

En los *Cien sonetos de amor* (1959), Neruda quiso apelar a una de las formas predilectas por la lírica amorosa en la literatura occidental. Piénsese en la *Vita Nova* de Dante, los sonetos de Petrarca y de Ronsard, los *Amoretti* de Edmund Spenser, los sonetos de Shakespeare, en Lope de Vega o en Quevedo y su “Amor constante más allá de la muerte”, obra maestra donde la destreza técnica y la intensidad emotiva se unen en un abrazo indestructible.

El chileno, sin duda, admiraba los poemas de estos autores y quiso igualarse a ellos. Pero enfrentaba un problema: nunca alcanzó la suficiente destreza técnica que requeriría para urdir un buen soneto y, a esas alturas de su prestigiada carrera literaria, no iba a admitir humildemente dicha limitación. Así que no le quedó más remedio que salirse por la tangente.

En la dedicatoria a Matilde Urrutia, su tercera esposa, Neruda se justifica de la siguiente manera:

Al proponérmelo [se refiere a la redacción de sus “mal llamados sonetos”] bien sabía que, al costado de cada uno, por afición electiva o elegancia, los poetas de todo tiempo dispusieron rimas que sonaron como platería, cristal y cañonazo. Yo, con mucha humildad, hice estos sonetos de madera, les di el sonido de esa opaca y pura substancia y así deben llegar a tus oídos. (Neruda, 1984, p. 47)

Lo cual, dicho de manera menos romántica, sólo significa que sus pseudosonetos iban a respetar, de la estructura original del soneto clásico, una sola convención: tener todos catorce versos. Ni la rima ni la regularidad métrica se tomaron en cuenta.

Leyendo los *Cien sonetos...*, uno encuentra que muchos de ellos son en realidad embriones o borradores de sonetos ortodoxos y que, si el buen Pablo-Neftalí se hubiese ejercitado en el manejo de la forma poética hasta adquirir la destreza necesaria, le hubiera quitado a su ciento de poemas una propiedad de ciertas maderas que él no menciona, pero que es fácil de notar en muchos de sus versos: la pesadez. Son poemas sobrados de palabras, algunos muy prosaicos y otros, al parecer, se quedaron

a medio camino, apuntando a una realización formal que Neruda, por prisa o por pereza, no se esforzó en alcanzar.

Para probar lo expuesto, analicemos uno de esos sonetos y después intentemos ver si es posible escribirlo de otro modo y, de paso, *mejorarlo*.

XLVIII

*Dos amantes dichosos hacen un solo pan,
una sola gota de luna en la hierba,
dejan andando dos sombras que se reúnen,
dejan un solo sol vacío en una cama.*

*De todas las verdades escogieron el día:
no se ataron con hilos sino con un aroma,
y no despedazaron la paz ni las palabras.
La dicha es una torre transparente.*

*El aire, el vino van con los dos amantes,
la noche les regala sus pétalos dichosos,
tienen derecho a todos los claveles.*

*Dos amantes dichosos no tienen fin ni muerte,
nacen y mueren muchas veces mientras viven,
tienen la eternidad de la naturaleza.*
(Neruda, 1984, p. 100)

Tal vez en un principio, el bardo de Temuco quiso hacer un soneto de versos alejandrinos, todos de catorce versos. Pero, ya en el segundo verso, hallamos sólo trece sílabas; en el tercero, el primer hemistiquio termina en sílaba aguda (“dejan andando dos”) y el segundo grave (“sombras que se reúnen”).

En el primer terceto, únicamente el verso intermedio tiene catorce sílabas. El primero tiene doce y el último once.

En el terceto final, el primer verso vuelve a ser alejandrino. El penúltimo tiene trece sílabas (con hemistiquios de siete y seis sílabas, respectivamente) y el último verso, aunque alejandrino, adolece también de un primer hemistiquio terminado en sílaba aguda (“tienen la eternidad”).

Esta falta de rigor formal repercute también en la economía verbal. Para localizar donde están las deficiencias en este plano de la expresión, analicemos ahora los planos gramatical y semántico del poema.

Consta de siete oraciones, pero sólo en cuatro los amantes son el sujeto de la acción: la oración que abarca toda la primera estrofa, la que ocupa los tres primeros versos de la segunda estrofa, el último verso del primer terceto y todo el terceto final. Observamos que sólo en dos oraciones se usa la palabra “amantes”; en las otras dos, se alude a ellos implícitamente en los verbos (*dejan, escogieron, ataron, despedazaron,*

nacen, mueren, viven y tienen). La palabra “amantes” aparece por tercera vez en el verso nueve, pero no como sujeto, sino como un objeto indirecto de un verbo intransitivo (“van con los amantes”).

En la primera oración, los amantes hacen pan, hacen una gota, dejan dos sombras y dejan un sol. Los verbos “hacen” y “dejan” se aplican respectivamente a dos objetos directos: el pan y la gota, las sombras y el sol.

La segunda oración atribuye a los amantes acciones menos generales e incoloras que “hacer” o “dejar”: escogieron el día, se ataron en un aroma y no despedazaron la paz ni las palabras. (Nota: en la primera estrofa, los verbos están en presente y, en la segunda, en pasado.) En la elección del verbo “escogieron”, subyace una propuesta discutible: considerar que el día es una de varias “certezas”. Mi objeción es la siguiente: ¿no sería más lógico declarar que el día es una evidencia en lugar de una certeza? El uso del verbo “ataron” intenta una metáfora: atarse con un aroma en lugar de hacerlo con hilos. La comparación de los hilos con el aroma tiene un origen visual, incluso gráfico: representar en un dibujo con líneas curvas o espirales los aromas dispersándose en el aire. Sin embargo, “atar” significa una acción burda para una operación tan sutil y delicada. ¿Por qué no mejor usar verbos como “tramar”, “enredarse” o “envolverse”?

Tal vez convenga añadir que este tipo de metáfora se conoce como sinestesia o transposición sensorial, ya que el verso pasa de lo táctil (“ataron”) a lo visual (“hilos”) y acaba en lo olfativo (“aroma”).

El último complemento de esta oración reza: “y no despedazaron la paz ni las palabras”. El verbo “despedazar” pretende atribuirle a la paz y a las palabras una materialidad que, dado su significado abstracto, no tienen. Además, se trata de abstracciones de diferente grado. Hemos escuchado en los noticieros frases como “perturbar la paz” e incluso “quebrantar la paz”, las cuales suele decir la autoridad al referirse a grupos de inconformes que se manifiestan en la vía pública y, en ese sentido, “despedazar” la paz es una expresión que tiene pertinencia, aunque carezca de exactitud, pero dicho verbo deja de ser pertinente si se aplica a “palabras”. ¿Despedazar palabras? La imaginación encuentra difícil plasmar en una imagen una expresión tan ambigua.

Considero que, ante un verbo que incluye rasgos semánticos de materialidad y concreción como “despedazar”, el poeta debió recurrir a sustantivos con menor grado de abstracción que “paz” y “palabras”, pero que, al mismo tiempo, mantuvieran un significado similar, pero más fácilmente asimilable para la imaginación. En vez de “paz”, ¿por qué no una paloma? En vez de “palabras”, ¿por qué no una voz, un grito, un puño en alto?

La oración contenida en el último terceto es conceptualmente más sólida y coherente, pero también la más redundante. Decir que los amantes “no tienen fin ni muerte” (¿qué diferencia hay aquí entre “fin” y “muerte”?) y decir que “tienen la eternidad” es lo mismo. Más interesante, por ilustrativo, es lo que dice el verso inter-

medio: “nacen y mueren muchas veces mientras viven” (aunque el “mientras viven” explica en vez de presentar). Este verso hubiera sido un mejor cierre del poema.

Examinemos ahora esas oraciones cuyo sujeto no son los amantes: “La dicha es una torre transparente”, “El aire, el vino, van con los dos amantes”, “la noche les regala sus pétalos dichosos” (versos ocho a diez, respectivamente). En la primera oración, no se menciona para nada a los amantes. Este verso señala el estado predominante en el poema. En la siguiente oración, que inicia el primer terceto, “amantes” aparece, pero no como sujeto, sino como un objeto directo de un verbo intransitivo (“ir”). En la oración que corresponde al verso diez, se alude indirectamente a los amantes a través de la palabra “les” (“ellos” en forma de objeto indirecto). Los sujetos de estas últimas dos oraciones son “El aire, el vino” y “la noche”. La última oración y verso del terceto tiene el sujeto implícito: “[ellos] tienen derecho a todos los claveles”. De nuevo, se alude indirectamente a los amantes.

La puntuación de este terceto es engañosa, por no decir errónea. Las comas al final de los versos nueve y diez indican que toda la estrofa es una sola oración, pero no es cierto. Se trata de tres oraciones semánticamente vinculadas y, por eso, yo sin dudar lo reemplazaría esas comas por puntos.

Resumiendo: en el primer terceto, los amantes, en lugar de ser los ejecutores de la acción, son sus receptores —incluso en el último verso porque, si bien son sujetos, el verbo no indica una acción, sino un estado (“tienen derecho”). Como ya dije, la única oración donde no se menciona ni se alude a los amantes está en el verso ocho. Resulta significativo que este verso, esta oración, se ubique en el centro del poema; además, presenta la imagen que —valga la redundancia— se plasma de manera más fácil y rápida en la imaginación: “La dicha es una torre”. Por desgracia, el poeta agrega la palabra “transparente”.

En general, la adjetivación de todo el poema es pobre y repetitiva. La palabra “dichosos” se repite tres veces (versos uno, diez y doce). Otro caso similar: “un **solo** pan” (verso uno), “una **sola** gota” (verso dos) y “un **solo** sol” (verso cuatro). Percibimos que, más que un afán de precisión, el poeta busca el énfasis: “**todas** las verdades” (verso cinco), “**todos** los claveles” (verso once). En el verso ocho, el sustantivo “dicha” se define con la palabra “torre”, que otorga cierta concreción, cierta tangibilidad al concepto. Pero, como ya vimos, dicho efecto es anulado por una mala elección del adjetivo: transparente. Una vez erigida la torre, ésta desaparece.

En consecuencia, la relación de los adjetivos con los sustantivos se revela conflictiva. Los adjetivos parecen decorativos, de relleno (amén de su uso repetitivo). Los sustantivos muestran un mayor grado de precisión, lo que favorece la claridad e inmediatez de las imágenes. Basta hacer un repaso de los sustantivos. Primer cuarteto: *pan, gota, luna, hierba, sombra, sol, cama*. Segundo cuarteto: *verdades, día, hilos, aroma, paz, palabras, dicha, torre*. Primer terceto: *aire, vino, noches, pétalos, claveles*. Segundo terceto: *fin, muerte, eternidad, naturaleza*.

En este repaso, advertimos cierto camino conceptual trazado por la relación entre los sustantivos. Procedamos a un alfonso deslinde.

El desarrollo del soneto oscila entre un camino de imágenes y un camino de ideas, aunque se inclina más por el primero; contiene ocho abstracciones de diferente grado: *verdades, paz, palabras, dicha, fin, muerte, eternidad y naturaleza*. El significado del resto de los sustantivos alude a entidades que se perciben con los cinco sentidos, son significados cuyo contenido puede ser *recordado* o *imaginado* —a diferencia de las abstracciones, cuyo contenido sólo puede ser *pensado*. Tales sustantivos de significado más concreto y tangible son *pan, vino, luna, hierba, sombras, sol, cama, día, aroma, torre, aire, vino, pétalos y claveles*.

Seguir un camino de ideas implica construir un armazón de abstracciones, donde cada abstracción está conectada con otra a través de mecanismos lógicos como, por ejemplo, el silogismo. Seguir un camino de imágenes implica navegar en una aparente deriva, el curso orgánico de un río de formas cuya secuencia está vinculada por los rasgos de significado del contenido sensorial o emotivo que una palabra tiene en común con otra.

Así, la conexión entre el pan que hacen los amantes (verso uno) y la gota de luna (en vez de gota de lluvia, verso dos) surge de dos semas o rasgos de significado que los sustantivos comparten: el color blanco (de la harina y de la luna) y la forma redonda (del pan y de la gota).

En los versos tres y cuatro, la conexión entre los sustantivos la ocasiona un simple juego de oposiciones (*sombras / sol*), el cual es enriquecido por la mención de la cama. Dicho mueble le ayuda al poeta a escapar del mero juego de conceptos opuestos convirtiéndolo en un tropo visual digno de un aguafuerte.

Este cambio crea una imagen grata y relajante: el sol de la mañana ilumina una cama vacía y proyecta un juego de claroscuros con los pliegues de las sábanas en desorden, una vez que los amantes abandonaron el lecho después de una intensa noche de sexo.

Al excelente remate del primer cuarteto lo apaga el primer verso del siguiente, que parece un mero comentario del verso anterior. Véase la relación subordinante / subordinado entre *sol* (verso cuatro) y *día* (verso 5) y la aparición del primer sustantivo de significado abstracto: *certezas*.

En el verso seis, acaso para no caer en la monotonía o para no estancarse en la redundancia, Neruda pasa del estímulo visual (*sol / día*) al olfativo (*aroma*), usando como puente semántico el sustantivo *hilo*. En el verso siete, como ya hemos visto, los sustantivos son abstracciones y el elemento que intenta darles cierta tangibilidad es el verbo *despedazaron*. En el verso ocho, la abstracción *dicha* se define con la concreción *torre*, pero el positivo efecto de esta imagen es anulado por una mala elección del adjetivo: *transparente*. Si Neruda hubiese escrito “torre de cristal”, la imagen tendría un efecto impactante y mucho más grato a la imaginación.

Los sustantivos en el primer terceto evidencian cierta caída en la retórica amorosa convencional, incluso bordean lo cursi: *aire, vino, noche, pétalos, claveles*. Los verbos que los relacionan son débiles por vagos: *van, regala y tienen*.

En el terceto final, acaso para contrarrestar lo almibarado de la estrofa previa, el léxico apela a lo metafísico. Los sustantivos son *fin, muerte, eternidad y naturaleza*. Los verbos simplemente redundan (“no tienen fin”, “tienen la eternidad”) o glosan el significado de los sustantivos: *nacen, mueren y viven*.

En general, la fuerza semántica de los versos radica en los sustantivos; en contraposición, los verbos y adjetivos resultan débiles, vagos e inexactos. Lo cual, en consecuencia, afecta el planteamiento de las imágenes, cuya plasticidad carece de nitidez y de color y oscila entre el movimiento y lo estático, pero se trata de un movimiento sin una dirección clara o de una inmovilidad que no se resuelve en un estado específico.

Ahora bien, ¿qué concluimos del anterior análisis?

Las anomalías que presenta este poema tienen su origen en una contradicción básica: la provocada entre el uso de un verso sin rima como el verso “libre” y la pretensión de manejar una estrofa de forma fija como el soneto —por lo menos en dos de sus rasgos: la forma general de catorce versos y su subdivisión en dos cuartetos y dos tercetos. Dicha contradicción da por resultado una falta de tensión que relaja las estructuras sintácticas, resta precisión a los significados y, en consecuencia, apaga las imágenes y entorpece su movimiento. El efecto total del poema carece de intensidad.

Rescato aquí una frase de Borges: “Las revoluciones estéticas proponen a la gente la tentación de lo irresponsable y lo fácil” (Borges, 1970, p. 92). Así el surrealismo, que sirvió de pretexto para que los poetas no siguieran trabajando sus poemas hasta dar con su forma ideal y, apelando a una supuesta libertad creativa, los dejarán sin forma —es decir, inacabados. Tal postura facilita el trabajo del creador, pero dificulta el del receptor quien, al ver la falta de responsabilidad ante la obra, se solidariza con la actitud del creador y, apelando también a su propia libertad de lector, se olvida de la obra y busca algo de mayor interés, algo que lo reconcilie con *el sentido*.

“Toda belleza es formal”, afirmaba Juan José Arreola (Arreola, 1981, p. 81). “La forma forma”, juega —pero en serio— el poeta de Ricardo Yáñez (Yáñez, 2003, p. 83). Lo que ustedes leerán a continuación es un intento por demostrar que, con un poco de amor por la forma y de paciencia en el oficio literario, ese soneto nerudiano se volvería digno de sus célebres modelos de la poesía del Renacimiento. Basta con que, a las dos premisas que respetó Neruda (los catorce versos y la división en dos cuartetos y dos tercetos), se agregue una tercera: el respeto a la regularidad métrica. Así que escribí dos variaciones, una en versos endecasílabos y otra en alejandrinos.

Primera variación

Un solo pan amasan los amantes
como gota de luna entre la hierba.
Echan a andar dos sombras que se juntan,
dejan al sol confuso entre las sábanas.

De las certezas toman este día.
Se enredan en el hilo de un aroma.
No rompieron la paz ni las palabras.
Su dicha es transparente, aguda torre.

El aire, el vino van con los amantes.
La noche les regala alegres pétalos.
Privilegiados, ganan los claveles.

Los amantes no tienen fin ni muerte,
mientras viven renacen muchas veces;
por su naturaleza, son eternos.
26 de noviembre, 1994 (Cordero, 2000, p. 3).

Segunda variación

Dichosos, los amantes un solo pan amasan,
una pequeña luna como gota en la hierba;
proyectan una sombra que es suma de dos cuerpos,
confunden sol y sábana en la cama vacía.

De todas las certezas rescatan el presente,
los une el tenue hilo de una trama de aromas;
no perturban su calma las insidiosas frases.
Su dicha erige torres de acrisolado cuarzo.

Al viento van y vienen con vino los amantes.
La noche les regala sus placenteros pétalos
y, por derecho propio, reclaman los claveles.

No tienen los amantes final, sólo principio;
reviven muchas veces después de que ellos nacen
porque, naturalmente, gozan de ser eternos.
9 de junio, 2022.

Lo que he hecho con los sonetos de Neruda lo he intentado con los sonetos de Lezama Lima. El poeta cubano también jugaba a hacer sonetos cumpliendo sólo con una parte de los requisitos para hacer un soneto clásico, salvo que Lezama sí respeta la convención de la rima consonante, pero no la regularidad métrica o rítmica, lo cual hace que muchas veces el efecto de la rima se pierda. Además, trabajando en las variaciones que hice a partir de los sonetos de Lezama, los resultados fueron

muy diferentes a los que obtuve trabajando a partir de los de Neruda. Las imágenes de Lezama tienen más sustancia, ofrecen una materia prima más rica, la cual es más difícil de someter a una forma pero, por eso mismo, los resultados se parecen menos a sus puntos de partida: prácticamente, son otros poemas.

Guadalupe, N.L.
26 de enero-30 de abril, 2023.

Referencias

- Arreola, J. J. (1981). *Bestiario*. Editorial Joaquín Mortiz.
- Borges, J. L. (1970). *El informe de Brodie*. Emecé Editores.
- Cordero, S. (2000). Variación sobre un soneto de Pablo Neruda. *Rayuela / Carta de Literatura*, 1(5).
- Neruda, P. (1970). *Crepusculario*. Editorial Losada.
- Neruda, P. (1984). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada / Cien sonetos de amor*. Seix Barral / Origen.
- Prados, E., Villaurrutia, X., Gil Albert, J., & Paz, O. (Eds.). (1986). *Laurel: Antología de la poesía moderna en lengua española*. Editorial Trillas.
- Yáñez, R. (2003). *El alfabeto en la neblina*. Secretaría de Cultura de Jalisco.

Magda Portal y la estética de la vanguardia política hispanoamericana¹

Rocío Valencia Haya de la Torre

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima

ORCID:0000-0001-5499-5398

rocio.valencia1@unmsm.edu.pe

Recibido: 6 de mayo de 2024 / Aprobado: 31 de julio de 2024

Resumen

Las ideas socialistas fueron asimiladas por Magda Portal en su prosa y estética. Estas se ven reflejadas, particularmente, en dos textos en prosa: *El derecho de matar* (1926) y *El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica* (1928). Sin embargo, la corriente marxista leninista no es la única en imprimir un efecto rotundo en sus escritos. Otras corrientes como el pensamiento de Haya de la Torre, el de Mariátegui y las ideas de la revolución mexicana contribuyeron a la construcción de su arte poético. Si bien existen múltiples trabajos que analizan su obra, ninguno estudia la forma en que la estética marxista y las ideas de pensadores políticos de la vanguardia política influyeron en su visión del arte, caracterizando lo que podríamos denominar una estética de la vanguardia política hispanoamericana.

Palabras clave: estética, marxismo, socialismo, vanguardismo, aprismo.

Abstract

Socialist ideas were assimilated by Magda Portal in her prose and aesthetics. These are reflected, particularly, in two prose texts: *El derecho de matar* (*The*

¹ El presente artículo forma parte de la investigación de la autora, para la elaboración de una tesis doctoral en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Right to Kill, 1926) and *El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica* (*The new poem and its orientation towards an economic aesthetics*, 1928). However, the Marxist-Leninist current is not the only one to have a resounding effect on her writings. Other currents such as the thoughts of Haya de la Torre, Mariategui and the ideas of the Mexican Revolution all contributed to the construction of her poetic art. Although there are many works that analyze her work, none of them studies the way in which Marxist aesthetics and the ideas of political thinkers of the political avant-garde influence her vision of art, characterizing what we could name an aesthetics of the Latin American political avant-garde.

Keywords: aesthetics, marxism, socialism, vanguardism, aprismo.

Introducción

... la Belleza –privilegio de una clase– cumple marxistamente
su misión social, pasando al provecho de la gran mayoría
desheredada...

Magda Portal

Magda Portal nació en Lima en 1900 y pertenece a la controvertida generación del centenario. Una generación que participó entusiastamente tanto de las corrientes de vanguardia artística como de las corrientes de vanguardia política que recorrieron todo el continente hispanoamericano, en una época “... en la que los movimientos de vanguardia, tanto dentro de la URSS como en el resto del mundo, acompañaban con ánimo entusiasta a la revolución social y política” (Alle, 2019, p. 3). Dicha etapa de libre asociación entre el arte y la política llega a su final en 1934, cuando Stalin inaugura en la URSS el denominado realismo socialista.² Cabe aclarar que, debido a las fechas de publicación ni *El derecho de matar*, publicado en 1926 ni *El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica* publicado en 1928 caen bajo la esfera de influencia del realismo estalinista.

Entre 1920 y 1924, los poemas de Portal aparecen dispersos en periódicos y revistas que Daniel Reedy recopila póstumamente en los poemarios *Ánima absorta* y *Vidrios de Amor* dentro de la *Obra poética completa* (Portal, 2010). El primer poemario que Portal publica en vida es: *Una esperanza i el mar* (1927). Conquistada por las ideas del vanguardismo artístico y político, es coautora, junto con los hermanos Bolaños, Federico y Reynaldo (alias Serafín Delmar) del primer manifiesto vanguardista en toda América Latina, el de la revista *Flechas*, el año 1924, y coautora, también junto con Delmar, de una colección de relatos de tinte marxista y leninista titulado *El derecho de matar* (1926). En 1928, la poeta publica *El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica*, donde desarrolla su poética del arte. Literatura y política se funden en el personaje de esta poeta revolucionaria que encarna el espíritu del vanguardismo latinoamericano anterior a 1934. No obstante, una revisión del estado de la cuestión refleja que, hasta el momento, no existe ninguna investigación que analice la visión del arte de Magda Portal en estas dos obras. En el presente trabajo nos proponemos demostrar la manera en la cual la estética marxista y el vanguardismo político latinoamericano inspiran ambos trabajos literarios.

En primera instancia, explicaremos cuáles son las características del vanguardismo hispanoamericano que hacen de esta corriente un fenómeno que se desdobra en dos vertientes: una literaria y otra política; en segunda instancia haremos un estudio

2 Política que inauguró Stalin a nivel internacional, a partir de 1934, y que aplicó al arte y a la cultura en todos los países de la ex Unión Soviética restringiendo así la libertad creativa de los escritores y artistas.

de las ideas marxistas que hacen eco en la prosa y la estética de Portal. Por último, procederemos a demostrar de qué forma la estética marxista aunada a las ideas de Haya de la Torre, Mariátegui y la revolución mexicana influyen en los dos textos citados líneas arriba.

1. El vanguardismo hispanoamericano: un vanguardismo literario y político

De acuerdo con Verani (2021): “Los movimientos de vanguardia, a pesar de ya ser centenarios, se caracterizan por su fervor iconoclasta, su audacia creativa y sus sueños utópicos” (p. 17). Siguiendo a Mariátegui, en la publicación del Editorial al primer número de la revista *Amauta*: los términos “vanguardistas, socialistas y revolucionarios” eran entonces intercambiables, utilizados para designar a los autores de la renovación vanguardista (Mariátegui, septiembre de 1926). Como ya hemos subrayado líneas arriba, “los movimientos de vanguardia, tanto dentro de la URSS como en el resto del mundo, acompañaban con ánimo entusiasta a la revolución social y política” (Alle, 2019, p. 3). En el caso de Portal, ella, al igual que la poeta uruguaya Blanca Luz Brum, y otros jóvenes que rodeaban a Mariátegui, soñaban con una nueva sociedad y pertenecían a la así denominada “vanguardia revolucionaria” (Portal, 2017, p. 23).

En segundo lugar, coincidimos con los críticos cuando sostienen que las corrientes literarias –y dentro de ellas el vanguardismo, luego del modernismo– son fenómenos que traspasan las fronteras nacionales: “La literatura peruana (como otras literaturas nacionales) ya no puede ser explicada de forma aislada, sino que debe ser comprendida en el contexto de globalización y mundialización que implica la modernidad” (Espinoza y Álvarez, 2023, p. 239). Por todas estas razones, cuando hacemos mención al vanguardismo hispanoamericano nos referimos a un proceso que ocurre de forma simultánea en la esfera nacional, regional e internacional. En otras palabras, es parte de una dinámica de “... apertura cosmopolita que deja de lado los tradicionales modelos hispánicos” (García-Bedoya, 2021, p. 84). Como precisa Verani (2021), el horizonte temporal va desde 1916, cuando se publica *El espejo de agua* de Vicente Huidobro, hasta 1935, año en el cual se publica *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. Y es precisamente dentro de este periodo que Magda Portal se perfila como poeta y ensayista.

2. La estética a partir de Marx: 1916-1935

Para empezar, presentaremos ciertas perspectivas que desmitifican la estética marxista. De un lado, Garcés Marrero (2019) afirma que: “La intención de Marx nunca fue crear una estética, sino analizar al capitalismo y las condiciones para lograr una revolución proletaria, por esta razón, sus ideas sobre el arte aparecen de manera oblicua y prácticamente en sus obras canónicas ni se mencionan” (p. 60). De otra

parte, Sánchez Vásquez (1956) precisa que “El pensamiento estético de Marx no constituye, por tanto, un cuerpo orgánico de doctrina, una estética de por sí, pero ello no disminuye, en modo alguno, su importancia como un aspecto esencial de su concepción del hombre y la sociedad” (p. 14) y que, por ende, lo que corresponde no es hablar de una “estética marxista”, sino de una estética a partir de Marx.

Además, Sánchez Vásquez (1956) explica la poética marxista, precisando que, cuando ya está clara –con la aparición del marxismo– la perspectiva ideológica y social del proceso transformador de la sociedad, el artista que aspira a ligar su creación a la causa revolucionaria del proletariado asume conscientemente esa perspectiva e integra su esfuerzo creador en el marco de la revolución. En la vinculación del esfuerzo creador del escritor con las fuerzas sociales que luchan por una verdadera liberación social y humana, está la garantía de su propia libertad (p. 18). Y esa visión era exactamente la que promocionaba Lenin, desde su artículo “La organización del partido y la literatura del partido”, publicado en *Razón y Revolución*, en el cual anuncia cuáles serán los límites de la literatura al servicio del partido y de su meta final y liberadora que como él preconiza es el socialismo:

Será una literatura libre porque no estará al servicio de una heroína ahíta, ni de los “diez mil de arriba” que sufren de aburrimiento y de exceso de gordura, sino al servicio de millones y millones de trabajadores que son los que constituyen la flor de la nación, su fuerza, su futuro. Será una literatura libre que fecundará la última palabra del pensamiento revolucionario de la humanidad con la experiencia y el trabajo vivo del proletariado socialista (Lenin, 1905, en línea)

Párrafos abajo, demostraremos cómo Magda Portal, Mariátegui y Haya de la Torre tienen como objetivo plasmar una nueva estética con una misión y un compromiso al servicio del vanguardismo político hispanoamericano.

3. La estética marxista en *El derecho de matar*

La estética marxista del arte aflora tempranamente en la obra creativa de Portal, a partir de su exilio en La Paz, al lado del poeta revolucionario Serafín Delmar, admirador de Marx y Lenin y años más tarde cofundador del Partido Aprista Peruano, quien coincide políticamente con la poeta en actividades periodísticas, culturales y políticas. Ambos pertenecen al núcleo de pensadores vanguardistas de la revista *Amauta*. Esto ocurre entre fines de 1925 y mediados de 1926. Durante aquellos años ambos poetas, que además están unidos sentimentalmente, colaboran en el incendiario periódico estudiantil *Bandera Roja*, vocero del socialismo marxista que fue publicado entre 1926 y 1927 y considerado por los historiadores:

[...] una de las publicaciones más importantes de la izquierda radical de los años veinte, con un fuerte contenido anticlerical y antimilitarista. Algunos de sus redactores colaboraron pun-

tualmente con *La Correspondencia Sudamericana* y, en opinión de Lora,³ este periódico puede ser considerado como el primer vocero que pone en evidencia la influencia de la Internacional Comunista en Bolivia. El periódico tenía entre sus promotores a Carlos Mendoza Mamani (Schelchkov y Stefanoni, 2023, p. 1326).

Este hecho confirma la afinidad de Magda Portal a las ideas del marxismo socialista y a los dictados de la Internacional Comunista que seguía de cerca la evolución de esta publicación, así como la de *La Correspondencia Sudamericana*, cuyos redactores fueron encarcelados en agosto-septiembre de 1926 (Schelchkov y Stefanoni, 2023, p. 1326). Paralelamente a sus actividades proselitistas en *Bandera Roja*, ambos escritores publican una colección de ocho relatos de Portal y siete de Delmar en una edición limitada titulada *El derecho de matar* (Delmar y Portal, 1926), que en la portada dice: “¡Peligro para los burgueses de la literatura!” y en la tercera hoja contiene una dedicación al literato y revolucionario francés, Henri Barbusse (Reedy, 2000, p. 100). Del lenguaje de estos cuentos, donde un tema recurrente es la lucha de clases se colige que tanto Delmar como Portal han asumido un compromiso con el vanguardismo revolucionario que, entre 1916 y 1934, también era sinónimo de socialismo marxista.

El primero en criticar este conjunto de relatos es José Carlos Mariátegui, quien en su ensayo dedicado a Portal comenta que *El derecho de matar* (Delmar y Portal, 1926) “nos presenta casi solo uno de sus lados: ese espíritu rebelde y ese mesianismo revolucionario que testimonian incontestablemente en nuestros días la sensibilidad histórica de una artista” (Mariátegui, 2005, p. 291). Lo que Mariátegui rescata de esta entrega en prosa de Portal es su magnífico lirismo y fuerza vital. La piedad, pasión y ternura que refleja en relatos como “El poema de la cárcel”, “La sonrisa de Cristo” y “Círculos violeta”; todo lo cual contradice el título del libro, “título de gusto anarcoide y nihilista, en el cual no se reconoce el espíritu de Magda” (p. 291).

Desde otra perspectiva, Reedy (2000) afirma que: “Desde un punto de vista literario, no hay defensa que se pueda hacer de estos cuentos como obras de intrínseco valor artístico” (p. 104). En efecto, a partir de esta primera entrega, en prosa, constatamos que la obra de Portal es indesligable de su compromiso y convicciones políticas. Y si bien su motivación es política y no solo estética; esto coincide con la postura de casi todos los poetas de la vanguardia literaria hispanoamericana de los años 20 y 30: Huidobro, Vallejo, Neruda, Maples Arce, por mencionar solo a cuatro, quienes simpatizaron con la revolución bolchevique y asumieron en determinado momento de sus vidas, un compromiso político con los partidos comunistas de sus respectivos países. Cabe recalcar que Portal demuestra en estos relatos que se ha “liberado”, hablando en términos estrictamente marxistas de todo personalismo, ya

3 Guillermo Lora. Político e historiador trotskista, autor de *Historia del movimiento obrero boliviano* (1933-1949).

que la obra de arte ha dejado de ser para ella un medio de alcanzar un canon estético o de sobresalir como artista para convertirse en un fin para alcanzar un ideal político. Siguiendo a Marx y Engels el escritor no debe ni ser avasallado ni venderse, sino poder libremente servir su ideal (2021, p. 73). Por último, en su ensayo acerca de la estética del arte, Portal afirma que se hace indispensable entregarse a la obra colectiva despersonalizados, “sumándonos como simples factores anónimos a la energía central que dirige la lucha libertaria” (1928, p. 26).

De la revisión de los 15 relatos que contiene *El derecho de matar*, se desprende que la revolución socialista en América es inminente, debido a las condiciones de explotación del pobre por el rico. En el relato “El derecho de matar” de Serafín Delmar, el narrador sugiere que el protagonista es malo como resultado de su hambre y miseria y que por eso asesina, sin ningún otro móvil, que su sed de revancha, a un comerciante. En “Círculos violetas” de Portal, una mujer tuberculosa decide arrojar a la hija que acaba de parir al río, para así “salvarla” del destino miserable que la rodea. A toda esta desgracia, se suma el mensaje político de “El supercosmopolitismo de mi amigo” de Delmar, relato que culmina con el anuncio del triunfo de una revolución sangrienta en los Andes peruanos, donde se iza una bandera roja en clara alusión a la revolución rusa. La trayectoria del pobre es la miseria y después de la miseria el desencanto y la muerte, que, como bien señala Mariátegui (2005, p. 291) en su reseña al libro, contradice el *élan vital* y la fuerza biológica de la autora de *Ánima absorta* (s/f) y *Una esperanza i el mar* (1927). De otro lado, coincidimos con Reedy (2000) cuando afirma que *El derecho de matar* revela, “la obvia intención de estos textos de demostrar que la literatura puede funcionar como arma ideológica” (p. 100).

3.1. Leninismo y mesianismo cristiano en *El derecho de matar*

El segundo relato de clara intención proselitista en la colección es “El viento”, en el que Portal utiliza íconos y valores cristianos para, mediante la estrategia de la analogía, comparar a un personaje revolucionario con Cristo. Dentro de este relato Cristo baja al mundo encarnado en un niño burgués, Sacha Yegulev, que más tarde revelará ser Vladimir Ilich Lenin, profeta de una aurora de revoluciones en Rusia, China y, más aún, en América. En el plano figurativo, Sacha es el viento que, como una onda revolucionaria sacude a toda Rusia. Lenin es así mistificado, como un Cristo que: “...en la cena sin Judas distribuía a todos los obreros del Progreso, pan de Libertad y vino de alegría” (Delmar y Portal, 1926, p. 19). Esta evocación y su lenguaje figurativo auguran el lema aprista que años más tarde promoverá Portal de “pan con libertad” dentro del Partido Aprista Peruano. Además de todo, “en Leningrado está la tumba de Cristo” (Delmar y Portal, 1926, p. 20). En este relato se hace evidente la devoción por Lenin que Portal compartía con Delmar, así como la

idealización que ambos hacen de la Revolución de Octubre de 1917. Así también, queda clara la estrategia de la analogía entre símbolos cristianos e ideología leninista con fines meramente políticos.

El último relato, titulado “Caminos rojos” le sirve a su autora para propagar un segundo paradigma de mesías marxista-leninista con símbolos bíblicos. Este relato narra la historia de Sismo, un ruso quien en su llegada al continente americano “traía en sus manos sus lámparas alucinadas, que prendiera en la causa revolucionaria del último cometa que pasó por la tierra” (Delmar y Portal, 1926, p. 54). En América, Sismo predica contra “las dos malditas razas de Caín, el clero y el militarismo”, para inyectar “sus ampollitas de rebeldía en el espíritu doblegado de la clase obrera”. Sismo predica que “la Patria” solo existe para los explotadores del pueblo y los tiranos, porque la tierra les pertenece, y que la revolución social ha de erradicar a “la casta de explotadores, burgueses y capitalistas de que estaba infectado ese país de América” (Delmar y Portal, 1926, pp. 56-57) Finalmente, Sismo es baleado en la cruz de su frente “por los esclavos del tirano...” y muere pronunciando la palabra *libertad* “... bañada en sangre y alegría” (Delmar y Portal, 1926, p. 58). De esta manera, Portal inventa un mito mesiánico americanista que contiene elementos semánticos cristianos: la cruz y el linaje de Caín, además de elementos marxista-leninistas, en torno a la figura idealizada del revolucionario y mártir.

Ciertamente, podemos afirmar que en estos relatos se confirma la utilización por la artista del texto literario y de la simbología cristiana con fines de “mejoramiento de la realidad” (Reedy, 2000, p. 105), dentro de “un gran entusiasmo por Lenin” (Weaver, 2009, p. 30), aunque, tal y como aclara Alle (2019), no exista todavía, hasta 1934, un aparato axiológico impuesto desde el Estado soviético, que determine los límites de la estética marxista (p. 4), razón por la cual, cada poeta escribe lo que considera como mejor herramienta ideológica. Todo lo cual, en la prosa de Portal, se traduce en una tendencia, a asimilar símbolos de la doctrina cristiana a sus personajes literarios y revolucionarios.

3.2. Influencia de Lenin y Lunacharsky en *El derecho de matar*

En tercer lugar, abordaremos la polémica sobre cuál de los dos autores marxistas ha ejercido una mayor influencia en Portal: si Lenin (1870-1924) o Lunacharsky, ministro de instrucción ruso entre 1917 y 1924, quien además conoció personalmente y sostuvo intercambios epistolares con Haya de la Torre, a raíz de la visita del entonces estudiante deportado, a la Rusia de Stalin.

Desde su artículo “La organización del Partido y la literatura del Partido”, Lenin (1905), exigía el sometimiento de la literatura del partido al control del partido donde la literatura verdaderamente libre, solo podía ser aquella verdaderamente ligada al proletariado. Lenin (1905), además denunciaba la diferencia existente entre

el arte y la literatura burguesa o anarquista al servicio de la burguesía y el arte y la literatura socialista al servicio del partido. Por lo contrario, Lunacharsky, desde una postura más idealista promovía una “nueva cultura” una “cultura proletaria” que debía romper radicalmente cualquier lazo con la cultura burguesa para contribuir a la creación del “hombre nuevo” y con él, de una sociedad y una vida nuevas (Slonim, 1974, Lucena, 2006, como se citó en Alle, 2019, p. 6). Con mayor tolerancia que Lenin, Lunacharsky (1918) defendía que: “El arte es, o bien expresión pura de la ideología de tal o cual clase, o bien experimenta sobre sí las influencias cruzadas de varias clases” (párr. 4).

En definitiva, los relatos de Portal en *El derecho de matar* se inscriben dentro de un pensamiento claramente leninista donde la poeta ha colocado la literatura al servicio de la revolución socialista y al servicio de los intereses de una única clase social: la clase proletaria.

Para concluir, la coautoría de Portal en *El derecho de matar* pone en evidencia su intención de utilizar la literatura como arma ideológica; así también, como herramienta de propaganda al servicio de la lucha de clases y de las vanguardias revolucionarias de la izquierda latinoamericana. Acusa una estética leninista, anterior al realismo socialista inaugurado por Stalin en 1934, y cuyo fin para la escritora era la conversión del texto literario en mecanismo para impulsar la transformación de la sociedad y el surgimiento del “hombre nuevo” y de la “mujer nueva” que nacen junto con el movimiento de la vanguardia política y literaria hispanoamericana.

4. El nuevo poema y su orientación hacia una estética marxista

Como segunda parte de nuestro estudio presentamos: *El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica* (1928), ensayo en el cual Portal manifiesta cuál es su postura y su visión respecto del arte. El folleto de apenas 20 carillas se inicia con una interpretación marxista de la historia del arte y de la historia de la cultura que se resume en esta tesis: “El arte en poder de una minoría, reproducía el espíritu de la clase dominadora” (Portal, 1928, p. 7). Otra característica del ensayo es que se trata de un discurso antihispanista y antimperialista. El discurso antimperialista en contra de la penetración del capital extranjero está muy presente en los ensayos apuristas de los años 1920 y 1930. América no es sino “una sucursal de Europa, o lo que es peor de España” (Portal, 1928, p. 7).

4.1. Influencias del discurso antimperialista de Haya de la Torre y de Mariátegui

En el aspecto antimperialista y de rechazo a la penetración cultural y económica extranjera, Portal coincide marcadamente con el contenido de las denuncias políticas publicadas en otros artículos o ensayos por sus dos pares generacionales: Haya de

la Torre y Mariátegui. Mientras Haya de la Torre denuncia en *El antimperialismo y el APRA* que por causa del colonialismo económico: "...la América Latina devendrá seguramente una colonia yanqui. Los Estados Unidos son hoy dueños económicos del mundo" (1977, t. 4, p. 78); Mariátegui, por su parte, denuncia un colonialismo cultural, económico y social cuando afirma: "la herencia española no era exclusivamente herencia psicológica e intelectual. Era ante todo una herencia económica y social" (2005, p. 105). A todo ello, Portal (1928) añade:

El Arte propiamente americano, quedó relegado a las canciones populares indígenas, a las danzas, a los bellos tejidos nacionales, a la alfarería, a los retablos. Siempre a una pobre expresión del alma de un pueblo, sin ninguna posibilidad de mejoramiento intelectual, tan esclavo en la colonia como en la independencia. (p. 8)

Muy probablemente las coincidencias ideológicas encuentren una explicación en la cercanía de Portal y Haya de la Torre, durante los meses en los cuales el exilio de la poeta coincidió con la visita del líder antiimperialista a la ciudad de México, entre diciembre de 1928 y julio de 1929. Hecho que se ve reforzado por el hecho que ambos pensadores colaboraban en la revista *Amauta* fundada por Mariátegui en 1926 y que anuncia desde el primer número su intención de representar a un movimiento, a un espíritu de "vanguardistas, socialistas, revolucionarios" (Mariátegui, septiembre de 1926).

La segunda idea fuerza en el ensayo de Portal es la distinción que hace entre arte culto (epígono de lo extranjero) y el arte popular compuesto por: canciones populares indígenas, danzas indígenas, tejidos nacionales, alfarería y retablos. Todo esto, mientras que, en el proceso de construcción de nuestra nacionalidad, después de la emancipación, "España, retrógrada intelectual y socialmente, mantenía sus feudos y privilegios espirituales en nuestros países, que atendiendo a las tradiciones de la conquista... seguían llamándola «Madre España»" (Portal, 1928, p. 8). Frente a esto, la postura de Portal es que "los artistas indoamericanos tomen conciencia de su independencia de las normas y de las bases europeas y de los cambios que con la Gran Guerra (1914-1919); la Revolución Rusa (1917) y la Revolución Mexicana (1910), sobrevienen".

La tercera tesis de Portal, en su ensayo, define su arte poético y establece una clasificación. De un lado están los espíritus "puristas" que practican el arte por el arte; el arte por la belleza y el sentimiento individualista, "el poeta en la clásica torre de marfil" (Portal, 1928, p. 9). Criterios que caracterizan al arte burgués. De otro lado está el arte de compromiso social que es el arte con una misión social; el arte con un nuevo sentido estético económico (Portal, 1928, p. 9) y al servicio de la masa anónima (Portal, 1928, p. 26) donde "la Belleza –privilegio de una clase– cumple marxistamente su misión social, pasando al provecho de la gran mayoría desheredada (Portal, 1928, p. 26). En este punto, Portal también coincide con Haya de la

Torre quien en *La emancipación de América Latina* (Obras completas, 1977, t. 1) subraya que: “El arte debe estar siempre al servicio de una causa y de una política” (p. 146). Así también, la poeta coincide con Mariátegui (1926), quien en su artículo “Arte, revolución y decadencia” declara:

En esta, como en otras cosas, estoy naturalmente con Haya de la Torre. Si política es para Huidobro, exclusivamente, la del *Palais Bourbon*, claro está que podemos reconocerle a su arte toda la autonomía que quiera. Pero el caso es que la política, para Haya y para mí, que la sentimos elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la historia (pp. 3-4).

Párrafo que reafirma la interdependencia entre arte y política, donde la política es el aliento vital que mueve y construye a la historia mientras que el arte no debe jamás desligarse de la política.

4.2. El nuevo poema y su misión americanista y social

El cuarto argumento que Portal revela en su texto es el recuento detallado que hace de los valores artísticos que ha producido Indoamérica y entre los cuales ninguno destaca, según ella, en su “americanidad” (Portal 1928, p. 8). Ninguno, precisa la poeta peruana, representa la cultura naciente del nuevo mundo, ni se asoma al espíritu de la raza. Como complemento, cita a los valores mestizos que forman parte de una nacionalidad en proceso de formación. El primero es José María Alonso y Trelles Jarén (1957-1924), poeta gauchesco al que menciona por su seudónimo de “El Viejo Pancho”; el segundo es el poeta y político argentino José Rafael Hernández, autor de *Martin Fierro* (1834-1886); el tercero es el poeta nacional mexicano Ramón López Velarde (1888-1921).

De las generaciones, “de mayor personalidad dentro del arte literario de América” menciona al poeta Juan Parra del Riego; al poeta chileno Juan Marín; a Pablo Neruda; al poeta mexicano Maples Arce, fundador del estridentismo; a la poeta uruguaya Blanca Luz Brum; y a los exponentes peruanos de la vanguardia hispanoamericana literaria y política de los años 20 y 30: Alberto Hidalgo, Serafín Delmar, Germán List Arzubide, Carlos Gutiérrez Cruz, Esteban Pavletich, Alejandro Peralta, Gama-liel Churata, entre otros.

Con relación a este último grupo, que son los poetas de su generación, cuya obra transita, al igual que la suya, del modernismo al vanguardismo, Portal será crucial exigiendo un nuevo lenguaje poético que refleje una consciencia de clase, una consciencia americanista y que utilice palabras de fácil comprensión para el proletariado. Exaltará en su ensayo el lenguaje del poema “Revolución” de Alberto Hidalgo: “Palabra que nació en un vómito de sangre/ palabra que el primero que la dijo se ahogó

en ella/ palabra siempre puesta en pie/ palabra siempre puesta en marcha/ palabra contumaz en la modernidad” (Hidalgo s/f, como se citó en Portal 1928, p. 16).

Con relación al poemario *Radiogramas del Pacífico* (1927) de Serafín Delmar, señala que si bien está orientado “hacia una estética económica [...] no es un libro de índole esencialmente proletaria [...] tiene esta concepción humana i metafísica, distanciada por esto de la mente proletaria” (Portal, 1928, p. 17). De acuerdo con la estética de Portal: “Son las primeras audacias para incluir dentro del poema, depurado y artístico, el sentido proletario de la belleza” (Portal 1928, p. 15). Afirmamos que dicha frase caracteriza la estética de Magda Portal a partir de 1927.

Por último, concluye diciendo que “no se descubre aún el nacimiento de una consciencia americanista, ni menos una consciencia de clase. El intelectual sigue formando una clase aparte, más inclinada hacia la burguesía, aunque sin definirse” (Portal, 1928, p. 11) e ignorando el hecho que todo poeta según Portal tiene una misión social (Portal, 1928, p. 19).

De Maples Arce destaca el haber “desmomificado” al poema del gusto clásico con versos como: “Los pulmones de Rusia/ soplan hacia nosotros” y en ser el primer poeta en hacer el justo reconocimiento de la Revolución mexicana: “Viento, dictadura de hierro/ que estremece las confederaciones!: Oh las muchedumbres azules: y sonoras, que suben/ hasta los corazones!/ La tarde es un motín sangriento en los suburbios;/ Los árboles harapientos/ que piden limosna en las ventanas;/ las fábricas se abrazan en el incendio del crepúsculo, y en el cielo brillante/ los aviones ejecutan maniobras vesperales (Arce s/f, como se citó en Portal 1928, p. 14). Al respecto, Portal invita a los artistas indoamericanos a seguir el ejemplo del “pequeño grupo exponente de la nueva modalidad ideológico-artística” liderada en México por Maples Arce (Portal 1928, p. 12).

En suma, la admiración de la artista por los poetas vanguardistas mexicanos viene asociada a su admiración por la Revolución mexicana que ella califica de “enorme trascendencia histórica, por lo inusitado de su realización en América” y que debe ser vista como un paradigma para el resto de los países latinoamericanos (Portal 1928, p. 9). Más aún cuando, al haber superado el estancamiento cultural derivado de sus lazos con Europa y en particular con España se convierte en signo de un cambio que se refleja en la estética y que terminará trascendiendo a cada una de sus excolonias hispanoamericanas.

Conclusiones

1. De nuestro análisis concluimos que, tanto la estética marxista como el vanguardismo político hispanoamericano fueron decisivos en la formación de la estética y de la visión del arte en Magda Portal. La influencia más decisiva es la del vanguardismo hispanoamericano en su vertiente denominada vanguardismo político

- o vanguardismo revolucionario. En *El derecho de matar* (1926) constatamos que, el texto literario es una herramienta de propaganda política en favor de la revolución socialista.
2. En *El derecho de matar* (1926), la poeta demuestra que, se ha “liberado”, hablando en términos estrictamente marxistas; puesto que, la obra de arte ha dejado de ser para ella un medio de alcanzar el canon estético o el reconocimiento individual. El valor de la obra, a partir de ese momento, está supeditado al hecho de formar parte esencial de un fin colectivo y de una misión social: la revolución socialista. De otro lado, la prosa temprana de Portal se caracteriza por la asimilación de símbolos de la doctrina cristiana a sus personajes revolucionarios.
 3. En *El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica* (1928) se confirman las convicciones marxistas y leninistas de Portal quien considera que el arte, antes privilegio exclusivo de la clase burguesa, encuentra su verdadera misión colocándose al servicio del proletariado; mientras que, el poeta encuentra su auténtica liberación colocando su arte al servicio de un ideal político.
 4. Mientras *El derecho de matar* (1926) acusa una estética leninista; el ensayo *El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica* (1928) revela influencias de Lunacharsky y de su propuesta de una “nueva cultura” y de una “nueva sociedad”, para una sociedad y una vida nueva que se infiere llegará cuando el socialismo alcance la etapa comunista.
 5. De otro lado, con relación al vanguardismo político hispanoamericano, la poeta coincide plenamente con las ideas de sus pares generacionales: José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre, quienes, desde un misticismo revolucionario, opinan que la política está elevada a la categoría de una religión y reafirman la interdependencia entre arte y política, donde la política es el *élan vital* de la historia mientras que, el arte no debe jamás desligarse de la política.
 6. En particular, el “nuevo poema”, concebido así por la artista, tiene un sentido proletario de la belleza y pasará necesariamente por la asunción de un compromiso político y social favorable a la revolución socialista y a la revaloración del indígena y de lo netamente indoamericano.
 7. Así también, la estética de la vanguardia política hispanoamericana es una estética que coloca a la literatura al servicio del partido político y cuyo lenguaje poético debe ser de fácil comprensión para el proletariado y reflejar una consciencia de clase y una conciencia americanista.
 8. En resumen, el compromiso social; la revolución socialista o antimperialista; la revaloración de lo indígena y el americanismo son las cuatro características del vanguardismo literario hispanoamericano, que es la otra cara de Jano del vanguardismo político o vanguardismo revolucionario hispanoamericano.

Referencias

- Alle, M. F. (2019). La literatura del partido: El realismo socialista entre el arte y la política. *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (20), 166-186. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/21631>
- García-Bedoya, C. (2021). *Hacia una historia literaria integral*. Universidad Veracruzana.
- Delmar, S. (1927). *Radiogramas del Pacífico* (G. Baltra, Grab.). Autoeditado.
- Delmar, S. & Portal, M. (1926). *El derecho de matar* [libro en Internet]. <https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/pdf/magda-portal/el-derecho-de-matar-cuentos-revolucionarios-magda-portal.pdf>
- Garcés Marrero, R. (2019). Creación artística, realismo socialista y marxismos. *Claridades. Revista de Filosofía*, 11(1), 57–78. <https://doi.org/10.24310/Claridades-crf.v11i1.5344>
- Haya de la Torre, V. R. (1977). *Obras completas* (t. 1). Ed. Juan Mejía Baca.
- Haya de la Torre, V. R. (1977). *Obras completas* (t. 4). Ed. Juan Mejía Baca.
- Lenin, V. I. (1905). *La organización del partido y la literatura del partido*. Razón y Revolución. Disponible el 19 de diciembre de 2023. <https://razonyrevolucion.org/la-organizacion-del-partido-y-la-literatura-del-partido-1/>
- Lunacharsky, A. V. (1918). Proletariado y arte. *Sobre Arte y Literatura*. Tesis del Informe a la Primera Conferencia de Organizaciones de Cultura Proletaria –Proletkult– de toda Rusia. Biblioteca Internacional de Autores Marxistas. <http://www.marxists.org/espanol/lunacha/obras/arte.htm>
- Mariátegui, J. C. (1926, septiembre). Presentación de *Amauta*. *Amauta* (1), 1. https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/ideologia_y_politica/paginas/presntacion%20de%20amauta.htm
- Mariátegui, J. C. (1926, noviembre). Arte, revolución y decadencia. *Amauta* (3), 3-4. https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/la_polem_vang/Art_Rev_Dec.htm
- Mariátegui, J. C. (2005). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1.ª ed., 1928). Empresa Editora El Comercio S.A.
- Marx, C., & Engels, F. (2021). *Sobre arte y literatura* [versión digital]. Ed. Bandera Roja. <https://edicionesbandera.com/wp-content/uploads/2021/02/Marx-Engels-Sobre-el-arte-y-la-literatura.pdf>
- Portal, M. (1927). *Una esperanza i el mar*. Editorial Minerva.
- Portal, M. (1928). *El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica*. Ed. APRA.
- Portal, M. (1978). *Yo soy Magda Portal/ Entrevistada por Andradi & Portugal. Trazos cortados: poesía y rebeldía de Magda Portal*. Exposición temporal, Casa de la Literatura Peruana, marzo a agosto de 2017.

- Portal, M. (2001). Réplica. En M. Lauer (Ed.), *La polémica del vanguardismo. 1916-1928* (pp. 80-81). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Portal, M. (2017). *La vida que yo viví... Autobiografía de Magda Portal* [Edición facsimilar]. Casa de la Literatura Peruana.
- Reedy, D. (2000). *Magda Portal: La pasionaria peruana. Biografía intelectual*. Flora Tristán Ediciones.
- Portal, M. (2010). *Magda Portal. Obra poética completa: Biografía intelectual* (Ed. D. Reedy). Flora Tristán Ediciones y Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Vásquez, A. (1956 [1979]). *Las ideas estéticas de Marx*. Biblioteca Era.
- Schelchkov, A. & Stefanoni, P. (2023). Los comunistas bolivianos y la Komintern: una historia de desencuentros. *Historia Mexicana*, 72(3), 1323-1360. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/4583/4963>
- Stalin, J. (1934). Entrevista con el escritor inglés H. G. Wells. Biblioteca Internacional de Autores Marxistas. Disponible el 4 de noviembre de 2022. <http://www.marxists.org/espanol/stalin/1930s/1934-wells.htm>
- Verani, H. J. (2021). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: Manifiestos, proclamas y otros escritos*. Fondo de Cultura Económica.
- Weaver, K. (2009). *The Peruvian Rebel: The World of Magda Portal with a Selection of Her Poems*. The Pennsylvania State University Press.

Una piedra que no florece. El amor insatisfecho entre los poetas Ingeborg Bachmann y Paul Celan y su eco en un discurso intertextual poético

Michaela Thunemann

Universidad de las Artes de Buenos Aires
ireni22@gmail.com

Recibido: 19 de septiembre de 2023 / Aprobado: 5 de diciembre de 2023

Resumen

El objetivo de este ensayo es analizar la naturaleza del diálogo intertextual en la poesía de Ingeborg Bachmann y Paul Celan. Al hacerlo, se pondrá de manifiesto la especial significación de la autora Ingeborg Bachmann para la obra de Celan. Además, se plantea la cuestión de qué significado tiene para la naturaleza del diálogo la infeliz e insatisfecha relación amorosa entre ambos autores. Se demostrará que, además de un uso recíproco de motivos, temas y conceptos que puede entenderse como un diálogo amoroso, hubo también un intercambio metapoético sobre la posibilidad de escribir después de Auschwitz y de tratar las consecuencias de la Shoah, que tuvo un impacto directo en la relación entre los dos amantes. Para ello, se abordarán en primer lugar los antecedentes sociohistóricos y biográficos de la relación amorosa de los dos autores. A continuación, las huellas de esta relación se cristalizan en un análisis comparativo de los dos poemas “Corona” de Celan y “Dunkles zu sagen” de Bachmann. Aunque hasta 2007 se supuso que la relación de Celan con Bachmann era relativamente insignificante, este ensayo pretende mostrar hasta qué punto Celan recurrió a Bachmann en su poesía. En su discurso lírico con ella, busca respuestas a las preguntas sobre el amor insatisfecho y

los opuestos que separan a ambos con el telón de fondo del Holocausto, así como a las preguntas sobre la relación entre Bachmann y Celan. En un lírico discurso con ella, luchará por encontrar respuestas a las preguntas sobre el amor insatisfecho y los opuestos que separan a ambos con el Holocausto como telón de fondo, así como a las cuestiones de la culpa, la supervivencia y el seguir viviendo.

Palabras clave: discurso, intertextual, poesía, alemana, Bachmann, Celan.

Abstract

The aim of this essay is to analyze the nature of intertextual dialogue in the poetry of Ingeborg Bachmann and Paul Celan. In doing so, the special significance of the author Ingeborg Bachmann for Celan's work will become apparent. In addition, the question arises as to what significance the unhappy and unfulfilled love relationship between the two authors has for the nature of the dialog. It will be shown that, in addition to a reciprocal use of motifs, themes and concepts that can be understood as a love dialog, there was also a metapoetic exchange about the possibility of writing after Auschwitz and dealing with the consequences of the Shoah, which had a direct impact on the relationship between the two lovers. To this end, the socio-historical and biographical background of the two authors' love affair will be discussed first. The traces of this relationship are then crystallized in a comparative analysis of the two poems Corona by Celan and Dunkles zu sagen by Bachmann. While Celan's relationship with Bachmann was initially assumed to be relatively insignificant until 2007, this essay aims to show how much Celan turned to Bachmann in his poetry. In his lyrical discourse with her, he struggles to find answers to the questions of unfulfilled love and the opposites that tear the two apart against the backdrop of the Holocaust, as well as the questions of guilt, survival and living on.

Keywords: discourse, intertextual, poetry, German, Bachmann, Celan.

I. Introducción: aproximación biográfica a la relación entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan

El 27 de junio de 1951, desde Viena, Ingeborg Bachmann escribía al poeta Paul Celan, que por entonces ya vivía en París:

Te añoro tanto, tanto, y a veces casi me pongo enferma de ello [...] ¿Recuerdas realmente que fuimos muy felices juntos, a pesar de todo, incluso en las peores horas, cuando éramos nuestros peores enemigos? ¿Por qué nunca me has escrito? [...] Te quiero y no quiero quererte, es demasiado y demasiado duro; pero te quiero por encima de todo, hoy te lo digo, aun a riesgo de que ya no lo oigas o no quieras oírlo.¹

A los 22 años, la poeta austriaca (1926-1973) conoció al poeta Paul Celan, el 17 de mayo de 1948. Tres días después del encuentro, escribe a sus padres:

Hoy ha ocurrido otra cosa. El poeta surrealista Paul Celan, a quien conocí anteanoche en casa del pintor Jené con Weigel y que es muy fascinante, se ha enamorado de mí, y eso me da un poco de picante en mi aburrido trabajo. Por desgracia, tiene que irse a París dentro de un mes. Mi habitación es actualmente un campo de amapolas, ya que a él le gusta colmarme de este tipo de flores.²

La poeta, literata y dramaturga nació en Klagenfurt, el 25 de junio de 1926, como hija mayor de un director de escuela y está considerada una de las autoras más importantes del siglo XX en el mundo de habla alemana.³ En su poesía aborda generalmente el sufrimiento humano, el papel de la mujer en el patriarcado y los efectos de la paz y la guerra.⁴ Ella misma había considerado su literatura como un medio de crítica a las fuerzas restauradoras de la posguerra.⁵ Al mismo tiempo, nunca abordará directamente en su obra la pertenencia de su padre al NSDAP.⁶ Ha participado exteriormente en un silencio colectivo, aunque ha asumido con gran valentía los temas de la culpa y el nacionalsocialismo dentro de su obra.⁷ La relación

1 Badiou, Bertrand/Höller, Hans/ Stoll, Andrea/Wiedemann, Barbara (eds.): *Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel*, Fráncfort del Meno (7ª edición) 2009, p. 23.

2 <https://www.deutschlandfunk.de/ich-habe-ihn-mehr-geliebt-als-mein-leben-100.html> (24.10.23).

3 <https://www.hdg.de/lemo/biografie/ingeborg-bachmann.html> (24.10.23).

4 <https://www.hdg.de/lemo/biografie/ingeborg-bachmann.html> (24.10.23).

5 <https://www.hdg.de/lemo/biografie/ingeborg-bachmann.html> (24.10.23).

6 Por sus siglas en alemán del Partido Nacionalsozialista Obrero Alemán [Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei].

7 Thomas, Christian: „Algo se ha estado cocinando“: <https://www.fr.de/kultur/literatur/sich-etwas-zusammengebraut-11108980.html> (24.10.23).

con su padre estuvo marcada por la ambivalencia durante toda su vida, atrapada entre la ternura, la ira y la represión.⁸

El problema básico en la relación entre el autor y el poeta Celan surge de su vida:

Celan creció en un hogar judío de habla alemana en Bucovina, que pertenecía a Rumanía desde finales de 1919. Su trayectoria educativa tras graduarse en la universidad se vio interrumpida varias veces por el antisemitismo, la guerra, el asesinato de sus padres, los trabajos forzados y las consecuencias de la guerra.⁹

En 1940, el Ejército Rojo entró en Czernowitz y en julio de 1941 los rumanos, bajo mando alemán, ocuparon la ciudad. Los padres de Celan fueron deportados a la región ucraniana al otro lado del Dniéster y asesinados allí. Celan tenía entonces 22 años y fue reclutado en un campo como trabajador forzado. Esta ruptura biográfica también tuvo un impacto decisivo en su escritura.¹⁰

Tras la soviétización de Bucovina en 1944, Celan se vio obligado como judío a reasentarse en Rumanía y trabajó desde 1945 como editor y traductor al rumano en una editorial de literatura rusa. A finales de 1947, debido a la estalinización de Rumanía, huyó a Viena y vivió allí como desplazado antes de trasladarse a París en 1948, donde fundó una familia a finales de 1952 y permaneció hasta el final de su vida.¹¹

En el momento en que se conocieron, Ingeborg Bachmann y Paul Celan eran aun completamente desconocidos para el público literario. La única prueba directa de esa primavera es una copia de un poema que Celan dedicó a Bachmann con la fecha “23 de mayo de 1948”:¹²

Egipto

*Dirás al ojo del extranjero: Sé el agua.
 Buscarás a los que saben en el agua en el ojo de la extranjera.
 Los llamarás fuera del agua: ¡Ruth! ¡Noemi! ¡Miriam!
 Las adornarás cuando te acuestes con la extranjera.
 Las adornarás con los cabellos de las nubes de la extranjera.
 Dirás a Rut, a Miriam y a Noemi:*

8 Thomas, Christian: „Algo se ha estado cociendo“: <https://www.fr.de/kultur/literatur/sich-etwas-zusammengebraut-11108980.html> (24.10.23).

9 <https://www.deutsche-biographie.de/dbo024728.html> (24.10.23).

10 Böttiger, Helmut: Wie die Gräber klingen, de: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/paul-celan-todesfuge-holocaust-czernowitz-biografie-1.5123449>

11 <https://www.deutsche-biographie.de/dbo024728.html> (24.10.23).

12 Böttiger, Helmut: Le quise más que a mi vida, de: <https://www.deutschlandfunk.de/ich-habe-ihn-mehr-geliebt-als-mein-leben-100.html> (24.10.23):

*He aquí, yo duermo con ella.
Adornarás a la extranjera junto a ti de la manera más hermosa.
La adornarás con dolor por Ruth, por Miriam y por Noemi.
Le dirás a la desconocida: ¡He dormido con ellas!¹³*

Para Celan, el *leitmotiv* de su relación con Ingeborg Bachmann está golpeado en este poema. Egipto fue el exilio de los judíos, y Celan, el judío de Czernowitz, enumera nombres de mujeres judías al estilo de los mandamientos de Moisés, de tiempos anteriores, perdidos, y ahora los contrapone en Viena a la “extraña”, la no judía. La forastera recoge el legado de las amigas judías, se convierte así para Celan en el medio del lenguaje mismo: su lenguaje.¹⁴

Como demuestra su correspondencia, la tensión entre ellos es demasiado grande. Durante veinte años se escribirán cartas, se verán en contadas ocasiones, lucharán por el amor y la amistad del otro, pero nunca acabarán de encontrarse en la vida.¹⁵

En su monografía *Wir sagen uns Dunkles* [Nos contamos cosas oscuras], Helmut Böttiger afirma en la entradilla: “Se conocieron y se amaron durante casi toda su vida, pero no se soportaban –sus antecedentes biográficos eran demasiado incompatibles–, las heridas mutuamente infligidas demasiado grandes, habían dedicado su vida a la poesía”.¹⁶ Tras un breve verano juntos en Viena, Celan se traslada a París, donde conocerá a su futura esposa. Bachmann y Celan no volverán a encontrarse hasta octubre de 1957 en un congreso literario en Alemania.¹⁷

II. Primera comparación de textos *Corona* (Celan) y *Dunkles zu sagen* (Bachmann)

En 1952, el escritor Paul Celan publicó un poema titulado “Corona”¹⁸ en su volumen de poesía *Amapola y memoria*.¹⁹ “En él hay muchos versos oscuros, una constelación y un mito”, afirma Hans Christoph Buch en su ensayo *Als Corona noch ein Himmelszeichen war*.²⁰

13 Badiou, Bertrand/Höller, Hans/ Stoll, Andrea/Wiedemann, Barbara (Eds.): *Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel*, Fráncfort del Meno (7.ª edición) 2009, p. 7.

14 Böttiger, Helmut: *Le quise más que a mi vida*, de: <https://www.deutschlandfunk.de/ich-habe-ihn-mehr-geliebt-als-mein-leben-100.html> (24.10.23).

15 Badiou, Bertrand/Höller, Hans/ Stoll, Andrea/Wiedemann, Barbara (Eds.): *Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel*, Fráncfort del Meno (7.ª edición) 2009, propaganda.

16 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich 2019 (propaganda).

17 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich 2019, p. 183.

18 Wiedemann, Barbara (2002): *Fermate in Autumn. Corona*, en: Speier, Hans-Michael (ed.): *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart, p. 28.

19 Celan, Paul (1983): *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Fráncfort del Meno.

20 Hans Christoph Buch: *Als Corona noch ein Himmelszeichen war*, de: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article207194289/Paul-Celan-Als-Corona-noch-ein-Himmelszeichen-war.html> (25.10.23).

Corona

*El otoño come sus hojas de mi mano: somos amigos.
Pelamos el tiempo de las nueces y lo enseñamos a andar:
El tiempo vuelve al cuenco.*

*Es domingo en el espejo,
en un sueño, la gente está dormida,
la boca habla verdad.*

*Mi ojo desciende al sexo de la amada:
nos miramos,
nos decimos cosas oscuras,
nos amamos como las amapolas y la memoria,
dormimos como vino en las cáscaras,
como el mar en el torrente sanguíneo de la luna.*

*Nos quedamos abrazados en la ventana, ellos nos miran desde la calle:
¡es hora de saber!
Es hora de que la piedra se ponga cómoda para florecer,
que la inquietud tiene corazón.
Ya era hora.*

Ya es hora. (Celan, GW, I 37)

¿Quién es ese amante místico del que habla Celan en su poema? ¿Qué papel desempeña el motivo de la amapola?

¿Y se refiere Bachmann a Celan en su poema “Dunkles zu sagen”, publicado un año después en el ciclo poético “Die gestundete Zeit”²¹?

Oscuro decir

*Como Orfeo toco
la muerte en los hilos de la vida
y en la belleza de la tierra
y de tus ojos que administran los cielos,
sólo sé decir cosas oscuras.*

*No olvides que tú también, de repente,
esa mañana cuando tu campamento
estaba aún húmedo de rocío y el clavel
dormía en tu corazón,*

21 Bachmann, Ingeborg (1993): Werke, ed. por Koschel, Christine/Weidenbaum, Inge von, et al, Munich/ Zurich.

*vio el río oscuro,
que pasó de largo.*²²

*La cuerda del silencio
esperando ansiosamente la ola de sangre,
me apoderé de tu corazón sonoro.
Tu rizo se transformó
en los cabellos sombríos de la noche,
de la oscuridad copos negros
nieve en la cara.*

*Y yo no te pertenezco.
Ahora ambos estamos demandando.*²³

*Pero como Orfeo sé
del lado de la muerte, la vida,
y yo azul
tu ojo siempre cerrado. (Bachmann, WI, 32)*

Las referencias a la obra del otro o el uso de temas y motivos que se solapan en los dos poemas que nos ocupan serán aquí objeto de un examen más detenido, en el que la dirección del movimiento de adopción ha sido durante mucho tiempo objeto de intensas investigaciones. El término “correspondencias poéticas” entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan se utiliza en la investigación desde hace algún tiempo. Las referencias entre los poemas de ambos autores se estudian desde los años sesenta.²⁴

A primera vista, llama la atención el uso casi idéntico de la frase “Cosas oscuras que decir” (Bachmann) y “Cómo decirnos cosas oscuras” (Celan). El motivo de la amapola y una especie de motivo de Orfeo, al que se alude en el descenso de Celan y que se aborda directamente en la obra de Bachmann, también suscitan las primeras sospechas respecto a una referencia intertextual.

III. Resumen de la situación de la investigación y otras cuestiones

Después de que las citas de Celan en la novela de Bachmann *Malina* (1971) fueran descubiertas poco después de su publicación²⁵ y descifradas una década después de

22 En la tercera estrofa publicada de Hans Weigel:

Te inclinaste sobre él, gritaste
Y me preguntó,
para cortarte la cabeza con el arco.

23 Citado después de: Eberhardt, Joachim (2002): “No hay citas para mí”, p. 148.

24 Oppens, Kurt (1963): *Song and Magic in the Age of Stone*, pp. 175-193.

25 Thiem, Ulrich (1972): *Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, p. 242 y ss.

su publicación, numerosas investigaciones individuales intentaron reconstruir constelaciones o huellas o la intención de una relación literaria entre los dos autores.²⁶

En la década de 1980, el número de “hallazgos” creció de forma constante²⁷ y cada vez parecían más perceptibles las huellas de una relación literaria de larga duración.²⁸

Otto Pöggeler expresa su convicción de que el poema de Bachmann “Dunkles zu sagen” es una respuesta a “Corona” de Celan, que a su vez el autor había dirigido previamente al autor.²⁹

La traducción de la palabra latina corona como “corona” no se ajusta realmente al significado pretendido por Celan. Hans Christoph Buch escribe sobre una referencia de una contemporánea de Celan, esposa del escritor Günter Grass por aquel entonces, que señala la conexión con la antigua leyenda de Ariadna. Ariadna ayudó primero a Perseo a escapar del laberinto con su ovillo de lana, para ser colocada después de su muerte en la constelación de la Corona como novia del dios Dioniso.³⁰

Hasta 2008, había opiniones muy diversas sobre cómo determinar la relación literaria entre ambos autores.

Ambos autores habrían buscado la posibilidad de una “literatura después de Auschwitz”, encontrándose desde sus respectivos lugares diferentes y opuestos en la poshistoria de la guerra, el fascismo y la Shoah.³¹

Al principio, aparte de la copia de la dedicatoria de *Mohn und Gedächtnis* a Ingeborg Bachmann, no se había conocido ni un solo testimonio de Celan que pudiera arrojar luz sobre la importancia que Bachmann y su obra literaria tenían para Celan.

En una fecha tan tardía como el año 2000, Marlies Janz, que ya en 1985 había situado las obras de Bachmann y Celan en una relación productiva entre sí sin perderse en especulaciones biográficas,³² era una representante de las voces más escépticas. En 2000, se preguntaba: “¿Qué hay de sostenible en este mito trivial germanista de un ‘gran amor’ y una ‘gran pareja (de poetas)’ [...] qué pruebas hay del ‘gran amor’

26 Weigel, Sigrid/ Böschenstein, Bernhard (2000): Paul Celan - Ingeborg Bachmann. P. 7-17, aquí: S. 7.

27 Véase, entre otros:

Riedel, Ingrid (1981): Traum und Legende p. 178-207.

Oelmann, Ute Maria (1980): Deutsche poetologische Lyrik nach 1945.

Kann- Coomann, Dagmar (1988): “...una lenta celebración secreta...”.

28 Weigel, Sigrid/ Böschenstein, Bernhard (2000): Paul Celan - Ingeborg Bachmann, p. 8

29 Pöggeler, Otto (1999): Celan und Ingeborg Bachmann, pp. 225-235, aquí: S. 225.

30 Hans Christoph Buch: Als Corona noch ein Himmelszeichen war, de: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article207194289/Paul-Celan-Als-Corona-noch-ein-Himmelszeichen-war.html> (25.10.23).

31 Weigel, Sigrid/ Böschenstein, Bernhard (2000): Paul Celan - Ingeborg Bachmann, pp. 7-14, aquí p. 8.

32 Janz, Marlies (1985): Haltlosigkeiten, pp. 31-39.

de Celan por Bachmann?”. Su sencilla respuesta: “Si lo veo bien: ninguna”.³³

Esta opinión quedó obsoleta a más tardar en 2008. El literato Helmut Böttiger logró examinar, analizar y editar la correspondencia entre Bachmann y Celan, que había sido guardada bajo llave.

¿Confirmarán sus conclusiones los resultados de un análisis comparativo de los dos poemas? ¿Cuál es la intención y el sentido de las referencias a la obra del otro que aparecen en los poemas?

IV. Análisis de poemas ejemplares

1. Análisis de “Dunkles zu sagen” (Ingeborg Bachmann) y “Corona” (Paul Celan)

1.1. “Corona” (Celan, GW, I 37)

Cuando Bachmann leyó por primera vez en público el quinto poema, aún sin título, más tarde titulado “Dunkles zu sagen” [Cosas oscuras que decir], en la reunión del Gruppe 47 celebrada en Niendorf, en el mar Báltico, en mayo de 1952, “Corona” era aún muy desconocido y no figuraba entre los poemas leídos por Celan en Niendorf.³⁴ Cuando apareció por primera vez en Alemania en 1952, suscitó un gran interés, en parte debido a su posición central al final del ciclo *Der Sand aus den Urnen*³⁵. El poema en sí fue escrito por Celan en Viena en 1948, durante su relación de seis semanas con Bachmann. Apareció en 1952 en su primer volumen de poesía, *Mohn und Gedächtnis*.³⁶

Corona

*El otoño come sus hojas de mi mano: somos amigos.
Pelamos el tiempo de las nueces y lo enseñamos a andar:
El tiempo vuelve al cuenco.*

*Es domingo en el espejo,
en el sueño, la gente está dormida,
la boca habla verdad.*

Mi ojo desciende al sexo de la amada:

33 Janz, Marlies (2000): Texto y biografía, pp. 60-68, aquí: S. 61.

34 Wiedemann, Barbara (2003): Paul Celan und Ingeborg Bachmann, p. 27.

35 Wiedemann, Barbara (2002): Fermate en otoño, p. 30.

36 Böttiger, Helmut: Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan, Múnich 2019, p. 10.

*nos miramos,
nos decimos cosas oscuras,
nos amamos como las amapolas y la memoria,
dormimos como vino en las cáscaras,
como el mar en el torrente sanguíneo de la luna.*

*Nos quedamos abrazados en la ventana, ellos nos miran desde la calle:
¡es hora de saber!
Es hora de que la piedra se sienta cómoda para florecer,
que la inquietud tiene corazón.
Ya era hora.*

Ya es hora. (Celan, GW, I 37)

‘Corona’ puede dividirse en cuatro o cinco secciones. La primera consta de tres versos, que son versos largos, cuyo eje central está marcado con dos puntos como característica de una consecuencia que sigue a la primera sección de versos frontales. La estructura de dos puntos también es evidente en los primeros versos de las secciones tercera y cuarta, en las que los dos puntos van seguidos de una consecuencia como acción o de una demanda de una acción descrita en la sección delantera. Estas “consecuencias” se encadenan cada una en una estructura paralela y con la ayuda de anáforas, creando un tono sobrio, pero precisamente por ello contundente, del poema. En el primer verso aparece un yo lírico que habla de una extraña familiaridad con la estación “otoño”. Esta relación familiar del otoño con el yo lírico queda patente en el tono coloquial en que el yo habla del otoño. Comerse a alguien de las “manos” denota una actitud sumisa y el que come se convierte en un animal domesticado. En definitiva, debe de tratarse de un tipo especial de familiaridad entre el yo y el otoño, porque la inferioridad que se representa aquí no encaja del todo con la afirmación “somos amigos” de la segunda mitad del verso, por lo que esta interpretación de la relación también puede interpretarse ciertamente como irónica. El elemento “otoño” ya aparece en el poema de Celan *Schwarze Flocken* [*Copos negros*] de *Der Sand in den Urnen* (Celan, GW, III 25), que Barbara Wiedemann describe como una conversación entre el yo lírico y la “madre”. En ella, “[...] el otoño bajo un hábito monacal” (v. 2) trae el “mensaje” (v. 3) de la muerte del “padre” en una “hoja”. El poeta describe los “escoriales ucranianos” (v. 3) como el lugar del suceso, refiriéndose así al contenido biográfico del enunciado. Su padre murió de tifus en el otoño de 1942 en el campo de exterminio ucraniano de Mikhailovka, y su madre fue fusilada allí el invierno siguiente. En “Corona”, el “otoño” y su “hoja” aparecen ahora de nuevo. Aunque no hay pistas biográficas evidentes al respecto, las imágenes ya están marcadas. No obstante, en comparación con *Schwarze Flocken*, la relación del otoño y sus atributos con el yo lírico ha cambiado, pues la familiaridad ya mencionada ocupa ahora el lugar de una distancia respecto a una entidad retratada

como venerable y ajena (véase también *Talglicht*: Celan, GW, I 15). También la hoja tiene ahora una relación alterada con el yo y el “Herbst”, pues aunque pertenece al “Herbst” y es moldeada por él, ahora está en manos del yo y consolida así la posición de poder del yo frente al Herbst inferior.³⁷ En la segunda parte de la primera sección, el tiempo resiste el esfuerzo concertado de los “amigos” para que “se vayan” y se limita a utilizar su movilidad recién aprendida para volver a su punto de partida y a la inmovilidad dentro de la cáscara de nuez, que vuelve a estar conectada con el otoño. El título “Corona” del poema podría estar relacionado con la naturaleza particular del tiempo, ya que “corona” es la expresión latina e italiana para una fermata, un punto de parada en o al final de una frase musical.³⁸ Sin embargo, hay que remitirse de nuevo al mito de Ariadna.³⁹

La siguiente estrofa de tres versos cortos, de cuatro palabras cada uno, no guarda relación aparente con las afirmaciones de la sección primera, pero se relaciona con ellas a través del número de verso. La narración de un suceso formulada personalmente en tres versos largos y oscilantes se contrapone a tres afirmaciones generales, sobrias y breves. Como en otras partes del poema, la violación de la lógica cotidiana se manifiesta aquí a través de la falta de congruencia semántica, evidente en la combinación de un concepto concreto del tiempo (“domingo”, v. 4) con aspectos visuales del espejo, o a través de giros intencionados (“en sueños se duerme” es lo contrario de la afirmación lógica “en sueños se sueña”) que crean una escena de aspecto surrealista.⁴⁰ En vista de la combinación de instancias incongruentes como el tiempo y el espacio o el no-espacio (ya que sólo se refleja el espacio) y los giros mencionados, se plantea la cuestión de la conexión entre “hablar” y “verdad”. Entonces, ¿“habla de verdad” la boca o puede “hablar de verdad” la boca si estas situaciones irreales se dan cuasi como condiciones de un enunciado exacto y verdadero? Las siguientes estrofas tres y cuatro representan una síntesis de las dos estrofas iniciales y unen sus elementos formales y textuales. Son considerablemente más largas, ya que ambas comienzan con versos muy largos y luego pasan a versos más cortos hasta llegar a un único verso solitario al final del poema. En contraste con los acontecimientos o condiciones impersonales de la estrofa dos, que se encadenan asindéticamente sin añadir un pronombre personal, los acontecimientos de la estrofa tres se marcan como experimentados personalmente, pues en contraste con “la boca” (v. 6) de la estrofa 2, el pronombre posesivo “mi” (v. 7) se utiliza con “ojo”. Así, los elementos visuales

37 Wiedemann, Barbara (2002): *Fermate en otoño*, p. 32.

38 *Ibid.*, p. 33.

39 Hans Christoph Buch: *Als Corona noch ein Himmelszeichen war*, de: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article207194289/Paul-Celan-Als-Corona-noch-ein-Himmelszeichen-war.html> (25.10.23).

40 *Ibid.*, p. 32 y ss.

aún impersonales (“ojo” v. 7, “ver” v. 8) de la impersonal segunda estrofa se llevan al tono personal, al igual que los elementos “sueño” (v. 11) y “lenguaje” (“decir”, v. 9) allí. La idea aparentemente importante de “tiempo” (v. 14 ss.), que procede de las formulaciones personales de la primera estrofa, aparece al final en una formulación general. Apoyado por los dos puntos, este contexto da la impresión de que aquí se formula una preocupación personal o una conclusión personal. El movimiento descendente del yo hacia el tú ha sido leído por casi todos los intérpretes en el sentido de un motivo de Orfeo⁴¹ y, por tanto, con un doble sentido. Por un lado, el mirar (v. 8) se convierte en “reconocer” en el sentido bíblico, es decir, en el acto de amor, y el compartir la oscuridad (v. 9) se convierte en el discurso del amor incomprensible para los demás.⁴² La lectura erótica se apoya en elementos como “amor” (v. 10), “sueño” (v. 11) y “abrazado” (v. 13).⁴³ En el contexto del poema, Böttiger interpreta el amor como absorción en el presente y, por tanto, como embriaguez y olvido.⁴⁴ El pronombre personal “nosotros” y los actos de “ver”, “decir”, “amar”, “dormir”, que expresan intimidad y se realizan juntos, se refieren a una pareja de amantes que se encuentra en estado de embriaguez, libidinoso e inconsciente (“amapola”, “vino”, “dormir”, “mar”). En este estado, la conversación de este “nosotros” podría parecer incomprensible u “oscura” a los forasteros.⁴⁵ Por otra parte, el “género del amado” también puede entenderse en el sentido de “personas” o “familia” que fueron y son amadas⁴⁶. El proceso de ver formulado de forma inusual “Mi ojo desciende a la generación del amado:” (v. 7) puede así implicar también un “descenso al reino de la muerte” del credo cristiano.⁴⁷ El proceso de percepción se convierte así en un reencuentro órfico con los muertos, con los asesinados del pueblo judío. Esta lectura se ve apoyada en el contexto por los irritantes momentos comparativos con el “amor” (v. 10) y el “sueño” (v. 11). Los elementos están estrechamente relacionados asociativamente, pero cada uno aporta nuevos aspectos. Los embriagantes “amapola” (v. 10) y “vino” (v. 11) pertenecen al ámbito del sueño y el olvido. Según Weissenberger, el “vino” permite la asociación con el luto (‘llanto’) y, en relación con motivos cristianos, también con la sangre derramada.⁴⁸ La concha parece pertenecer sobre

41 Primero Janz, Marlies (1976): *Vom Engagement absoluter Poesie*, p. 52.

42 Böttiger, Helmut (1996): *Orte Paul Celans*, p. 72.

43 Wiedemann, Barbara (2002): *Fermate en otoño*, p. 35.

44 Böttiger, Helmut (1996): *Orte Paul Celans*, p. 72.

45 Wiedemann, Barbara (2003): *Paul Celan und Ingeborg Bachmann*, p. 24.

46 Mayer, Peter (1969): *Paul Celan*, p. 65.

47 Los motivos cristianos ya se introducen expresivamente en el poema precedente *Spät und Tief*, Celan, *GW*, I 35.

48 Weissenberger, Klaus (1969): *Formen der Elegie*, p. 19.

todo al ámbito de la memoria, pues en ella se forma la preciosa perla a partir de un cuerpo extraño o contaminación, que se conserva en la concha para no perderse en el mar. Como concha de vieira, la concha también puede referirse al progenitor del “linaje de los amados”, a Jacob-Israel.⁴⁹ Mediante su forma fonética y la cadena de asociaciones sueño/noche, la “luna” cierra el círculo hasta el primer elemento, la “amapola” (v. 10)⁵⁰. La “luna” baña el mar con el color de la sangre. Wiedemann también ve aquí una conexión con el “arroyo” (v. 5) del poema de Celan *Schwarze Flocken* (Celan, GW, III 25), que, según ella, estaba vinculado allí a los acontecimientos de Ucrania. Desde esta perspectiva, cree que también puede interpretar la frase “nos miramos” (v. 8) como una percepción mutua de los vivos y los muertos.⁵¹ La siguiente estrofa comienza con una imagen que parece poco metafórica: “ventana” y “calle” se refieren a la realidad cotidiana, en contraste con lo que precede. Sin embargo, tampoco aquí se reproduce simple y directamente la experiencia real. Los amantes de la ventana se encuentran ya en la obra de Czernowitz de Celan. La referencia a una relación amorosa concreta no puede descartarse en el caso del poema, que fue escrito en Viena. Sin embargo, la formulación podría ser igualmente una alusión al poema *Regenlieder* (Celan, GW, III 15), escrito en 1943 y publicado en *Der Sand aus den Urnen*.⁵² En este poema, sin embargo, la pareja aparece en un momento del pasado y su comunalidad está explícitamente marcada como ya no existente en el presente. En “Corona”, ahora también hay terceros implicados en esta situación y fuera de la ventana hay una realidad social de algún tipo.⁵³ marcada por los términos “calle” y “ellos”. La estrecha relación de esta realidad social con el “nosotros” viene marcada por la única rima interna del poema “stand/see”. En esta esfera pública se hacen afirmaciones generalmente válidas sobre el tiempo o sobre un “tiempo” que se encuentra en el futuro.

En el verso “Es ist Zeit” (v. 18) del poema *Herbsttag* de Rainer Maria Rilke (Rilke, W I, 281), el motivo allí contenido del tiempo que se agota y la soledad en invierno que se anuncia se convierte en su contrario. Pues el hecho de que el yo lírico y el otoño se marquen como amigos y de que el tiempo se resista a su avance hace que parezca probable que el punto en el tiempo que reclama el poema se reclame precisamente a partir de un momento del otoño en el que el “nosotros” ya se ha encontrado. Esto significa que el tiempo en el futuro puede exigirse a partir de un momento en el presente que puede situarse en el otoño, cuando un “nosotros” o

49 Cf. Talglicht: Celan, GW, I 15.

50 Wiedemann, Barbara (2002): *Fermate en otoño*, p. 36.

51 Ibid, p. 37.

52 Ibid.

53 Janz, Marlies (1976): *Vom Engagement absoluter Poesie*, p. 53.

una pareja de amantes se ha constituido y presentado. A esta relación amorosa hecha pública parece atribuírsele así una cualidad utópica, de cambio de la realidad. La relación entre el yo y el “tiempo” cambia tras pasar por lo que se dice en el poema. El yo puede ahora plantear exigencias, como la exigencia de que se produzca un determinado punto en el tiempo. Según Wiedemann, se trata de exigencias de un tiempo en el que la sociedad no se cierre a un conocimiento que combine tanto el recuerdo de la Shoah como la posibilidad del amor. En este tiempo, incluso las piedras florecen y el ciclo temporal adquiere humanidad o carácter humano. Este nuevo mundo contrasta con el mundo anunciado por Rilke, que describe con imágenes de soledad (v. 9), falta de hogar (v. 8) y la inquietud (v. 11) son diametralmente opuestos. Los amantes son también un contramodelo de la frase de Rilke “El que ahora está solo, lo estará durante mucho tiempo” (v. 9). Al exigir una pausa en el “inquieto vagar” de Rilke (v. 12), se hace posible un ritmo de vida, en el que es posible un descanso o fermata. El estado utópico del tiempo que reclama el yo lírico ha de tener lugar, pues, tras la unión amorosa que ha tenido lugar y la mediación exitosa entre la experiencia del amor y la realidad social. Sin embargo, la posibilidad de este estado debe considerarse relativamente improbable, ya que se produce cuando “la piedra está cómoda para florecer” (v. 15). Con la metáfora de la piedra en flor y también con el motivo de Orfeo en el verso siete, el poema retoma el postulado de la liberación de la muerte, tal como Marlies Janz ya lo ve expresado en *Una canción en el desierto*.⁵⁴ La lujuria a la que alude “Corona” se relaciona con la realidad social a través de su exhibición en el escaparate y, en su ostentosa realización, es un símbolo del cambio de esta sociedad, expresado en la exigencia de que sea el tiempo. Esta exigencia apunta al hecho de que un cierto tipo de tiempo aún no es, sino que sólo está por ser, y se opone al hecho de que el tiempo se experimenta actualmente como “piedra” e “inquietud”. En *Das ganze Leben* (Celan, GW, III 57), el deseo sigue naufragando en el acantilado de tiza del tiempo; en “Corona”, es el sustituto de un tiempo que aún no está vivo. Mientras que el intento al principio del poema de dar vida al tiempo sigue siendo inútil, al final ya no es sólo el tiempo el que se convierte en tiempo, sino que es el tiempo. El tiempo en su forma deseada, como tiempo vivo, parece existir ahora.⁵⁵ Al vincular las exigencias de un cambio del tiempo con la realidad social (“el hombre”, v. 14), se subraya que son las condiciones sociales cambiantes las que hacen que el tiempo se experimente como negativo y muerto, y que fracase el intento subjetivo de hacerlo progresar de forma viva. En este sentido, Marlies Janz ve en “Corona” una descripción de la irreconciliabilidad de la realidad y la utopía. La forma estilística específica para la representación de esta irreconciliabilidad es la

54 Cf. *Un canto en el desierto* “[...] apuñalado tras la muerte con la espada”. (Celan, GW, III 31).

55 Janz, Marlies (1976): *Vom Engagement absoluter Poesie*, p. 52 y ss.

paradoja, como aparece, por ejemplo, en la metáfora de la piedra en flor. La piedra denota cómo se vive la realidad actual, es decir, como inanimada. El florecimiento caracteriza el estado utópico como un estado en el que el tiempo ya no se experimenta como algo sin vida y que pasa rápidamente (véase “Desasosiego” v 16.). En este contexto, la representación del placer es un símbolo del estado utópico. Sin embargo, el poema no ofrece una respuesta a la pregunta de cómo podría lograrse tal suspensión de la irreconciliabilidad de la realidad y la utopía.⁵⁶

Marlies Janz ve en “Corona” un representante del tipo de poema agresivo-polemático con el que Celan deja atrás el ciclo de poemas melancólico-resignados de la misma época de su poesía temprana, escritos entre 1945 y 1948.⁵⁷ En la poesía escrita en esta época, por un lado, cambia la definición del sueño, que pierde su función transitoria de consuelo y se transforma en un medio de protesta y rebelión, por el que se defiende con vehemencia la reivindicación de los sueños a la realización. Además, en esta fase, el autor lleva el deseo al campo contra el uso de la cultura que transfigura la injusticia social, contra el carácter distractor de ciertos contenidos culturales de una falsa práctica. Dado que las condiciones establecidas por el mundo exterior consisten en la experiencia de Auschwitz, ya no parece posible que la realidad existente permita una realización del placer. Por ello, de acuerdo con los surrealistas, Celan afirma el libre desarrollo del principio del placer hasta convertirlo en una fuerza destructiva y reclama en su poema un utópico estado de fermata, cuya consecución, sin embargo, parece improbable. En su referencia a Rilke, “Corona” se sitúa así claramente en una serie de poemas tempranos de Celan, en los que el autor cuestiona cierta tradición lírica en el marco de una crítica del lenguaje, la deconstruye y la recompone para dar al lenguaje una nueva finalidad a partir de los elementos descompuestos de la tradición. Al hacerlo, reclama un estado utópico con una nueva constitución del tiempo y, por tanto, también una nueva tradición. Como símbolo de este estado utópico, el poeta utiliza la lujuria o la unión de los amantes en público. Este motivo se encuentra también en poemas anteriores del autor. Su reutilización muestra un desarrollo posterior del mismo, que el autor se presenta a sí mismo de forma autorreferencial. La reutilización de elementos de su propia poesía anterior es un procedimiento que se encuentra a menudo en la obra de Celan. La imagen de los amantes en la ventana, por ejemplo, no sólo remite genuinamente a la relación con Bachmann, sino que ya aparece en el poema de Czernowitz “Regenflieder”. Por supuesto, esto no excluye la posibilidad de que el motivo haya sido enriquecido con huellas de la memoria. El campo de amapolas con el que a Celan le gustaba agasajar

56 Ibid, p. 55.

57 Ibid, p. 122.

a Bachmann, según la declaración de ésta en la carta a sus padres,⁵⁸ también aparece en el uso que hace el poema del motivo de la amapola. Según Böttiger, el motivo tiene algo que ver reconociblemente con Bachmann, y el concepto de amapola y memoria es una referencia a la unidad de los opuestos. Según Böttiger, los opuestos que existían entre Bachmann y Celan resuenan aquí.⁵⁹

1.2. *Cosas oscuras que decir* (Bachmann, W, I 32)

El poema de Bachmann *Dunkles zu sagen* se publicó por primera vez en 1952 como quinta parte del ciclo *Ausfahrt* [Salida] en la antología *Stimmen der Gegenwart* [Voces del presente] editada por Hans Weigel, aún sin título, y se citó entonces con el comienzo del primer verso “Wie Orpheus spielt ich...”. Posteriormente se publicó en la antología poética *Die gestundete Zeit* (1953), en la que el poema se imprimió ahora con un verso menos y Bachmann añadió su título. Dado que la tercera parte del poema parece haber sido considerada por el autor como un componente omisible en la segunda publicación, sólo se tocará en el análisis del poema. En los numerosos estudios individuales que han intentado reconstruir diversas constelaciones o huellas de una relación literaria entre ambos autores, prácticamente no hay interpretaciones del poema de Bachmann “Dunkles zu sagen” que no hagan referencia a la relación entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan. Existen diferentes enfoques interpretativos que afirman la existencia de referencias intertextuales entre “Dunkles zu sagen” y “Corona” de Celan. Las referencias se caracterizan como unilaterales⁶⁰ o como recíprocas.⁶¹ Su existencia se justifica, por un lado, por un enfoque biográfico y, por otro, por la historia social. Los representantes del enfoque biográfico se refieren en sus intentos de interpretación a la relación amorosa entre Paul Celan e Ingeborg Bachmann e intentan reencontrar este encuentro en el poema. Partiendo de la interpretación como poema de amor, se esboza una “poetología inmanente al texto de la poesía amorosa”⁶² para “Dunkles zu sagen”, y también con respecto a “Corona”, la fijación en las connotaciones eróticas existentes, que se vinculan con la información biográfica, dirige la interpretación por el camino de una interpretación

58 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich 2019, p. 9.

59 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich 2019, p. 10.

60 Eberhardt, Joachim (2002): “No hay citas para mí”.

61 Leeder, Karen (1994): “Cosas oscuras que decir”. *El lenguaje del amor*, p. 15; Emmerich, Wolfgang (1996): *Begegnung und Verfehlung*, p. 284; Weigel, Sigrid (1999): *Ingeborg Bachmann*, p. 136.

62 Oberle, Mechthild (1990): *El amor como lenguaje*.

como poema de amor para Ingeborg Bachmann.⁶³ Los representantes de un enfoque sociohistórico en la interpretación de las referencias intertextuales, por otra parte, apuntan a acontecimientos históricos y experiencias relacionadas con el Holocausto, con los que Bachmann se vio confrontada por Celan y que luego procesó, entre otras cosas, en “Dunkles zu sagen”. Celan, por su parte, en sus referencias a la obra y la persona de Bachmann, abordó sobre todo los factores divisorios de los distintos orígenes y las diferentes experiencias antes y después de la época nacionalsocialista. La interpretación histórico-social de las referencias intertextuales conduce también a la tesis de un discurso poetológico entre Bachmann y Celan, iniciado por el problema de la escritura después de Auschwitz.⁶⁴

Oscuro decir

*Como Orfeo toco
la muerte en los hilos de la vida
y en la belleza de la tierra
y de tus ojos que administran los cielos,
sólo sé decir cosas oscuras.*

*No olvides que tú también, de repente,
esa mañana cuando tu campamento
estaba aún húmeda de rocío y el clavel
dormía en tu corazón,
vio el río oscuro,
que pasó de largo.⁶⁵*

*La cuerda del silencio
esperando ansiosamente la ola de sangre,
me apoderé de tu corazón sonoro.
Tu rizo se transformó
en los cabellos sombríos de la noche,
de la oscuridad copos negros
nieve en la cara.*

*Y yo no te pertenezco.
Ahora ambos estamos demandando.⁶⁶*

63 Bollack, Jean (2006): *Dichtung wider Dichtung*, p. 346.

64 Oelmann, Ute Maria (1980): *Poesía poética alemana después de 1945*

65 En la tercera estrofa publicada de Hans Weigel:
Te inclinaste sobre él, gritaste
Y me preguntó,
para cortarte la cabeza con el arco.

66 Citado después de: Eberhardt, Joachim (2002): “No hay citas para mí”, p. 148.

*Pero como Orfeo sé
del lado de la muerte, la vida,
y yo azul
tu ojo siempre cerrado. (Bachmann, W I, 32)*

La forma del poema es muy sobria. Está dividido en cinco estrofas de longitud variable, cuyo número de versos aumenta de cuatro versos en la estrofa uno a seis versos en la estrofa tres. En la primera estrofa, aparece un yo lírico que se compara con Orfeo y, en una especie de autocaracterización, presenta las formas de expresión de que dispone a un tú lírico directamente dirigido, pero no especificado. Se trata, en primer lugar, de la música y, en segundo lugar, del lenguaje. El lenguaje y la música son practicados por el yo lírico en igual medida y posiblemente de forma paralela, por lo que parecen estar interconectados. Por un lado, el yo lírico toca un instrumento, la “vida” (v. 2) como una especie de cítara o lira, en cuyas cuerdas se toca la “muerte” (v. 2) en paradójica combinación como una pieza. Por otra parte, hay un acto de habla hacia la instancia de la “belleza”, que está conectada por atribución genitiva con la tierra y los ojos del tú lírico. Esta belleza de la tierra y los ojos, cuyo brillo y luz se enfatizan aún más por la referencia al cielo con la ayuda del atributo de la cláusula relativa en el verso cuarto, contrasta ahora con el mensaje del yo lírico. Sólo conoce “cosas oscuras que decir” a su contraparte (v. 5). En el proceso, esta contraparte se vincula a dos áreas espaciales a través de los atributos genitivos que se le asignan, a saber, la tierra de abajo y el cielo de arriba. Este fragmento del cuarto verso debió de representar un contenido central del poema para Bachmann, ya que posteriormente lo eligió como título del mismo. Se trata de la sustantivación de un adjetivo que, por lo demás, describe una percepción óptica sinestésicamente unida a un acto de habla perceptible auditivamente. En la segunda estrofa, el yo lírico exhorta ahora al tú lírico (v 6) a recordar una percepción hecha juntos, pero en momentos diferentes. El tiempo presente de la primera sección se sustituye por la descripción de una mañana pasada, en la que el tú lírico también percibió de repente un “río oscuro” que ya había pasado antes. La partícula de grado coordinativo-inclusivo “también” en el verso sexto da fe de la percepción común. El adverbio temporal acentuado “de repente” (v. 6) indica lo sorprendente de la percepción del paso del río. Las dos estructuras principales de la estrofa tres denotan ahora dos consecuencias que se derivan para el tú lírico de la percepción del río oscuro. En primer lugar, el yo lírico se apodera de su corazón (v. 14) y, a continuación, se produce una transformación del tú lírico (v. 15). El aumento dinámico de los versos de distinta longitud se interrumpe bruscamente en la cuarta estrofa, que se compone de dos versos individuales claramente separados sintácticamente. Tal vez como consecuencia de la percepción del río oscuro, el yo lírico hace dos observaciones. En primer lugar, afirma que no pertenece al tú lírico y, en segundo lugar,

habla del hecho de que ambas figuras del poema están “ahora” unidas en el acto de lamentarse, es decir, como resultado de percepciones comunes (v. 20). Introducido por la conjunción restrictiva “pero” al comienzo de la quinta y última estrofa, el yo lírico se certifica a sí mismo “sin embargo”, es decir, quizá a pesar de las percepciones y experiencias anteriormente descritas, o a pesar de no pertenecer al tú lírico, una especie de ganancia de conocimiento (v. 21 “sabe”). Aunque el sujeto supone que el ojo del tú lírico está “cerrado [...] para siempre”, el ojo o el pensamiento del ojo pueden desencadenar una asociación cromática positiva que aumenta gradualmente de intensidad, especialmente en el yo lírico (dativo ethicus “yo”, v. 23). La quinta estrofa, a su vez, se compone de solo cuatro versos, es decir, es un verso más corto que la primera estrofa del poema. Los grupos de versos de las distintas estrofas no presentan similitudes formales, no están rimados, son de longitud variable y carecen de relleno y realce. Pero los saltos de línea, en su realización predominante como suaves encabalgamientos, crean un diseño del poema práctico, sencillo, casi de prosa. Los sintagmas individuales no se desgarran por los encabalgamientos, por lo que se crea la impresión de una melodía lingüística que fluye tranquilamente, y que solo se interrumpe en el verso sexto por la posición acentuada del adverbio de tiempo “de repente”. La marcación del adverbio con comas refuerza la impresión de ruptura brusca. El flujo de los versos, por lo demás tranquilo, casi nunca se ve interrumpido por finales de frase durante las estrofas. Así, las estrofas uno, tres y cinco constan cada una de una sola frase, la estrofa tres se compone de una frase de tres versos y otra de cuatro. Parece extraño debido a las relaciones sintácticas poco claras de la primera parte, por lo que no queda claro cómo se relaciona la construcción participial con la frase.⁶⁷ ¿Agarra el yo lírico el “corazón sonoro” del tú lírico después de haber ensartado “la cuerda del silencio en la ola de la sangre”, lo que podría ser el caso si se tratara de un apokoinu, basándose en el sujeto de la cláusula principal del verso tercero? La tercera estrofa, en la que se produce una transformación del Tú, que a su vez aparece como consecuencia de una acción del Yo, parece extraña no solo por las relaciones sintácticas poco claras. Llama la atención el tono anticuado (“verwandelt Ward” en lugar de wurde, “Antlitz” en lugar de Gesicht), así como el predominio del pelo en la descripción de la transformación y la imagen de los “copos negros”.⁶⁸ La cuarta estrofa, que destaca por su brevedad, consta únicamente de dos cláusulas principales inconexas. La anáfora de la conjunción “y” en los versos tres, cuatro, diecinueve y veintitrés, que además crea un efecto acumulativo, sobre todo en lo que respecta al verso diecinueve, apoya la impresión de unísono y fluidez. La fluidez de los versos encuentra su contrapartida en la estructura cíclica del poema, cuyo verso

67 Wiedemann, Barbara (2003): Paul Celan und Ingeborg Bachmann, p. 30.

68 Ibid.

inicial se encuentra en una estructura paralela en el primer verso de la última estrofa.

La conclusión del poema varía la estrofa inicial con la ayuda de una inversión entre los versos dos y veintidós y un desplazamiento gráfico.⁶⁹ Así, mientras que el yo lírico caracteriza su música en el verso uno con la afirmación de que toca “la muerte en las cuerdas de la vida”, el objeto dativo de la frase se transforma con ayuda de una paranomasia y “ai” se convierte en “ei”, y la “cuerda [...]” (v. 2) se convierte en “lado”. Así, si al principio del poema “elementos” con connotaciones negativas son “introducidos” por el yo lírico “en” (v. 3) “elementos” con connotaciones positivas mediante el acto de decir o tocar, se produce una inversión en el verso veintidós, donde la vida también puede encontrarse en el lado de la muerte y donde un ojo cerrado puede, sin embargo, evocar impresiones cromáticas asociables al cielo y al brillo en el opuesto. Los ámbitos pictóricos de la vida, la muerte, la música y el arte están vinculados en el motivo de Orfeo. El canto de Orfeo tiene por objeto la muerte y “sólo sabe decir cosas oscuras”. La elipsis del título podría significar que solo hay oscuridad que decir o que la oscuridad debe decirse. Luigi Reitani, en su ensayo “Aproximación y resistencia”, parte de la base de que hablar de la oscuridad se siente como un deber.⁷⁰ Ve este deber de “decir cosas oscuras” realizado en los cantos de Orfeo o en el yo lírico. Las metáforas compuestas “cuerdas de la vida”, “cuerda del silencio”, la comparación con Orfeo y términos del ámbito musical como “tensar una cuerda” (v. 13) o “tocar un instrumento” remiten a la imaginería de la música.

El verso catorce sugiere que el Yo lírico equipara el “corazón sonoro” del Tú lírico con un instrumento musical que suena cuando la “cuerda del silencio” se ha tensado sobre el cuerpo resonante, “la onda de la sangre”. De este modo, el Yo lírico podría asir y tocar el corazón del Tú lírico como una especie de instrumento. El propio diseño cromático del poema remite a la imagen de la muerte. En correspondencia con la imagen del “río oscuro”, predominan los colores negro y rojo. El mensaje de la lírica Yo es tan “oscuro” como el río del verso diez, la imagen de los “cabellos de sombra de la noche” evoca también la idea de colores oscuros o negros, y los “copos” de “oscuridad” del verso diecisiete se atribuyen explícitamente el adjetivo “negro”. La impresión de un ambiente predominantemente oscuro y negro en el poema se corresponde con la imaginería de la muerte que se esboza tanto en la primera (v. 2) como en la última sección (v. 22). Por una parte, el color rojo se relaciona indirectamente con la muerte, pues la ola del río oscuro está hecha de sangre; por otra, también aparece en un ámbito de imagen erótica marcado por el símbolo del clavel (v. 8). Solo las asociaciones cromáticas suscitadas en los versos cuatro y veinticuatro en relación con los ojos del tú lírico forman un contraste luminoso y brillante. Los

69 En lugar de “cuerda” de la lira, hay “lado” de la razón.

70 Reitani, Luigi (2003): *Aproximación y resistencia*, p. 93 y ss.

ojos “manejan el cielo” (v. 4) y, por su color “azul”, corresponden al reino del cielo y de la belleza. La estructura contrastada de luz y oscuridad corresponde a la yuxtaposición de vida y muerte a través del quiasmo que une los versos dos y veintidós. Reforzada por la estructura cíclica del poema, se crea la impresión de que se alude a la alternancia constante de la vida y la muerte y a la interconexión de ambos reinos. También se contraponen el escenario romántico, de connotaciones eróticas, descrito por el yo lírico en los versos siete a nueve y el súbito colapso de la percepción del río oscuro. Los ecos de un *locus amoenus* en la naturaleza matutina hacen que el río oscuro destaque aún más. El rocío sobre el campo, las flores sobre el corazón hacen pensar a Barbara Wiedemann en formas particularmente claramente eróticas de la *minnesong*, como el *Tagelied*, y también ve los “ojos que manejan el cielo” enraizados en elementos típicos de la alabanza femenina petrarquista.⁷¹ Los elementos del discurso del amor (es decir, cielo/ojos y rocío/flores/campamento) contrastan con las zonas de lo “oscuro”, que se relacionan entre sí mediante esta palabra: “sólo sé oscuro decir” y “el río oscuro vio”, respectivamente. Debido a la ambientación mítica, la imagen del “río oscuro” recuerda a la Estigia, el río fronterizo con el inframundo que separará a Orfeo de Eurídice hasta su propia muerte. Este río debe asociarse a lo terrible y lo inquietante, ya que tras su percepción se produce una transformación del tú lírico. Su “rizo”, metonímicamente relacionado con toda la persona, también se oscurece (v. 16) y ahora pertenece al reino pictórico de la noche. Del mismo modo, el rostro del tú lírico se oscurece, con la imagen de los “copos” (v. 17) que evocan asociaciones de frío. El verso “Y yo no te pertenezco,/ ambos nos lamentamos ahora”, no corresponde en absoluto a la idea de mito. Orfeo sí pertenece a un mundo distinto al de Eurídice, es decir, al mundo de los vivos, pero tras su muerte queda claro que él y Eurídice siempre se han pertenecido y se pertenecen mutuamente. En Ovidio, el lamento mutuo, tal y como se subraya en Bachmann mediante la apertura en verso acentuado, también se contradice y, así, en el mito es Ovidio el único que se lamenta y de cuyo lamento surgen la música y la poesía.⁷² La no coherencia del yo lírico y el tú en “Dunkles zu sagen” es irrevocable, expresada por el hecho de que los ojos del tú lírico se cierran “para siempre” (v. 24). Los ojos del tú lírico, que el sujeto aún asociaba con la belleza y el cielo en la primera sección, parecen haberse cerrado precisamente por la percepción del río oscuro y la consiguiente transformación en el verso quince. Pero, aunque ya no puedan recibir impresiones visuales al estar cerrados, el recuerdo del color de los ojos del tú abordado parece desencadenar una sensación positiva en el yo lírico, yuxtapuesta a lo que había experimentado anteriormente.

71 Wiedemann, Barbara (2003): Paul Celan und Ingeborg Bachmann, p. 29.

72 Wiedemann, Barbara (2003): Paul Celan und Ingeborg Bachmann, p. 30.

Un año después de su primavera juntos en Viena, Bachmann escribió a Celan en París el 24 de junio de 1949: “He pensado a menudo, ‘Corona’ es tu poema más bello, es el arrebato perfecto de un momento en que todo se convierte en mármol y es para siempre”.⁷³

Böttiger describe la expresión “Nos decimos cosas oscuras” como un código de su amor. *Corona* es uno de los veinticuatro poemas de *Mohn und Gedächtnis* que Celan dedicó posteriormente al autor en forma manuscrita.⁷⁴

V. Interpretación resumida

El 20 de abril de 1970, Paul Celan se ahogó en el Sena. Paul Jandl describe este suicidio como la expresión de una profunda desesperación que ya no podía canalizarse por vías poéticas.⁷⁵

En la novela *Malina*, escrita tras la muerte de Celan, el poeta le dedica un monumento y escribe: “Esté muy tranquilo, piense en el parque de la ciudad, piense en la hoja, piense en el jardín de Viena, en nuestro árbol, las flores de Paulowina. Inmediatamente me tranquilizo, pues nos ha sucedido a los dos de la misma manera”.⁷⁶

Ambos habían tenido, en efecto, la misma experiencia el uno con el otro. Su amor era un choque de mundos diferentes, como escribe Böttiger. Habla de una atracción y una repulsión que debían aclararse una y otra vez.⁷⁷

Este *leitmotiv* de la relación de toda una vida entre los dos autores ya resonaba al principio del poema “Egipto” de Celan.

Aunque el poema “Corona” de Celan trataba en gran medida de la comprensión de lo que la poesía podía hacer en general y en particular después de Auschwitz, también contiene claramente un “momento de amor”.⁷⁸

“El amor es el síncope en el proceso de la memoria, el duelo, la pérdida [...]”⁷⁹ En

73 Badiou, Bertrand/Höller, Hans/ Stoll, Andrea/Wiedemann, Barbara (eds.): *Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel*, Fráncfort del Meno (7.ª edición) 2009, p. 11f.

74 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich, 2019, p. 51.

75 Paul Jandl, en *Neue Züricher Zeitung*, en: <https://www.nzz.ch/feuilleton/paul-celan-starb-vor-fuenfzig-jahren-in-der-seine-ld.1552101> (01.11.2023).

76 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich, 2019, p. 9.

77 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich, 2019, p. 9.

78 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich, 2019, p. 55.

79 Böttiger, Helmut: *Wir sagen uns Dunkles. La historia de amor entre Ingeborg Bachmann y Paul Celan*, Múnich, 2019, p. 55.

este contexto, los dos términos “amapola” y “memoria” subsumen la contradicción y el campo de tensión en el que el amor de los dos autores tuvo que fracasar finalmente en vida. Pero no en su poesía.

Referencias

Textos primarios

- Bachmann, Ingeborg. *Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*. Edited by Christine Koschel and Inge von Weidenbaum, Neuauflage, 1991.
- Bachmann, Ingeborg. *Werke*. Edited by Christine Koschel and Inge von Weidenbaum, München/Zürich, 1993.
- Band I: *Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen* (Sigla: Bachmann, W, I)
 - Band II: *Erzählungen*
 - Band III: *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*
 - Band IV: *Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*
- Bachmann, Ingeborg. *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. In *Werke*, edited by Christine Koschel and Inge von Weidenbaum, vol. IV, München/Zürich, 1993, pp. 182-255.
- I: *Fragen und Scheinfragen*, pp. 182-199
 - II: *Über Gedichte*, pp. 200-216
 - III: *Das schreibende Ich*, pp. 217-237
 - IV: *Der Umgang mit Namen*, pp. 238-254
 - V: *Literatur als Utopie*, pp. 255-271
- Bachmann, Ingeborg. *Reden: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. In *Werke*, edited by Christine Koschel and Inge von Weidenbaum, vol. IV, München/Zürich, 1993, pp. 275-278.
- Bachmann, Ingeborg. *Reden: Ein Ort für Zufälle. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises*. In *Werke*, edited by Christine Koschel and Inge von Weidenbaum, vol. IV, München/Zürich, 1993, pp. 278-293.
- Celan, Paul. *Sprachgitter: Vorstufen, Textgenese, Endfassung*. Tübinger Ausgabe, edited by Heino Schmull, with contributions by Michael Schwarzkopf, 1996.
- Celan, Paul, and Nelly Sachs. *Briefwechsel*. Edited by Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Celan, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Frankfurt am Main, 1983.
- Band I: *Gedichte I* (Sigla: Celan, GW, I)
 - Band II: *Gedichte II* (Sigla: Celan, GW, II)
 - Band III: *Gedichte III, Prosa, Reden* (Sigla: Celan, GW, III)
 - Band IV: *Übertragungen I*
 - Band V: *Übertragungen II*
- Rilke, R. M. *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Edited by Manfred En-

gel, Ulrich Fülleborn, et al., Insel Verlag, 1996.

- Band I: *Gedichte 1895 bis 1910* (Sigla: Rilke, W, I)
- Band II: *Gedichte 1910 bis 1926* (Sigla: Rilke, W, II)
- Band III: *Prosa und Dramen*
- Band IV: *Schriften*

Textos secundarios

- Badiou, Bertrand, Hans Höller, Andrea Stoll, and Barbara Wiedemann (Eds.). *Herzzeit: Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel*. 7th ed., Frankfurt am Main, 2009.
- Bollack, Jean. "Rilke in Celans Dichtung". In *Celan-Jahrbuch*, edited by Hans-Michael Speier, vol. 7, 1997/1998, pp. 177-196.
- Bollack, Jean. "Paul Celan und Nelly Sachs: Geschichte eines Kampfes". In *Neue Rundschau*, vol. 105, no. 4, 1994, pp. 119-134.
- Bollack, Jean. *Dichtung wider Dichtung: Paul Celan und die Literatur*, edited and translated by Werner Wögerbauer, Göttingen, 2006.
- Böttiger, Helmut. *Orte Paul Celans*. Wien, 1996.
- Böttiger, Helmut. *Wir sagen uns Dunkles: Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. München, 2019.
- Emmerich, Wolfgang. "Begegnung und Verfehlung: Paul Celan - Ingeborg Bachmann". In *Sinn und Form*, vol. 48, 1996, pp. 278-294.
- Emmerich, Wolfgang. *Paul Celan*. Reinbek bei Hamburg, 1999, p. 75.
- Eberhardt, Joachim. *Es gibt für mich keine Zitate: Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Studien zur deutschen Literatur*, vol. 165, Tübingen, 2002.
- Janz, Marlies. *Vom Engagement absoluter Poesie: Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt am Main, 1976.
- Janz, Marlies. "Haltlosigkeiten: Paul Celan und Ingeborg Bachmann". In *Das schnelle Altern der neuesten Literatur: Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968-1984*, edited by Jochen Hörisch and Hubert Winkel, Düsseldorf, 1985, pp. 31-39.
- Janz, Marlies. "Text und Biographie in der Diskussion um Celan-Bachmann". In *Paul Celan: Biographie und Interpretation. Biographie et interprétation*, edited by Andrei Corbea Hoisie, Konstanz, Paris, Iasi, 2000, pp. 60-68.
- Kann-Coomann, Dagmar. *...eine geheime langsame Feier... Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt am Main and Bern, 1988.
- Leeder, Karen. "Dunkles zu sagen: Die Sprache der Liebe in der Lyrik Ingeborg Bachmanns". In *Kritische Wege der Landnahme: Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre*, edited by Robert Pichl and Alexander Stillmark, Wien, 1994, pp. 11-20.

- Mayer, Peter. *Paul Celan als jüdischer Dichter*. Diss. Heidelberg, 1969.
- Oberle, Mechthild. *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe: Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt am Main, et al., 1990.
- Oelmann, Ute Maria. *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*. Stuttgart, 1980.
- Oppens, Kurt. "Gesang und Magie im Zeitalter des Steins: Zur Dichtung Ingeborg Bachmanns". In *Merkur*, vol. 17, 1963, pp. 175-193.
- Pöggeler, Otto. "Celan und Ingeborg Bachmann". In *Celan-Jahrbuch*, edited by Hans-Michael Speier, vol. 7, 1999, pp. 225-235.
- Reitani, Luigi. "Annäherung und Widerstand: Paul Celans Spuren in der Lyrik Ingeborg Bachmanns." In *Im Geheimnis der Begegnung: Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, edited by Dieter Burdorf, Iserlohn, 2003, pp. 87-97.
- Riedel, Ingrid. "Traum und Legende in Ingeborg Bachmanns Malina". In *Psychoanalytische und psychologische Literaturinterpretationen*, edited by Bernd Urban and Winfried Kudszus, Darmstadt, 1981, pp. 178-207.
- Thiem, Ulrich. *Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns*. Diss., Köln, 1972.
- Weigel, Sigrid, and Bernhard Böschstein. "Paul Celan - Ingeborg Bachmann: Zur Rekonstruktion einer Konstellation". In *Ingeborg Bachmann - Paul Celan: Poetische Korrespondenzen*, edited by Bernhard Böschstein and Sigrid Weigel, Frankfurt am Main, 2000, pp. 7-14.
- Weissenberger, Klaus. *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*. Bern/München, 1969.
- Wiedemann-Wolf, Barbara. *Antschel Paul - Paul Celan: Studien zum Frühwerk*. Tübingen, 1985.
- Wiedemann, Barbara. "Der Blick nach Osten". In *Displaced: Paul Celan in Wien 1947-1948*, edited by Peter Goßens and Marcus G. Patka, Frankfurt am Main, 2001, pp. 139-153.
- Wiedemann, Barbara. "Fermate im Herbst: Corona". In *Interpretationen: Gedichte von Paul Celan*, edited by Hans-Michael Speier, Stuttgart, 2002, pp. 28-42.
- Wiedemann, Barbara. "Paul Celan und Ingeborg Bachmann: Ein Dialog? In Liebesgedichten?" In *Im Geheimnis der Begegnung: Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, edited by Dieter Burdorf, Iserlohn, 2003, pp. 21-43.
- Wiedemann, Barbara. "Bahndämme, Wegränder, Ödplätze, Schutt". In *Kommentar zu Paul Celans Sprachgitter*, edited by Jürgen Lehmann, Heidelberg, 2005, pp. 418-425.

Fuentes de Internet

- Böttiger, Helmut. "Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben" *Deutschlandfunk*, 24 Oct. 2023. <https://www.deutschlandfunk.de/ich-habe-ihn-mehr-geliebt-als-mein-leben-100.html>.
- Böttiger, Helmut. "Wie die Gräber klingen". *Süddeutsche Zeitung*, 24 Oct. 2023,

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/paul-celan-todesfuge-holocaust-czer-nowitz-biografie-1.5123449>.

“Ingeborg Bachmann”. *Haus der Geschichte*, 24 Oct. 2023, <https://www.hdg.de/lemo/biografie/ingeborg-bachmann.html>.

Thomas, Christian. “Es hat sich etwas zusammengebraut”. *Frankfurter Rundschau*, 24 Oct. 2023, <https://www.fr.de/kultur/literatur/sich-etwas-zusammengebraut-11108980.html>.

“Biografie Ingeborg Bachmann”. *Deutsche Biographie*, 24 Oct. 2023, <https://www.deutsche-biographie.de/dbo024728.html>.

Buch, Hans Christoph. “Als Corona noch ein Himmelszeichen war”. *Welt*, 25 Oct. 2023, <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article207194289/Paul-Celan-Als-Corona-noch-ein-Himmelszeichen-war.html>.

«Helmut Böttiger: Wir sagen uns Dunkles». *Deutschlandfunk Kultur*, 27 Oct. 2023, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/helmut-boettiger-wir-sagen-uns-dunkles-die-unmoegliche-100.html>.

Graduada de la carrera de Historia de la UBA (2002), Magíster en Literatura Latinoamericana (2006) y Doctora en Romance and Visual Studies por la Universidad de Cornell (EE.UU., 2011). Es investigadora del CONICET radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA) miembro de SEGAP (Seminario sobre Género, Afectos y Política, Filosofía, UBA) y profesora de la Universidad de las Artes. Ha publicado artículos en español, inglés, portugués y francés sobre las relaciones entre juventud y cultura de mercado en el cine y la narrativa de los 90, sobre imaginarios urbanos y geográficos en la literatura y el arte y sobre políticas de la memoria. Es autora y coeditora de *Afectos, historia y cultura visual* (con Natalia Taccetta. Prometeo, Buenos Aires, 2019) y *Más allá de la naturaleza. Imaginarios geográficos en la literatura y el arte latinoamericano reciente* (con Macarena Urzúa. Universidad Alberto Hurtado, 2019) y de *Performances afectivas. Artes y modos de lo común* (con Natalia Taccetta, Ed. Teseo, Buenos Aires, 2022). Ha publicado por el sello editorial de LASA, el libro *Geografías afectivas* que investiga los vínculos entre espacio y afectividad en películas argentinas, brasileñas y chilenas de la última década atendiendo a las relaciones entre paisaje, mapa e itinerario y a las dimensiones afectivas de la textura y el movimiento en el cine. Actualmente trabaja en dos proyectos sobre las dimensiones afectivas y políticas de la música y el uso de archivos sonoros en el cine y sobre ecocrítica afectiva en películas vinculadas a zonas extractivas.

Escarbando huellas

Pedro Serrano

Universidad Autónoma de México
pedrosco@gmail.com

Recibido 5 de julio de 2023 / Aprobado 18 septiembre 2023

Resumen

Aprender a traducir poesía es una actividad anfibia, encarnada en la práctica y llevada de la mano por la teoría. En ese sentido, no es ni un curso, en donde alguien imparte cátedra ante alumnos dóciles que toman apuntes a partir de lo que quien enseña sabe, ni un seminario, en el que la actividad se reparte y comparte y en donde quien enseña va guiando un recorrido al que la voluntad de las aguas reunidas da caudal, ni tampoco un taller en donde predomina el ejercicio de lo propio. Es más bien un laboratorio, en el que cada estudiante avanza en la práctica de su propia investigación con materiales ya presentes a los cuales da, con su propia traducción, a la vez continuidad y renovación. T. S. Eliot recomendaba “la traducción de una lengua extranjera como un ‘ejercicio’ en la escritura de poesía –¿pues de qué otra manera va el aspirante a poeta a practicar escribir versos cuando no está sinceramente movido a ello?”-. La enseñanza de la traducción de poesía abre puertas a quienes ya la practican y, a veces, hace descubrir a quienes no la practicaban caminos propios como traductores de poesía e incluso como escritores de sus propios versos. Pero lo más importante es que para quienes nunca han pretendido escribir versos propios, puede ser un camino de descubrimientos en el quehacer poético a través de la traducción y una vía posible de desarrollo personal. Lo que sigue es una reflexión sinuosa sobre la experiencia y el ejercicio de la traducción literaria dentro del aula de clases revisada especialmente para los lectores de *Anales*.

Palabras clave: traducción, laboratorio, poesía, discurso, verso, lengua.

Abstract

Learning to translate poetry is an amphibious activity, embodied in practice and led hand in hand by theory. In that sense it is neither a course, where someone lectures to docile students who take notes based on what the teacher knows, nor a seminar, in which the activity is distributed and shared and where the teacher guides a path to which the will of the gathered waters gives flow, nor a workshop where the exercise of one's own predominates. It is rather a laboratory, in which each student advances in the practice of his own research with materials already present to which he gives, with his own translation, both continuity and renewal. T. S. Eliot recommended "the translation of a foreign language as an 'exercise' in the writing of poetry –for how else is the aspiring poet to practice writing verse when he is not sincerely moved to do so?"-. Teaching poetry translation opens doors for those who already practice it and, sometimes, makes those who did not practice it discover their own paths as translators of poetry and even as writers of their own verses. But the most important thing is that for those who have never tried to write their own verses, it can be a path of discovery in the poetic work through translation and a possible path of personal development. What follows is a sinuous reflection on the experience and exercise of literary translation within the classroom revised especially for readers of *Anales*.

Keywords: translation, laboratory, poetry, speech, verse, language.

Tomás de Iriarte inicia su “Discurso preliminar” a la traducción que hizo del *Arte poética* de Horacio, publicada en 1777, con las siguientes palabras: “Muchos han comparado la Traducción con el Comercio; pero acaso serán pocos los que han penetrado toda la propiedad y exactitud que esta comparación encierra. Yo he considerado que así como el Comercio más útil y estimable es el que introduce en el Estado los géneros simples y de primera necesidad, así también la traducción más provechosa y loable es aquella que enriquece nuestro idioma con los buenos libros elementales de las Artes y las Ciencias”.¹ Iriarte, que se movía en términos y ambientes ilustrados, utiliza este marco comercial para adelantar las razones de la suya y discutir dos traducciones anteriores al español del poema de Horacio. A mí me interesa traerlo a colación por la relación que propone entre comercio y literatura, entre paños menores y textos elementales, entre lo interior o privado o pasteurizado o endogámico, y el trasiego o ensuciadero o enturbiamiento que el hecho mismo de la traducción literaria inscribe en los objetos una vez que los vuelve de uso común, es decir, que los pone en el mostrador de su comercio. Hay géneros para todos los gustos, entendido aquí género como “tela o corte de tela”,² y las escrituras literarias tienen la paradoja de ser especies saturadas en su propio acontecer que, sin embargo, y a la vez, permiten el acceso e intervención de segundos y terceros agentes. De eso y no otra cosa está hecha la literatura, para desazón de quienes buscan fuentes originales, y la traducción es la mejor prueba de su renovada intendencia.

Pero antes de entrar en materia, quiero hacer una breve excursión por el poema de Horacio, que es, en sí mismo y por sus traducciones, un revolvente en las historias de la literatura, para desesperación ahora de quienes buscan especies originarias, incluida la tan contaminada de la literatura en español. A lo largo de la historia del español, Horacio fue una de las recurrencias continuas en el aprendizaje del latín, y por lo mismo hay una infinidad de traducciones de sus obras, de muchos niveles de calidad. Pero a lo que me quiero referir no es a la traducción como ejercicio de latines académicos, sino a su comercio en menudeo, es decir, a su operación pública, al pequeño detalle que en ella se puede ver, a la relevancia de las operaciones que en ella surgen, al ensuciadero que se produce cuando un verso es trasladado de una lengua a otra. Espero que eso ayude a ver de qué manera la traducción poética actualiza, expone y pone junto con pegado muchas cosas que sin su presencia ni siquiera notaríamos, y hace volar por los aires las nociones en las que se pretende sustentar la exclusividad de los estudios literarios de una lengua y sus literaturas, sean estas las españolas, las inglesas o las caribeñas, haciendo de toda literatura un sano pidginato.

1 Iriarte, Tomás de, *El arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones*. Imprenta Real de la Gaceta, Madrid, 1777, p. III: <http://www.traducionliteraria.org/biblib/H/H101.pdf>

2 El *Diccionario del español de México* la define así en su cuarta acepción. Diccionario del español de México. Colegio de México, México, 2021: <https://dem.colmex.mx/ver/g%C3%A9nero>.

Me centraré ahora en un detalle aparentemente mínimo, pero que si ponemos nuestra atención en él veremos cómo cambian los paradigmas en los que nos movemos. Al activarse en español la traducción de un poema que estaba escrito en otra lengua (pero esto obviamente se puede trasegar de manera intercambiable a toda lengua y cultura), su estudio corresponde, por derecho propio, a la investigación de la literatura que se escribe en esa lengua, aunque también a la de la lengua original. Como observó en un muy reciente tuit el escritor mexicano Emiliano Monge, “Cada vez que reviso la traducción de alguno de mis libros, pienso lo mismo: es absurdo que no se firme de manera común una obra que, de golpe, dejó de tener un solo autor”.³ Y si un libro tiene dos autores posee dos pasaportes y, por ende, tiene doble nacionalidad. Así, ese libro hipogrifo pertenece, luego de tal golpe de magia, más que de suerte, a la literatura en la que de súbito emergió, y también a aquella en la que alguna vez tuvo un solo autor, porque, cabe decir, lo que se dice en la traducción de una obra afecta y abre suturas en el cuerpo vivo de la obra que primero se escribió.

Esa nueva autoría nos lleva a observar entonces que, por supuesto, su perpetradora ha tenido que tomar decisiones propias, ajenas a los esfuerzos de quien primero lo hizo aparecer, y dependientes de la lengua en la que reaparece. Desde esta perspectiva, que observa la traducción de poesía al español como parte de los estudios de la literatura en español, se puede uno preguntar, y de paso contestar, por qué Iriarte tradujo los hexámetros del *Arte poética* a silvas, la métrica más flexible con la que podía contar el siglo XVIII, a diferencia de las traducciones anteriores, por ejemplo, la de Vicente Espinel en 1665, que fue hecha en endecasílabos (de hecho, la introducción que Iriarte hizo a su traducción es una dura reconvencción a los empeños hechos con anterioridad). Y desde ese punto de observación podemos echar un cable y un ojo para entender, algunas contemporáneas, como, por ejemplo, la de Juan Antonio González Iglesias,⁴ hecha enteramente en endecasílabo blanco, un verso perfectamente naturalizado en español –*Piedra de sol*, de Octavio Paz, por ejemplo, está escrito en endecasílabos blancos–, pero un género, para seguir con el símil de Iriarte, que ya a estas alturas resulta un poco gastado.

Uno podría preguntarse cómo se justifica esa decisión en una traducción del siglo XXI, y para eso es inevitable rascar en la historia métrica de la poesía en español contemporánea. En este caso, eso se explica fácilmente: González Iglesias pertenece a un grupo de poetas españoles que tiene como una de sus características principales, o marca de fábrica, escribir machaconamente en endecasílabos blancos. La explica-

3 Cf. <https://twitter.com/MongeEmiliano/status/1376563006662963205>

4 Horacio. *Arte Poética*. Introducción, traducción, notas y comentario de Juan Antonio González, Cátedra, Clásicos Linceo, Madrid, 2012. Compárese con la traducción de Horacio Silvestre, también para Cátedra, publicada en 1996, que al mantenerse al curso del original produce una versificación más, digamos, normalizada.

ción entonces, así como su decisión, no provienen del poema de Horacio, sino de la situación actual de la poesía en España, que tiene, como todas, algunas puntas y muchos mesetazgos. Así que si nos fijamos, la apuesta de Iriarte en el siglo XVIII, si bien de una extensión mayor que el poema original, resulta más arriesgada que la de González Iglesias en el XXI, y en ese sentido es mucho más interesante, como poesía en sí, en español y ahora. Es cierto, por otro lado, que este último respeta la regularidad versificatoria de Horacio, pero en lugar de arriesgarse a reproducir en español el ritmo de los hexámetros originales, por ejemplo, lo que hace es remedar en su traducción su propia manera de versificar en español. En ese sentido, frente a la fiesta innovativa de Iriarte, el *Arte poética* de González Iglesias suena un poco monótono. Pues mientras aquél trató de actualizar para su época y normalizar para su tiempo el, para sus oídos quizás, machacón verso latino, y en ese sentido logró planos de significación poética que siguen siendo vigentes, González Iglesias no ha hecho más que arrastrar el agua a su molino, un molino de versos muy cansinos, pues es un hecho que mucha de la poesía que se escribe en España cae en esa prosodia sin cambios de fondo (otras áreas del español tienen también sus propias peculiaridades, no todas halagüeñas). Y aquí estamos, si nos paramos a pensar, ya de plano inmersos en una discusión sobre la poesía en español escrita en nuestra época, en un terreno resbaladizo, ensangrentado, sucio, y muy alejados de la seriedad y adustez que a veces caracteriza a los estudios clásicos. La diferencia entre la silva de Iriarte y el endecasílabo blanco de González Iglesias nos muestra claramente que su lectura y estudio no es tanto materia de los estudios en letras clásicas, sino de la poesía escrita en español.

Siguiendo esta línea –me parece– sería deseable que el verso latino de Horacio encontrara, en estos momentos tanto del español como de las reflexiones que sobre traducción se hacen, alguna vertiente menos familiarizante que la empeñada por González, no tanto por las razones que dan ciertas teorías contemporáneas sobre la traducción, que buscan hacer de quien traduce el rostro original del texto traducido, o realizar determinadas operaciones más relacionadas con otro tipo de agencias o intereses que con la escritura de poesía (porque de eso estamos hablando, ¿no?, de escritura de poesía), sino porque una traducción de poesía, desde esta perspectiva, está y debe estar en discusión o en consonancia con lo que se está escribiendo en un momento preciso en una lengua determinada. Si no, para qué se hace, más allá de la larga tradición de los ya mencionados ejercicios escolares. En ese sentido, las tomas de decisiones de un traductor se leen, o se deberían leer, en el contexto en el que en dicha lengua se está escribiendo y por supuesto que no –para enfocarnos un poco en las teorías contemporáneas sobre la traducción que encandilan a algunos–, en la traducción como un acto ajeno a la escritura en sí, que es como el teórico Lawrence Venuti la considera, cuando afirma que las “traducciones extranjerizantes en inglés pueden ser una forma de resistencia en contra del etnocentrismo y del racismo, del

narcisismo cultural y del imperialismo, en el interés de las relaciones geopolíticas internacionales”.⁵ Esto es pertinente si el traductor es un egresado de la carrera de Relaciones Internacionales en el Colegio de México, que utiliza su traducción con fines operativos, legítimos por supuesto, pero no cuando de lo que estamos hablando es la práctica de la traducción literaria que, repito, es escritura en sí, e involucra por ello toda la complejidad creadora de un individuo. La propuesta de Venuti es muy atractiva desde el punto de vista teórico, pero un poco chirriante si lo que estamos leyendo es un poema, pues desplaza la acción de quien traduce a posiciones relacionadas, como él mismo señala, con temas tales como el etnocentrismo, el racismo, el narcisismo cultural, el imperialismo, la geopolítica y las relaciones internacionales, temas que por supuesto están en los hechos literarios, pero que no son el centro de imantación en la acción de una traducción literaria, sino que, si se quiere, se activan consecuentemente. No se trata de desactivar estos preceptos, si están presentes en una obra a la hora de traducirla (y suelen estarlo, pues la acción escritural de un texto literario va ya de por sí a contracorriente de la norma en su propia lengua), y no está de más tomarlos en consideración, como señala Mark Polizzotti al comentar esta conceptualización, si lo que queremos es juzgar la acción de una traducción en la lengua en la que se ejerce. “El punto de Venuti –dice Polizzotti– es que la traducción no debe ser usada para homogeneizar los puntos de vista de otras culturas, y que la ‘ilusión de transparencia’ resultante de las prácticas actuales oscurece la contribución lastrada culturalmente del traductor”.⁶ Más adelante volveré sobre esto, en un apartado sobre la relación entre la teoría y la práctica literarias, pero por ahora quiero hacer énfasis en el hecho de que la traducción literaria es un fenómeno que sucede dentro del ámbito de la literatura en la lengua a la que se está traduciendo, y que ahí y desde ahí debe ser considerada. ¿O vamos a ponernos a pensar en actos de colonización al ejercer la traducción de unos versos de Horacio para su lectura de hoy? Podría ser, como lo muestran los usos del latín a lo largo de los siglos, pero esa es otra historia, no precisamente ejercida por los latinos, sino por los detentadores de esa lengua de prestigio.

Para entender la crítica que hago a la traducción de González Iglesias, y ubicarla en un contexto más amplio, me voy a remitir a un comentario reciente del poeta y traductor argentino Jorge Fondebrider sobre la poesía española contemporánea. Dice Fondebrider que “los cambios en la prosodia del castellano de una y otra parte del mundo han hecho que un poeta español esté más cerca de la tradición y tenga

5 Cf. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, Londres, 1997, p. 16: “Foreignizing translations in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interest of democratic geopolitical relations”.

6 Mark Polizzotti, *Sympathy for the Traitor. A Translation Manifesto*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2018, p. 59: “Venuti’s point is that translation must not be used to homogenize other cultural viewpoints and that the ‘illusion of transparency’ resulting from current practices obscures the culturally weighed contribution of the translator”.

un mayor apego por las formas fijas que el que, *grosso modo*, tiene un poeta de las otras provincias de la lengua, sometidas no a un momento de ‘vanguardia’, sino a muchos que, por las razones expresadas, España desconoce”.⁷ Aunque es cierto que buena parte de ella, y por las razones expresadas por él, no ha podido desapegarse de prosodias aprendidas y reiterativas, no toda la poesía que se escribe en España, aclaro, sigue esas huellas que Fondebrider rastrea con claridad. Pero, me temo, en el caso que estamos presentando sí que sucede, y sus palabras vienen muy bien al caso. Traducir en el siglo XXI los hexámetros de Horacio necesita de un verso que baile entre las contorsiones del hexámetro latino y las posibilidades métricas de la poesía que se escribe en español en el siglo XXI, y desde ahí debe criticarse. Es en ese sentido en que los endecasílabos blancos de González Iglesias suenan gastados, en español, digo, no en latín, y decir esto es ejercer la crítica literaria en y dentro de la literatura en español. Alcanzar esta escritura requiere de un esfuerzo de mentalidad al que, me temo, González Iglesias, a pesar de su enorme y valiosísima erudición, diría Fondebrider, no ha tenido acceso. ¿Vemos entonces cómo, cuando hablamos de traducción al español, estamos inmersos de lleno en los pantanosos terrenos de la escritura en español, y por lo tanto de los estudios literarios del español?

Cuellos de botella

Regresemos entonces a Iriarte. El poema de Horacio, en su traducción, comienza así: “Si por capricho uniera un Dibuxante A un humano semblante Un cuello de caballo, y repartiera Del cuerpo en lo restante Miembros de varios brutos, que adornara De diferentes plumas, de manera Que el monstruo en cuya cara De una muger copiaba la hermosura, En pez enorme y feo rematará; Al mirar tal figura, ¿Dexarais de reiros...?”⁸ Como se puede ver, el verso, si bien muy alejado del hexámetro clásico de Horacio, fluye perfectamente en español. No hay que olvidar que el *Arte poética* de Horacio, además de un poema, es una preceptiva, y como tal hay que buscarle el mejor acomodo en los intereses e intenciones literarias de la Ilustración española –y aquí ya estamos en terrenos históricos, como pueden ver–. Félix María de Samaniego, el otro gran fabulista de ese siglo, quien, nos hace saber Francisco Salas Salgado, criticó duramente la versión de su contemporáneo, tradujo los mismos versos de la siguiente manera: “Si a una cabeza humana, / muy peinada a la moda y muy galana, / le añadiera un pintor plumas de gallo / y un pescuezo de burro o de caballo; / si juntando las piezas desiguales / de varios animales / por último en el lienzo retratara / una mujer de lindo talle y cara / con alas de avestruz o de gallina / y

7 Jorge Fondebrider, “Un diálogo de sordos”, *Buenos Aires Poetry*, 16 de diciembre de 2020: <https://buenosairespoetry.com/2020/12/16/un-dialogo-de-sordos-jorge-fondebrider/>

8 Tomás de Iriarte, *op. cit.*, p. 2.

cola de merluza o de sardina, / ¿quién, amigos Pisones, / dejara de reírse a borboto-
nes?”⁹ Francisco Salas Salgado señala, sobre la de Iriarte, que “tampoco el otro gran
fabulista del momento, Félix María Samaniego, la acogió con mucho entusiasmo.
En efecto, un comentario de Iriarte vino a encender los ánimos del escritor vasco,
quien, en un folleto titulado *Observaciones sobre las fábulas literarias originales de D.
Tomás de Iriarte*, de 1782, arremete también contra esta traducción de la *Epístola a
los Pisones*, considerándola «una de las más débiles copias de uno de los más bellos
originales. “Débiles copias”, “bellos originales”. ¿Notan, al comparar estas dos tra-
ducciones contemporáneas entre sí, lo que se estaba jugando entonces en los campos
del lenguaje, en la versificación, en su eficacia?

Las vueltas que da la vida en la historia de unas traducciones pueden llegar a ser
inconmensurables. Sin salir del ámbito de Horacio, por sólo dar otro ejemplo, su
monumental *Oda XXX* fue traducida al español, entre otros, por Rafael Pombo en
Colombia en el siglo XIX y cerrando el siglo pasado por Daniel Samoilovich y An-
tonio D. Tursi en Argentina.¹⁰ A su vez, como nota al margen ilustrativa de las justas
históricas de un poema en otra lengua y otra tradición, recientemente Peter France
tradujo al inglés versiones de este mismo poema hechas cronológicamente al ruso
por Mijaíl Lomonósov en 1747, Gavrila Derzhavin en 1795, Alexander Pushkin en
1836 y Konstantín Bátyushkov en 1826, como se puede ver en el excelente ensayo
sobre las transposiciones de este poema de Ilya Kutik.¹¹ Menciono esto para mostrar
cómo, si siguiéramos únicamente esta línea de pesca, quién sabe dónde pararíamos.
La Biblioteca de Babel de Borges, en realidad, de lo que está hecha es de traduccio-
nes, y es quizás por eso que, en ese cuento, a los estudios sobre traducción se les con-
fina a los departamentos más oscuros, y se abandona a los traductores en mazmorras
inhabitables, dejados, nunca mejor dicho, a su suerte. No voy a entrar, por ello, a
los vericuetos que este poema monumental nos llevaría, no en ruso, sino en español,
pero sí voy a hacer un pequeño agregado, todavía ceñido al ámbito de Horacio y su
Poética, para ver cómo en traducción todo es extensión y desenvolvimiento.

Gracias a González Iglesia supe que en “After Horace”, un poema escrito a la
salida de los llamados *Troubles* en Irlanda del Norte, que todavía en los años ochenta
provocaban atentados en Londres, y en Irlanda del Norte huelgas de hambre tan
fatales como olímpicamente ignoradas por Margaret Thatcher, el poeta irlandés Mi-
chael Longley decía lo siguiente: “We postmodernists can live with that human head
/ Stuck on a horse’s neck, or the plastering of multi- / Coloured feathers over the

9 La traducción de Samaniego se publicó por primera vez en sus *Obras completas* (Madrid, Biblioteca Castro, 2001), y por lo tanto no circuló en su época. “*Arte poética* de Horacio, en la traducción de Tomás de Iriarte (1777)” en Francisco Lafarga & Luis Pegenaute, *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, Peter Lang, Berna, 2012, p. 58.

10 Horacio, *XX Odas del Libro III*, traducción de Daniel Samoilovich y Antonio D. Tursi, Hiperión, Madrid, 1998.

11 Ilya Kutik, “Russian ‘Monuments’: Theses and Reflections” en *Cardinal Points*, n. 5, 2005, pp. 126-141.

limbs of assorted animals / So that what began on top as a gorgeous woman / Tapers off cleverly into the tail of a black fish”.¹² Añado como dato curioso que la publicación de este libro, y de la poesía de Longley, en general, se debe a uno de los más perspicaces editores de poesía en inglés, el también inusitado poeta escocés Robin Robertson, editor de poesía en Jonathan Cape. Estos versos, que son en principio una denostación de la posmodernidad, y que por supuesto contestan y extienden a Horacio, pueden leerse, en su pertinencia, como una prolongación del surrealismo, aunque quizás, y de modo más incisivo aún, como respuesta a esas tres décadas de violencia en el ámbito de las islas británicas.

De regreso a mi tema, incluyo ahora la traducción al español de los cuatro primeros versos de Longley hecha por González Iglesias: “Nosotros los postmodernos sí podemos vivir con la cabeza / humana inserta en un cuello de caballo / o con esa argamasa de multi-colores / plumas que recubren los miembros de un surtido de animales”.¹³ A su versión, que aunque no del todo satisfecho dejo tal cual, porque muestra que su autor puede navegar también otras versificaciones, añadiré los dos últimos versos de la estrofa original de Longley, que González Iglesias se abstuvo de traducir, para mostrar cómo los caminos de la traducción se abren a muchísimos canales de significación: “así que lo que comenzó por arriba como una mujer despampanante / se va estrechando astutamente en cola de pez negro”. El pez enorme y feo de Iriarte, pasado luego de lo genérico a lo específico en mutilada o sinecdónica cola de merluza o sardina (muy distintas en los dos peces, por lo demás) por Samaniego, termina reconvertida, trozada ya y generalizada, en la cola de pescado de Longley, que es también, si nos lo pensamos dos veces, profetización y personificación nada menos que de ese rabo abandonado a su suerte que es ahora Irlanda del Norte, estrago por ahora de la maleficencia del Brexit. Podemos ver hasta dónde, si nos dejamos conducir (del latín al español de la Ilustración, a la historia de la poesía en ruso, a los despotriques de Margaret Thatcher), la traducción, y en este caso únicamente del brazo juguetón de Horacio, puede irnos llevando de la mano por todos los campos de juego de Lawrence Venuti. Por supuesto que Longley no pretendía tal implicación brexitiana, que ni se vislumbraba cuando escribió su poema, pero los poemas, en traducción o no, si son buenos, tienen mil maneras de actualizarse. Y en estos momentos, qué mejor imagen para resaltar, un poco de pasada, el desgraciado lugar que ocupa Irlanda del Norte en el espacio geopolítico de nuestra época, y qué mejor imagen que esta, perpetrada por Longley veinticinco años antes, para mostrar un absurdo que sin embargo es verdadero. La realidad de Irlanda del Norte representada en la actualización de esa versión de Longley, con sus múltiples perte-

12 Michael Longley, *The Ghost Orchid*, Jonathan Cape, Londres, 1995.

13 Juan Antonio González Iglesias, “El arte poética de Horacio y algunas líneas anticlásticas de la cultura contemporánea”, *Minerva. Revista de filología clásica*, n.º 29, 2016, p. 26.

nencias, es el ejemplo de lo que puede hacer el juego de vinculaciones que permite la traducción: un ente, una materia, una arena que pertenece simultáneamente a varios mundos; una realidad en la que el trueque, el intercambio, el comercio en suma, es uno de sus desdoblamientos conceptuales.

Herencias emprendidas

En un sutil y afilado ensayo, *Lingüística y literatura*, Antonio Alatorre le dedica unos pocos párrafos a la traducción literaria, pero sus escuetas reflexiones en rápido deslizamiento están en realidad, para usar sus propias palabras, muy bien trabadas, así que me voy a detener un poco en ellas. Glosando a Edward Sapir, quien a su vez citaba a Benedetto Croce, Alatorre describe “la trabazón que hay entre la obra de arte literaria, expresión personal y única, y el lenguaje de que se sirve el artista, expresión plural y colectiva”. “El único verdadero modo de leer a Homero –sigue Alatorre– es el griego en que están escritas la *Odisea* y la *Iliada*”. E inmediatamente añade: “no hay ni habrá traducción de Li Po que comunique exactamente lo que Li Po les comunica a los lectores chinos”. Si no fuera por los abismos que se abren entre cada una de estas reflexiones, y a los que quiero volver, porque es lo que les da sentido, parecería que en ellas nos estamos empujando en uno de esos toboganes ciegos que apuestan no por la imposibilidad de la traducción, sino simple y llanamente por su inutilidad.

He tenido que separar las tres oraciones que componen esta cita e interrumpir su curso normal (que es donde se abren lo que llamo sus “abismos”) para poder ver cómo su deslizamiento, aparentemente secuencial, en realidad está hecho de un salto triple en el que cada uno de los componentes responde a un impulso propio y se dispara hacia una significación autónoma. En el despliegue sabio y a la vez juguetón característico de la escritura de Alatorre –y también, agrego, de su enseñanza–, siempre hay meandros en los que vale la pena detenerse porque, como diría Cantinflas traduciendo a Hamlet según Tomás Segovia, “ahí está el detalle”. Lo primero en que hay que fijarse es que la palabra que usa Alatorre para describir el vínculo entre quien escribe y lo escrito no implica un desenvolvimiento, sino una “trabazón”, palabra que apunta en efecto a una juntura a la vez indisoluble y ensamblada, pero que también, en otra acepción, incorpora la noción de atoro. Antonio Alatorre, como profesor, siempre tenía un guiño detrás de sus afirmaciones, y siempre también un as bajo la manga. Así, en esta triple secuencia de trabes aparentemente claras y tan bien trabadas como para no permitir el menor resquicio, hay en realidad trampa de tahúr.

Ya señalé el primer guiño en la palabra “trabazón”. Fijémonos ahora en su segunda afirmación. En ella Alatorre señala que para leer, no en realidad la *Iliada* ni la *Odisea*, sino a Homero (aquí el subrayado es mío), hay que leerlo en la lengua en que él escribió, lo cual, viniendo de este gran filólogo, es bastante obvio como para

aceptarse como una afirmación simple. Si desdoblamos lo que está diciendo, nos daremos cuenta de que si bien es cierto que a Homero hay que leerlo en griego, lo que Alatorre está afirmando es que, no a Homero sino la *Iliada* y la *Odisea*, en realidad se pueden leer en la lengua en la que se nos pegue la gana. Después de destrabar al autor de su escritura, el crítico termina su salto triple pasando de la lengua griega —que si bien usa caracteres distintos a fin de cuentas se escribe, como el español, en un sistema fonético— a la china, que lo hace en ideogramas, lo cual es una extrapolación de más difícil alcance. Pero es precisamente aquí donde está el tercer guiño de Alatorre, pues lo que está haciendo no es referirse a los poemas de Li Po (como no lo era tampoco, ya vimos) a las dos obras griegas, sino a lo que este poeta les *comunica* a sus lectores, lo cual efectivamente está para nosotros en chino si no sabemos chino.

Si nos fijamos, veremos que Alatorre en ningún momento se ha referido a lo que hay en las obras, sino a sus ocultas y sucesivas trabazones; es decir, a las junturas entre autor y obra, a la unión entre autor y lengua y a la vinculación entre autor y escritura. Esas tres relaciones son en efecto intraducibles. Pero lo que está haciendo Alatorre, poco a poco, es hacernos ver que eso que aparentemente pasa en las lecturas de un poema original no es lo que sucede en las traducciones, porque en ellas hay siempre dos intermediarios simultáneos: la persona que traduce esos textos, de Homero o de Li Po, y la lengua en la que están apareciendo esas palabras. Por eso inmediatamente añade: “Pero a continuación, suavemente y sin abandonar la línea de pensamiento de su venerado Croce, da Sapir un paso más, pues es un hecho —dice— que «la literatura se traduce, y en ocasiones con asombroso acierto»”.¹⁴ Lo que ha hecho Alatorre es dar ese mismo paso que dio Sapir, pero sin decir “agua va”. Los meandros que recorre son parecidos a los que señala el poeta y traductor francés Yves Bonnefoy cuando dice que la respuesta a la pregunta de si se puede traducir un poema es por supuesto que no,¹⁵ para seguir inmediatamente demostrando cómo es que los poemas, en efecto, se traducen, y en ocasiones con asombroso acierto. El ensayo de Alatorre no está dedicado a la traducción, sino como su nombre lo indica a las relaciones posibles de traducción entre los estudios de literatura y los de lingüística, pero es interesante que se haya detenido justo en el punto de inflexión en el que la traducción logra su parusía, pues algo parecido se da entre los estudios teóricos de la traducción y su práctica estudiosa. Lo mismo sucede, si regresamos a los originales, entre sus autoras y sus lectores, que están, en el acto de leerlos, traduciendo sus palabras a su propia comprensión, pero este ya es otro tema al que regresaré más adelante, pues todavía nos faltan algunos recovecos en este intrincado camino en el que nos estamos internando, casi sin darnos cuenta. Así que regresemos al terreno de

14 Antonio Alatorre, “Lingüística y literatura”, en *Ensayos sobre crítica literaria*, edición corregida y aumentada, El Colegio de México, México, 2012, p. 103.

15 Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, París, 1990, p. 95 “Peut-on traduire un poem?”

las más patentes traducciones, que son las de una lengua a otra, y que es el lugar por excelencia en el que la investigación sobre traducción como objeto de laboratorio se desarrolla. Pero antes de investigarla quiero intentar acercarme a ella como una actividad o acción, y para ello voy a recurrir a la reflexión de un par de poetas que están entre los que más han hecho por la traducción en el siglo XX.

De la teoría a la práctica

El poeta y traductor belga Fernand Verhesen escribió que “Toda traducción se presenta, por naturaleza, como una interrogación sobre la actividad poética. Es también acompañamiento, en precisos y repetidos momentos, de ese encaminamiento en el que por razones posiblemente discernibles pero estrictamente personales participa el traductor. La elección que hace de traducir ciertos poemas no responde únicamente a una suerte de carencia compensatoria. Respondería más bien al deseo o a la necesidad que experimenta el traductor de tener la experiencia de otra identidad, no para enriquecer egoístamente la suya (aunque este enriquecimiento sea enorme), ni por ponérsela como un disfraz, sino para encontrar en sí la confirmación de que el acto poético no puede ocurrir, no puede vivirse, sino en la confluencia, en la encrucijada, de identidades múltiples y diversas. Por supuesto, cierto tipo de afinidades sensibles o mentales determinan muchas veces la elección de qué obras traducir, pero puede muy bien ser suscitada por estimulantes divergencias”.¹⁶ Si eso les sucede a quienes traducen poesía, algo parecido les debe pasar también a sus lectores, en la lengua en la que están leyendo ese texto, y a eso que les pasa es a lo que llamamos experiencia poética. Pero para eso tenemos que regresar a la práctica escritural. T. S. Eliot, terminaba su reflexión sobre el verso libre afirmando que solo hay versos buenos, versos malos y caos”.¹⁷ Es en su lectura donde vamos a ver si, en sí misma, una traducción es buena, es mala o es meramente un caos.

Como se podrá haber visto, al hablar de traducción y poesía sigo insistiendo en diferenciar y al mismo tiempo colusionar ambos campos de acción. Esta insistencia no es gratuita. Traducir poesía es escribir poesía (como leer poesía es escribir poesía).

16 Fernand Verhesen, *A la lisière des mots. Sur la traduction poétique*. La Lettre Volée, Bruselas, 2003, p. 6: “Toute traduction se présente, par nature, comme une interrogation sur l’activité poétique. Elle est aussi accompagnement, à des moments précis et répétés, de ce cheminement auquel participe le traducteur pour des raisons éventuellement discernables mais strictement personnelles. Le choix qu’il fait de traduire certains poèmes ne répond nullement à une sorte de manque compensatoire, comme on l’a suggéré. Il répondrait plutôt au désir ou au besoin qu’éprouve le traducteur de faire l’expérience d’une autre identité, non pour enrichir égoïstement la sienne (encore que cet enrichissement soit énorme), ni pour s’en revêtir comme d’un déguisement, mais pour trouver en soi la confirmation que l’acte poétique ne peut advenir, ne peut se vivre, qu’au confluent, au croisement, d’identités multiples et diverses. Bien sûr, certaines affinités sensibles ou mentales déterminent souvent le choix des œuvres à traduire, mais il peut aussi bien être suscité par de stimulantes divergences”.

17 T. S. Eliot, «Reflections on Vers Libre». *To Criticize the Critic*. Faber & Faber, London, 1978, p.186: “there is only good verse, bad verse, and chaos”.

Quienes traducen un poema son poetas en el acto de la traducción de tal poema, independientemente de que quizás nunca hayan escrito un poema propio y de que quizás, también, nunca lo vayan a hacer. Detenerme en las traducciones al español de Horacio ha sido en ese sentido un ejercicio de crítica. Leerlas juntas y compararlas pretende provocar una experiencia de lectura. Y esta es una acción que, como toda acción poética, es profundamente misteriosa, por su proceso, por sus efectos, por su resultado. El factor inicial, como señala Verhesen, está en esa estimulación que, como también señala, viene casi siempre de una elección que se presenta como una interrogación que hay que resolver, y que es la que genera la acción creativa de la lectura, y posteriormente del acto de la traducción, al elegir tal poema. Pero el origen de esa elección no es del todo claro: se hace presente gracias al poema que se va a traducir, pero no es en sí ese poema. Es decir, esa interrogación no está presente en la obra original, sino en el futuro al que se dirige la acción traductora. El pintor Frank Auerbach comentaba en una entrevista sobre el aprendizaje en las escuelas de pintura, que “era importante comenzar con ‘alguna experiencia que es tuya propia e intentar grabarla en un idioma que sea tuyo propio, y no preocuparte en lo más mínimo por lo que te digan ... Creo que la palabra clave es el tema –encontrar aquello que más te importa y perseguirlo’”.¹⁸ Si sustituimos pintar por traducir, veremos que estamos hablando de lo mismo. Y si buscamos que quienes están aprendiendo a traducir alcancen unas traducciones verdaderas, es decir, que pretendan ser buenas en tanto que poemas y en tanto que traducciones, lo importante es dejar que sean sus propias interrogaciones las que las conduzcan.

Ahora bien, la traducción implica, por su propio añadido, otro nivel de aprendizaje y demostración, relacionado una vez más con la acción creativa de la escritura poética. Valerio Magrelli, en un ensayo al que volveré más adelante, terminaba una reflexión sobre el ejercicio de la rima, un área de la traducción algo turbulenta a pesar de su aparente placidez, con una reflexión que va en este sentido de la acción poética que, como dice Verhesen, es vivido en el encuentro o choque de una multiplicidad de experiencias no discernibles de antemano y que, al irse adentrando en ella desemboca de nuevo, con una aparentemente mágica naturalidad, en el ejercicio de la traducción: “al retomar la noción de la poesía como un estado de ánimo y también un estado del lenguaje, he intentado definir al poeta como un ser híbrido, a medio camino entre un adivino (*enigmista*) y un poseso (*envasato*). Mejor: un “enigmista poseído” –expresión que creo muestra bien el estrechísimo parentesco que el hacer versos entretiene con los juegos de palabras, los acertijos, hasta llegar a los oráculos, las respuestas, las profecías (*vaticinii*)–. Entonces, si esto vale para quien

18 Citado por Catherine Lampert en su libro *Frank Auerbach. Speaking and Painting*. Thames & Hudson, Londres, 2015, p. 42: “it was important to begin with ‘some experience that is your own and to try and record it in an idiom that is your own, and not to give a damn about what anybody says to you ... I think that the key word there is subject – find out what matters most to you and pursue it”.

escribe en versos, algo parecido le sucede a aquel que traduce tales versos, a partir de la intuición de Jorge Luis Borges, según la cual no existiría *ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción*.¹⁹ La cita que Valerio hace de Borges es, en su discreta, pero insondable incisión, contundente. No está de más subrayar que la palabra italiana para profecía es vaticinio, que viene de vate, poeta. En ese sentido, una estudiante que traduce un poema está ensayando ser poeta, así, en abstracto, y dicho en bruto, pero —aquí hay que acotar— ser poeta de ese poema que en ese momento en particular está traduciendo. De la misma manera que el pintor que emprende la representación de un modelo en la academia, según Auerbach, para alcanzar algo que no quede en mera copia inerte, la cual por su propia condición nunca va a poder llegar a existir *per se*, quien traduce un poema tiene que seguir su propia intuición, en la acción de la copia del original, si quiere alcanzar a crear algo que sea a la vez suyo, a la vez propio, y a la vez bueno. La traducción de poesía es una práctica escritural, y como tal, su resultado final es indiscernible para quien está ejerciéndola. Eliot señaló, décadas más adelante en su vida, que para los poetas “sólo existe el intentarlo”,²⁰ pero esa es la apuesta, a la hora de la acción traductora, es decir, de su práctica. El resultado ya se verá.

De la práctica a la teoría

Robert Ellrodt, profesor emérito de la Sorbonne Nouvelle, recordaba la siguiente afirmación hecha por un historiador de la traducción: “Es verdad que Michel Ballard ha descrito el recorrido del ‘traductólogo’ como ‘el de un observador, que registra y estudia lo que parece ser un uso, o uno de los usos, entre aquellos que practican *de instinto* la traducción” (el subrayado es mío).²¹ Referirse a la práctica de la traducción como algo que se hace “por instinto”, para separarlo de quienes estudian su ejercicio, es una de las técnicas con las cuales se pretende excluir las reflexiones hechas en la práctica de la pasteurizada reflexión teórica. ¿Qué querrá decir “practicar de instinto”, me pregunto? ¿Algo así como “tocar de oído”? Yo considero,

19 Valerio Magrelli, *Una quartina de Yves Bonnefoy e qualche paradosso*, Tradurre, n. 10, primavera de 2016: <https://rivistatradurre.it/esercizi-di-rima/>: “riprendendo la nozione della poesia come stato d’animo e insieme stato di linguaggio, mi è capitato di definire il poeta come un essere ibrido, a metà strada fra l’enigmista e l’invasato. Meglio: un “enigmista invasato” – espressione che credo spieghi bene la strettissima parentela che il fare versi intrattiene con i giochi di parole, gli indovinelli, su su fino agli oracoli, i responsi, i vaticinii. Ebbene, se questo vale per chi scrive in versi, altrettanto lo è per chi quei versi traduce, in base all’intuizione di Jorge Luis Borges secondo cui non esisterebbe *ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción*”.

20 T. S. Eliot, “East Cocker”. *The Poems of T. S. Eliot*. Vol. I, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2015, p. 191: “For us, there is only the trying”.

21 Robert Ellrodt, en “Comment traduire poésie” (*Palimpsestes*, 2006, p. 65. Cf. Michel Ballard, *De Ciceron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 279: Il est vrai que Michel Ballard a décrit la démarche du “traductologue” comme “celle d’un observateur, consignat et étudiant ce qui semble être un usage ou un des usages parmi ceux qui pratiquent d’instinct la traduction.

más bien, que es en la acción de la práctica en donde se debería sustentar cualquier posibilidad teórica. Para regresar a estos campos de la traducción como un objeto de estudio al que vale la pena acceder desde la conciencia de su práctica, me voy a referir ahora a un campo de conocimiento distinto del de la traducción. En un artículo aún no publicado sobre la “cinta de la vida”, un concepto teórico elaborado por el paleontólogo Stephen Jay Gould para explicar la historia y evolución de esta, el filósofo de la ciencia Alan C. Love empieza explicando que, en el tema que le atañe, “una metanarrativa tiene como intención interpretar o explicar las circunstancias de la vida y dar sentido a eventos aislados situándolos dentro del contexto de un patrón o meta general”.²² Si sustituimos aquí el término “vida” por “traducción” entenderemos claramente lo que quiero apuntar. “Parte de la motivación para moverse de las teorías a las prácticas –continúa Love– es que se han mantenido estables a lo largo de cambios dramáticos en las teorías científicas. [...] Se puede entender este argumento sobre el éxito de las prácticas (más que de las teorías) en las estructuras de la realidad llamando la atención al hecho de que la investigación científica no siempre está organizada alrededor de un argumento explicativo basado en el razonamiento o desarrollo de una teoría central. En vez de eso [el éxito de las prácticas], puede estar estructurado en formas de conocimiento que corresponden a metodologías experimentales y métodos para la generación y mantenimiento de entidades materiales (e.g. organismos modelo), un conocimiento descriptivo de patrones empíricos resultado de intervenciones en los experimentos y un conocimiento evaluativo capaz de medir y rastrear entidades y patrones con vistas a su utilidad en posteriores esfuerzos de investigación”.²³ Perdón por la extensión de esta cita, pero se justifica por lo lejano, en términos disciplinarios, de su procedencia –y temporales también, pero también por su pertinencia al referirnos a la traducción de poesía–. Si bien es cierto que Love habla de cosas que sucedieron hace 600 millones de años, mientras que quienes se dedican a la traducción trabajan con fósiles de a veces apenas unos cuantos días de distancia, en el caso de la traducción también los métodos emitidos

22 Alan C. Love, “Chance, Evolution, and the Meaning of the Burgess Shale Fossils”, presentado en el Philosophy of Biology Circle Meeting el 26 de enero de 2021, p. 1: “A metanarrative is intended to interpret or explain life circumstances and bring meaning to isolated events by setting them within the context of an overarching pattern or goal. It typically offers a framework for structuring and justifying the beliefs and practices of individuals, groups, and societies”.

23 Ibid. p. 4: Part of the motivation for shifting from theories to practices is that many practices have been stable across dramatic changes in scientific theories. For example, genetic approaches have been in use for more than 100 years despite major changes in our understanding of the nature of heredity and the concept of the gene (Waters 2017). This argument from the success of practices (rather than theory) to structures of reality can be enhanced by drawing attention to the fact that scientific inquiry is not always organized around explanatory reasoning or fleshing out a central theory. Instead, it can be structured by forms of knowledge that correspond to experimental methodologies and methods for the generation and maintenance of material entities (e.g., model organisms), descriptive knowledge of empirical patterns resulting from experimental interventions, and evaluative knowledge that measures and tracks entities and patterns for their usefulness in subsequent research endeavors (Waters 2004). Although infused with theory in different ways, this practice-based knowledge is a different locus for scrutinizing the success of evolutionary science, and paleontology in particular.

por las prácticas producen un éxito basado en conocimientos empíricos a los que hay que recurrir para esclarecer cualquier discernimiento teórico posterior.

No es por un simple capricho que he recurrido a esta cita. Su inclusión, más bien, como se puede ahora ver, viene con una carga de profundidad. Muy al contrario de lo que pudiera parecer, una urgente pertinencia en los estudios literarios, diría Antonio Alatorre, particularmente en el campo de la traducción añadiría yo, es lo que la justifica. Y si en ciencia, en donde la teoría reina sobre todas las cosas, se están dando cuenta ahora de que la terquedad de la práctica es un gran correctivo a los despliegues y despegues teóricos, y de que su entusiasmo en la acción conduce muchas veces a resultados contrapuestos a los postulados de tales presunciones, en la traducción literaria su verificación puede comprobarse casi de inmediato, pues en muchos casos la validez no está dada por la aceptación de ningún círculo de pares teóricos o el prestigio de cualquier teoría académica, sino que es inmediatamente contrastada por su efectividad directa en el número de desdoblamientos y réplicas que genera esta o aquella traducción. De esto, aunque en términos más generales, es de lo que habla Antonio Alatorre en otro de los ensayos incluidos en el libro citado párrafos atrás, “Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica”, que fuera su discurso de entrada al Colegio Nacional de México. En ese ensayo, y me permitiré otra larga cita pues su explayamiento es contundentemente actual, Alatorre señaló en 1981, es decir, hace 40 años, que “No hace mucho observaba Felix Guattari, que las muchas ‘modas teóricas’ de hoy (y enumeraba el althusserismo, el estructuralismo, el lacanismo y varios más) son utilizadas por los universitarios ‘como si fueran dogmas religiosos’ y recibidas con el mismo embeleso con que las colonias de tiempos pasados recibían lo producido en las metrópolis, todo lo cual, según él, está causando ‘más mal que bien’, por la manera como se recibe. Yo siento lo mismo. Toda esa floración a que me he referido, esas grandes aventuras teóricas, esos brillantes documentos analíticos de la eterna lucha de Jacobo con el ángel, todo, todo eso está causando más mal que bien, por la manera como se recibe. Ciertas manifestaciones de la adopción embelesada de esas grandes modas me parecen casos diáfanos, no ya de progreso improductivo, sino de progreso contraproducente. *Corruptio optimi prima*. Del mejor vino se hace el peor vinagre”.²⁴ Alatorre, cabe aclarar, no criticaba en su ensayo la pertinencia de las teorías. Trae por ejemplo a colación el término técnico “cláusula trimembre acentuada” que aparece en la novela *Paradiso* de José Lezama Lima, término del cual el poeta cubano por supuesto que se burla, por la degeneración en su uso, pero que, aclara Alatorre mefistofélicamente, proviene del seminario alemán de filología, del cual cabe decir que el propio Alatorre es heredero, y que aplicado a determinado tipo de versificación, como, por ejemplo, en “porque

²⁴ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 76.

yo sé / la química, retórica, botánica” de la canción de Oscar Chávez *La Mariana*, resulta perfectamente pertinente. Alatorre, por supuesto, no utiliza este ejemplo, pero tanto la popularidad de su uso, como lo muestra dicha canción, como su pertinencia teórica en el estudio de la versificación, son incontestables. Es decir, no son las teorías las que están mal, sino el uso que de ellas se hace, al querer generalizar su aplicación a toda práctica, a toda mecha.

Este énfasis en la práctica y su relación polémica con la teoría, que traje a cuento con sendos ejemplos, tomado uno de la ciencia y el otro de la filología, está también muy activo en el campo de la traducción literaria. En *Sympathy for the Traitor*, libro que ya mencioné, descrito por su autor en el mismo título como *Un manifesto*, Mark Polizzotti señala que “generaciones actuales de teóricos académicos han revivido la Guerra Púnica entre fidelidad y felicidad en una forma más dura, maligna y politizada. Para muchos de estos teóricos la traducción a las principales lenguas occidentales constituye un acto de agresión en contra de la lengua y la cultura que están siendo traducidas”.²⁵ Nótese las referencias en ambos a la autoridad histórica (guerras púnicas en Polizzotti y actitudes coloniales en Alatorre), para mostrar impropiedades o impertinencias contemporáneas. Polizzotti centra su ataque precisamente en Venuti, a quien mencioné un poco antes: “A pesar de lo que Venuti afirma, un buen traductor trata no de promover cierta ilusoria invisibilidad, sino más bien de infundir en el texto una cantidad *apropiada* de su propia personalidad, calibrada caso-por-caso, instancia-por-instancia: suficiente para darle a la traducción su propia distinción sin sofocar el original”.²⁶ Polizzotti contrapone, precisamente, lo que sucede en el terreno activo de la práctica con los resultados venidos desde la teoría. Para ello usa como ejemplo una comparación hecha por el propio Venuti de una traducción hecha por él mismo de un párrafo de 40 palabras de la escritora francesa Françoise Sagan frente a otra hecha por Irene Ash. La de Venuti tiene 42 palabras, señala Polizzotti, mientras que la de Ash solo 24, pero, dice Polizzotti, “la comparación muestra, quizás de manera inadvertida, cómo Ash está mucho más cerca del tono y golpe de Sagan, en tanto que el ostensiblemente más preciso calco de Venuti, la hace sonar [a la traducción] aburrida”.²⁷ Regresemos al principio. La práctica es en efecto intuitiva, en el sentido en que es resultado de un conocimiento que incorpora la intuición, pero para que funcione en su caminar incluye, siempre

25 Mark Polizzotti, *Sympathy for the traitor. A translation manifesto*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2018, p. 58: Current generations of academic theorists have revived the Punic War between fidelity and felicity in a meaner, harsher, more politicized form. For many of these theorists, translation into major Western languages constitute an act of aggression against the language and culture being translated.

26 *Ibid.*, p. 61, sus cursivas: Despite what Venuti asserts, a good translator aims not to promote some illusory invisibility but rather to infuse the text with an *appropriate* amount of his own personality, gauged on a case-by-case, instance-by-instance basis: enough to give the translation distinction without smothering the original.

27 *Ibid.*, p. 78: It shows, perhaps inadvertently, how much closer Ash comes to Sagan’s tone and punch, while Venuti’s ostensibly more accurate calque just makes it sound dull.

y forzosamente, una teoría de la traducción y una crítica del texto que se está traduciendo, que aunque no se expliciten, están contenidas en esa medida dosis de personalidad que quien traduce infringe en su ejercicio.

Transferencias de asombrosos aciertos

Al comentar el ensayo de Antonio Alatorre en el que menciona la traducción, quise dejar para este momento la reflexión sobre los dos imposibles de la traducción, que son, según él, la individualidad del autor (“expresión personal y única”) y la abstracción del lenguaje (“expresión plural y colectiva”). Estas dos entidades imposibles de traducir en su especificidad, entablan al encontrarse “una trabazón” cuyo resultado indudable es la obra literaria, realidad artística a la vez concreta e impersonal, y que es, paradójicamente, lo que sí se traduce. Para imaginarlo arquitectónicamente, digamos que en la juntura de esas dos trabes se abren unos resquicios por los que se cuela una luz y un aire que van a hacer posible la obra artística que es toda traducción literaria, y que en un lenguaje nuevo un nuevo individuo –perdón por la redundancia pero al hablar de traducción siempre hay que redundar– alcance una nueva juntura entre personalidad y abstracción, que es obra única de quien traduce. La diferencia entre una escritura original y su traducción, como vio Walter Benjamin, es que esta no se puede replicar, a menos que la intervención de quien traduce, para parafrasear a Polizzotti, se salga de toda proporción guardada, y esto significa desprender a la traducción del vínculo irrenunciable con el original y alcanzar la creación de un nuevo original –pero este es un tipo de escritura en el que ahora no entraré–. Por ahora quiero ceñirme a estos dos espacios de imposibilidad y paradoja: la lengua y la persona, que para que surja una traducción tienen que trascenderse simultáneamente.

Empecemos por reflexionar qué sucede cuando la intervención se mantiene casi puramente en el nivel de las lenguas. En el delicioso ensayo “Un cuarteto de Yves Bonnefoy y algunas paradojas”, que es en sí una lección de traducción, el poeta italiano Valerio Magrelli discurre sobre la traducción de los cuatro versos mencionados en el título. Observemos antes de seguir que tanto Magrelli como Bonnefoy han hecho asombrosas traducciones al italiano y al francés, respectivamente, y han reflexionado profundamente sobre la práctica de la traducción de poesía. Es interesante, dicho sea de paso que, para hablar de traducción de poesía, Valerio escogiera a uno de quienes más agudamente han escrito sobre traducción de poesía. El ensayo empieza poniéndonos sobre aviso de que los versos que va a traducir no son típicos de la producción de Bonnefoy, lo cual los hace especímenes peculiares, y que su particularidad consiste en que todos comparten una sola rima. La rima, cabe decir, es uno de los conundros más difíciles de resolver a la hora de traducir, precisamente porque nos sitúa en la atmósfera enrarecida del lenguaje, con muy poco espacio y

recursos para que se active la personalidad de una escritora. Yo personalmente a la hora de traducir trato de evitarla, excepto cuando es inevitable. Magrelli confronta a Vladimir Nabokov (uno de los escritores más reacios en sus reflexiones sobre la posibilidad de traducir poesía en quien pueda uno pensar), y revisa su visión de la inconmensurabilidad de las lenguas, y desde ahí señala un problema de entrada entre el francés y el italiano: las rimas en francés caen siempre en palabras agudas y en italiano en graves o esdrújulas (en español las limitaciones son mayores, porque la mayoría de las palabras de esta lengua tienen acento grave. Como apuntaba Alatorre, la diferencia estructural de las lenguas, ese espacio común y social de cada una de ellas, condiciona de entrada la práctica del autor, y por supuesto la del traductor, si lo que quiere este último es levantar en una lengua lo que sucedió en otra.

Una de las maneras de resolver el problema de la propensión semántica que conlleva la rima en una lengua (por ejemplo “suerte” y “muerte” en español) es verla como un elemento que puede ser aislado en la práctica traductora, y sustituido con algún otro componente de la versificación. Pero en el caso del cuarteto de Bonnefoy, piensa Magrelli, acertadamente, la rima resulta un ingrediente ineludible, y entonces el poema tiene que encontrar su rima propia en la traducción. Lo que requiere de la inmersión total de quien traduce en las frías profundidades del vasto océano de su propia lengua para encontrar las perlas que hagan que su traducción rime. Magrelli, que es como yo hijo de médico, al preparar la cocina de su traducción, se dio cuenta de que por ahí debía empezar. “Y esto, por cierto —señala— es el factor crítico e interpretativo que toda traducción incluye y oculta, por cuan limitado esto pueda ser. Una vez establecido el programa a seguir (rima única), pasamos a sus posibles soluciones”.²⁸ Quiero hacer notar que al estar haciendo todo esto, Magrelli no ha visitado a sus hijos, pensado en su padre médico, o quejándose de la torcedura de pie que pudo haber tenido esa mañana. Es decir, no ha dejado que su mundo personal lo invada. Tampoco ha permitido que las potencias de significación en las que su personalidad mejor se mueve guíen su buceo. No ha salido ni un instante de la cocina en donde va a ejercer la práctica de la traducción y, convirtiéndola en un espacio marino, se ha dejado llevar por las corrientes de la propia lengua hasta encontrar sus perlas. O del laboratorio, que es lo más parecido que hay a una cocina o a un espacio marino. Lo cual no quiere decir que todos esos elementos no puedan introducirse de manera subrepticia en la elección de las palabras que va a hacer a la hora de traducir. Por supuesto que sí se van a inmiscuir, pero lo que no van a hacer es incluirse en el poema, porque entonces Magrelli estaría montándose el poema de Bonnefoy para con las herramientas de la traducción llevarlo a otro lado. Más declaradamente, lo

28 Valerio Magrelli, *op. cit.*: E' questo, per inciso, il fattore critico e interpretativo che ogni traduzione include e cela, per quanto limitato esso possa essere. Una volta impostato il programma da seguire (rima unica), passiamo alle sue possibili soluzioni.

que sí va a tener frente a sí es todo el telar y fibras que componen la lengua italiana, que son sus materiales de trabajo –perdón por pasar del laboratorio a la fábrica de tejidos–. Para saber que eso tenía que hacer requirió de una conciencia crítica muy aguda de las operaciones que ese poema hacía en su lengua original. Pero ese espacio práctico, si lo pensamos, es el mismo que el que habitó el poeta al escribir su poema en la lengua en la que lo escribió. Es decir, Bonnefoy tuvo que resolver, en francés, limitaciones equivalentes a las que va a enfrentar Magrelli en italiano para hacer rimar su cuarteto. El ambiente enrarecido en el que ambos nadaron era el mismo, solo que las perlas había que ir a buscarlas a lugares distintos. Las perlas encontradas son equivalentes pero distintas, otras y las mismas. A eso se referían Sapir y Alatorre cuando hablaban de asombrosos aciertos.

Utilicé la rima como ejemplo porque es el material más obviamente menos dúctil con el que se puede trabajar a la hora de traducir y porque nos sitúa en el espacio casi sin oxígeno –mares profundos, ahora– de la lengua pura. Pero lo que es inescapable, si lo que se quiere hacer es poner un mismo poema en otra lengua, es que el material primero con el que se cuente sea la propia lengua, en los dos sentidos que esta expresión alcanza: la lengua del propio traductor y las singularidades de la lengua en la que se está traduciendo. Recapitulemos: en la traducción de un poema lo que sucede es la transferencia de una práctica poética original en una lengua a esa misma práctica con los elementos que la otra lengua le otorga, lo cual hace de esta misma práctica una nueva. Suena un poco obvio pero, precisamente, en eso que parece obvio pero que no lo es radica la condición misma de lo que es una traducción, y en lo que ella consiste. Dicho en los términos más simples posibles, traducir un poema de una lengua a otra es hacer que ese poema sea de una manera simultánea, en palabras de Borges, “el otro, el mismo”. En el caso de las traducciones, de este asombroso paso alquímico de lo otro a lo mismo (porque el poema sigue siendo ese poema) y de lo mismo a lo otro (porque el nuevo poema tiene una materialidad separada), de lo que se trata es de que lo que sucede en una lengua suceda en la otra. No lo que el poeta quiso que sucediera sino lo que está sucediendo siempre en un determinado poema. La escritura de *ese mismo* poema en otra lengua –porque también aquí, como en la práctica poética, hay que hablar de escritura– es donde se da el arte pequeño de la traducción, como la llamó Kate Briggs, la traductora de Roland Barthes al inglés, en uno de los libros recientes sobre traducción más sutiles que se pueden leer. *Arte*, porque la traducción es una práctica literaria hecha en una lengua determinada, y como tal debería estudiarse en las carreras de letras en *esa lengua en particular*, y no solo como especialización en los estudios de literaturas en otras lenguas. Pequeña porque los cambios que impone en la realidad de eso que llamamos literatura pasan generalmente de manera imperceptible, en un nivel genético, digamos, para recuperar los símiles biológicos. Es importante subrayar esto porque lo pequeño o discreto de su presencia y realidad, en tanto que materia factual de una literatura determina-

da, ha hecho que, al no verla, distinguirla y registrarla, se hayan cancelado todos los espacios de estudio de traducción en los estudios de Letras Hispánicas en algunas escuelas de Letras Hispánicas y se le tenga recluido como una especialización exclusiva en los de Letras Extranjeras. “¡Esta es una traducción! ¿Lo es? Estoy casi segura de que algo pasaría —algún ajuste en tu modo de leer sería muy probable que ocurriera —si me escucharas de repente insistir en que lo es”, dice Briggs en su libro.²⁹ En ese sentido este ensayo es a la vez reclamo y demostración de que la inclusión de los estudios de traducción en los estudios de Lengua y Literaturas Hispánicas es urgente e indispensable. No verlo denota llanamente estrechez de miras. Y si se me apura, los argumentos que en él se desarrollan y los temas que toca, por lo que el estudio de esta pequeña arte desdobra y saca a la luz en su relación con el lenguaje y el individuo, son muestra de su pertinencia como materia optativa en las demás carreras de humanidades, pues la traducción, como materia de estudio literaria, no lingüística, es transversal y en ese sentido las toca, enriquece y acerca a todas, de la historia a la pedagogía y de la geografía a la filosofía.

Inevitables contaminaciones

La práctica de la traducción exige ceñirse a las disposiciones retóricas del poema en la lengua en que se escribió, que como ya mostré no pertenecen a una lengua propiamente dicha ni a la individualidad de quien lo escribió, sino a las pulsiones emocionales a las que quien escribió ese poema alcanzó en las particulares retorcidas de la lengua en la que lo escribió, para buscar activar esas mismas pulsiones en las disposiciones retóricas que la lengua en la que lo está traduciendo permite. Esto, por supuesto, abre el poema a una cantidad infinita de posibilidades, que como dice Walter Benjamin, están para la traducción de un poema pero no para un poema original, que es inamovible. Por lo mismo, el trabajo en la cocina de la traducción del que he estado hablando no implica que a quien traduce no la afecte lo que está haciendo, como si metida en un traje hermético entrara al laboratorio en donde no hay la menor posibilidad de contagio. Como los niños que llevan al nacer componentes genéticos no sólo del padre y de la madre, sino también, en diferentes grados, de todos los diferentes individuos que hayan tenido intercurso sexual con cualquiera de ambos miembros de la pareja, alguien que traduce un poema va a ser afectada en su propia organización mental por el mero hecho de internarse en el proceso y la práctica de la traducción de un poema determinado. En este sentido, los rastros que deja la traducción tanto en la literatura en la que reemerge un poema como

29 Briggs Kate, *This Little Art*, Fitzcarraldo Editions, Londres, 2017, p. 48: This is a translation! Is it? I feel sure that something would happen — some adjustment of your reading manner would be very likely to occur — if you were to hear me all of a sudden insisting that it is.

en el individuo que la ha ensayado, es equivalente a lo que señala la escritora Meehan Crist, especializada en temas de biología, sobre los últimos descubrimientos en cuanto a la historia genética de los individuos, que es más compleja que la simple adición aritmética de los genes del padre y de la madre. En su ensayo, Crist describe, con bases científicas y estadísticas, cómo una mujer puede heredar genes del feto que está engendrando, pertenecientes al padre, y hacerlos pasar posteriormente a una segunda descendiente. Así mismo, un hombre puede heredar genes de parejas anteriores, y transmitirlos a sus propios descendientes. “El tema de con quien estamos relacionados –dice Cris–, hace saltar también muchas de las intuiciones que tenemos sobre la ascendencia humana. Dejando de lado al ADN, si pensamos en nuestros antepasados únicamente como gente que procrearon unos con los otros, pronto nos topamos con una paradoja inescapable”.³⁰

La inclusión de los estudios de traducción en las historias de una literatura complica las cosas de una manera similar. ¿De quién hereda más como lector y luego como escritor Pablo Neruda, de Becquer o de Verlaine, leído en español en la antología de poesía francesa de Enrique Giner de los Ríos? En inglés T. S. Eliot, y en español Ramón López Velarde, no habrían escrito los poemas que escribieron antes de 1922 sin la influencia de la versificación de Jules Laforgue. Y la explayada versificación característica de los *Cuatro cuartetos* del primero no hubieran llegado a existir sin lo que aprendió traduciendo *Anábasis* de Saint-John Perse. ¿De verdad podemos permitirnos pasar por alto estas preguntas? Algunos de los estudiantes que pasaron por el Seminario de Poesía y Traducción gracias a traducir poemas empezaron luego a escribir poemas. En ese sentido, es imposible medir los ingredientes genéticos, para usar el símil, que sus traducciones han depositado en sus procesos de pensamiento, la herencia que han dejado en su organismo. Y aunque el Seminario de Traducción y Poesía no pretendió nunca comprobar fehacientemente el grado de aprendizaje que cada una de ellas alcanzó en la traducción como creación, porque ese no ha sido su cometido, sí buscó poner una huella en el proceso de conocimiento de quienes asistieron en lo que respecta a los niveles crítico, teórico y práctico de la traducción de poesía.

El poeta de origen alemán Michael Hofmann en la introducción a *Impromptu*, libro que recoge sus traducciones al inglés de los poemas de Gottfried Benn, señala que este escritor lo “ha influido, no solo en primera instancia para traducirlo, sino también mientras lo traducía. A lo largo de los años, gracias en parte a Benn, mis propias oraciones se han vuelto más indeterminadas, mi lenguaje más musical, mi

30 Meehan Crist, “Race doesn’t come into it” London Review of Books, vol. 40 N. 20, 25 de octubre de 2018: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v40/n20/meehan-crist/race-doesn-t-come-into-it>: “The question of who we are related to also bucks intuition on much broader levels of human ancestry. Leaving DNA aside, if we think of our ancestors simply as people who procreated with each other, we soon run up against an inescapable paradox”.

dicción más florida”.³¹ Entiendo, por supuesto, que empezar a rastrear estas cosas en toda una literatura cause escalofríos, pero no es razón para cerrar los ojos a su realidad. Y si esto le pasa a un poeta y traductor con el colmillo y la impiedad de Hofmann, ¿hasta dónde pudo llegar la traducción de los poemas que tuvieron a bien escoger quienes en este seminario se iniciaban en la práctica de la traducción?

Por supuesto, es imposible contestar esta pregunta, por lo menos no en este momento. Pasar por un seminario de poesía y traducción no le cambia la vida a nadie, supongo. Muchos habrán seguido en la academia dentro de nuestra universidad. Otros trabajarán en actividades de muy distinto tipo, alejados de la traducción y de la literatura. Habrá también quienes estarán siguiendo sus estudios, de literatura u otras disciplinas, en distintas ciudades y países. Pero la esperanza de cualquier enseñante, principalmente si se ha trabajado en la práctica, es que alguna huella haya quedado del trabajo realizado en común. Fue sobre estas suposiciones o bajo estos presupuestos que, cuando propuse el Proyecto de Investigación “La enseñanza de la traducción de poesía como creación literaria enfocada a la lengua de llegada”, inmediatamente pensé en que valdría la pena que parte del proyecto incluyera el trabajo que se había realizado en el Seminario, y que de eso pudiera salir un libro en común. Pensé también que no se trataba de presentar lo que se estaba realizando en clase en estos momentos: hacerlo hubiera significado exponer a alumnos que están en formación a los crudos vientos del medio ambiente. En ese sentido y para bien, quienes estudian una licenciatura viven, en lo que a esta respecta, arropados y protegidos dentro de un medio aislado, ajeno a cambios climáticos y a la exposición pública. De eso se trata la formación universitaria. Están allí para exponer sus ejercicios en clase, para confrontar sus ideas y sus aventuras con sus compañeros, para ser calificados por sus profesores, para sentirse exigidos, pero también protegidos.

Pero eso debe ser solo un escalón en el proceso de aprendizaje y exposición que toda formación conlleva. Llegado el momento, la vida pública y el aire fresco son sanos, qué remedio (ahora más que nunca somos todos conscientes de ello), y necesarios también para ver hasta dónde llega lo que hemos aprendido. Hay por supuesto quienes nunca salen de esos espacios protegidos. La aprehensión o la comodidad puede hacer que decidan optar por vivir siempre a la sombra de benevolentes cerezos y apacibles muros, exponiendo sus tímidos ofrecimientos a pares en igual de raquí-ticas condiciones y circunstancias. Pero no era eso lo que me interesaba. Había que buscar a la vez un punto intermedio y un medio diverso. Pensé entonces en reunir a algunas de quienes habían participado en el Seminario de Poesía y Traducción que impartí durante estos años e invitarlos a trabajar de nuevo en grupo, pero esta vez

31 Michael Hofmann, “Introduction”. En Gottfried Benn, *Impromptus. Selected Poems and some Prose*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2013: “He has influenced me, not only to translate him in the first place, but also while translating him. Over the years, thanks in part to Benn, my own sentences have become more indeterminate, my language more musical, my diction more florid”.

de una manera profesional. Muchos de ellos, además, habían tenido una primera experiencia de iniciación profesional formando parte de la Mesa de Traducciones del *Periódico de Poesía*.

Internship, praktikum, stage, tirocinio, estágio práctica: viaje al planeta traducción

Como se pueden imaginar, al no haber ningún incentivo material y en algunos casos ni siquiera profesional, para la preparación del libro teníamos que reunir a un grupo de individuos cuyo interés en la traducción de poesía siguiera vivo por sí mismo. Consideramos que la convocatoria no debería estar reducida solo a quienes siguieran vinculados con la facultad ni tampoco solo a aquellas personas comprobadamente dedicadas a la traducción. Tampoco teníamos manera de hacer seguimiento de las actividades a las que se pudieran estar dedicando en estos momentos, pero sí que debía incluir a la mayor cantidad de lenguas posibles de las que se tradujo en el breve periodo de años en que el Seminario de Poesía y Traducción estuvo abierto en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para estudiantes de todas las carreras de Letras, incluidas clásicas y dramáticas, y que además contó con la asistencia de estudiantes de otras disciplinas. Al hacer la selección para la invitación, más allá de la calidad comprobada de su participación en el seminario, la apuesta era casi a ciegas. En ese sentido, la diversidad de sus nuevos orígenes, es decir, de dónde estaban ahora y por lo tanto desde dónde regresaban, dio al grupo una nueva dinámica, muy distinta a la que se daba en clase. Así mismo, el hecho de que pertenecieran a distintas generaciones otorgaba perspectivas y tiempos diferentes con respecto a su experiencia como estudiantes. Esto contribuyó a que el grupo que se formó desarrollara una dinámica nueva. No todos se conocían, ni sabían qué hacían los demás –tampoco nosotros–, e hizo inimaginable la posibilidad de que lo que se presentara fuera la reunión nostálgica de un grupo de antiguos compañeros. Algunas están dedicadas a cosas muy alejadas de la traducción y otros en cambio viven inmersos en actividades académicas. Por esa razón fue muy satisfactorio ver que todos los convocados aceptaran, y que lo hicieran de manera entusiasta. Quiero suponer que es una constatación de la calidad del Seminario, y de la validez de sus planteamientos, ver regresar a un grupo de desconocidos con el deseo de trabajar juntos en un proyecto en el que no sabían a dónde iban a parar y del que tampoco iban a recibir ninguna gratificación económica. En ese sentido, todas y cada una participaron *pro-bono*. Quiero hacer constancia de esto, y también decir que me siento orgulloso de que, con todo y eso, hayan querido participar. No es lo ideal por supuesto, que no se les haya podido retribuir, pero como director del proyecto agradecí su generosa participación.

Una vez aceptado el proyecto, como grupo de investigación teníamos muy claro que nuestro objetivo era reunir a un grupo de antiguos participantes en el seminario

para trabajar en grupo y, a partir de las traducciones que habían hecho en clase, regresar a ellas con el fin de convertirlas en poemas con la calidad suficiente como para ser publicados (es decir, pasar de los circuitos de la apreciación escolar a convertirse en hecho *público*). También que, a partir de ese trabajo en común, cada una de ellas iría a escribir un nuevo texto o si así lo prefería a regresar al que había hecho, para producir un ensayo igualmente publicable. Considerábamos que al cabo de un año tendríamos el material reunido para tener un libro. Lo que no sabíamos, dada las diferentes condiciones de trabajo de cada uno de los participantes, es cómo iba a funcionar el trabajo en grupo. Dado que ya teníamos antecedentes de trabajo, consideramos que para cumplir con los objetivos del proyecto bastaba con un año. Mientras esto se iba dando, empezamos a hacer la selección de los participantes y para fines febrero teníamos un grupo seleccionado. Lo que no sabíamos, como nadie en el mundo, era lo que se nos venía encima.

Para la primera etapa del proyecto hicimos una selección que incluyó un número representativo de las lenguas que se tradujeron en clase. Como ya señalé, no pusimos como condición que se dedicaran a la investigación o a la enseñanza, ni a la creación o a la traducción. Tampoco teníamos la menor idea de qué manera los había afectado su paso por el seminario, cuál podría ser su reacción ante una convocatoria de este tipo y qué resultados traería, en caso de que se quisieran integrar al grupo. Sabíamos que los resultados de este proyecto irían a forma parte de los materiales de una investigación más amplia sobre la enseñanza de la traducción de poesía. Buscábamos realizar un trabajo de doble cuerda. Recordemos que estamos hablando de una investigación sobre la enseñanza de la traducción de poesía, y como tal tiene que mostrar resultados ostensibles. Su realización es el proceso mismo, y en ese sentido no importa si sus conclusiones son negativas o positivas. Sin embargo, la otra cuerda de este trabajo, la que buscaba atar y bien atar sus resultados, contemplaba la reunión de un grupo de individuos talentosos capaces de sacar adelante un proyecto en común en el que cada uno de ellos iba a realizar su propio experimento: regresar a un poema traducido como ejercicio de clase, y a partir de ese trabajo escolar, que en su momento había obtenido una calificación curricular sobresaliente, pero no obstante escolar, convertirlo en un poema en español publicable, y hacer de su trabajo un ensayo literario. Con todo esto esperábamos lograr la elaboración de un resultado elegante. Elegante en su sentido científico, es decir, un instrumento de trabajo en donde las propuestas que se contemplan sobre la enseñanza de la traducción se expusieran con claridad, economía, limpieza y síntesis, pero elegante también en el sentido del arte, como un objeto que mostrara y presumiera de acabados poemas en español originados en otras lenguas, y de brillantes ensayos sobre tales poemas.

Para cuando por fin echamos a andar el grupo de investigación, ya todos estábamos encerrados por la pandemia, cada uno en donde le tocó estar. Esa situación que, como a todo el mundo, condicionó la manera en la que trabajamos de entonces en

adelante, en el caso de este proyecto fue un bálsamo para todos y cada uno de los participantes. Durante esos primeros tres meses de la cuarentena, cuando no teníamos claro lo que se nos venía encima y todos íbamos como perdidos en el espacio, el ancla común del proyecto nos ayudó a continuar acompañándonos en nuestro quehacer cotidiano y en muchos casos significó el sentido principal de nuestra semana. Digamos que el saber que estábamos en un proyecto común y que este proyecto tenía una finalidad y un término nos sacó del marasmo en que nos percibíamos y nos hizo sentir que íbamos todos en un mismo barco, no hundidos en un generalizado naufragio. No entendíamos, cada uno de nosotros, en dónde estábamos en nuestras propias vidas, así que reunirnos, cada uno desde su cápsula espacial, para trabajar juntos fue a la vez reconfortante y emocionante. Íbamos, cada uno en su sillón Voltaire, a una velocidad vertiginosa, rodeando el planeta Traducción, prestos a aterrizar cuando llegara el momento, para entonces encaminarnos cada uno en la segunda parte de este viaje, es decir, en la expedición individual que significaba la redacción del ensayo que acompañaría al poema traducido.

Yo recuerdo la emoción que me dio el primer día de trabajo, empezando apenas a entender cómo funcionaba la plataforma de zoom a la que los habíamos convocado y tener en pantalla 24 o 32 cuadritos con imágenes que se movían de cada uno de ellos. Verlos a todos ahí, habiendo aceptado subirse a un proyecto que quizás en ese momento ni les iba ni les venía, fue constatar que lo que había querido sembrar en el Seminario (valga la redundancia) había dado sus frutos. No voy a hacer aquí la narración de cómo fue todo este proceso. Solo quiero añadir, en un texto que se ha extendido más de lo pensado, que me imagino esos meses de trabajo como un viaje en una nave espacial en el que cada uno de los miembros de la tripulación sabía cuál era su función, y también que, sin la participación de todos, esta nave no habría llegado a su destino. Y si bien no soy adicto a *La guerra de las galaxias* ni a ninguna otra serie de ciencia ficción, sí que he visto no pocas películas en las que se cuentan tales viajes. Así que así me sentía, feliz de reunirme cada semana durante unas horas a trabajar juntos, cada uno en su pantalla y todos para uno. Tuvimos incluso nuestra primera experiencia cercana del COVID, por suerte no traumática. Una de las participantes dejó de aparecer y al cabo de un par de semanas, cuando regresó, nos contó a todos cómo una reunión de trabajo en presencia física (prefiero usar esta expresión porque el adjetivo “presencial” también se puede aplicar a lo que sucede en zoom –¿o es que ahí no hay presencia o no se está presente?)– una persona asintomática había contagiado a todo el grupo. Dos semanas de ausencia, vistas como pueden ser las cosas, significó que su regreso fuera toda sonrisas y alivio. Y para el grupo fue un gusto tenerla de regreso.

La segunda etapa del proyecto, luego de revisar los poemas en grupo, fue trabajar de manera individual con cada uno de ellos. Ya todos habíamos aterrizado y tuvimos una última reunión para despedirnos e iniciar la siguiente etapa de la expedición cada

uno por su cuenta. Nos habíamos acompañado varias semanas y ahora tocaba seguir su expedición de manera individual. Salimos de nuestras cápsulas y nos encaminamos por el planeta Traducción, cada uno con su propio bagaje, a escribir sus ensayos. Se trataba de darles acabado a cada uno con vistas a su publicación. A diferencia de lo que sucede en el medio editorial anglosajón, donde hasta para publicar un libro de poemas el editor tiene la última palabra sobre título, orden e incluso qué poemas se incluyen y cuáles no, en el ámbito del español esta función editorial no está del todo establecida, en detrimento, me atrevo a decir, de la calidad final de muchos libros. Quisiera saber de algún poeta en México que acepte que un desconocido llegue y le diga cómo debe salir su libro. Así de lamentables son muchas veces los resultados. En este caso, una vez terminada la revisión y discusión en grupo de los poemas, empezamos a trabajar de manera individual en la edición de los ensayos. Para ese momento, hacia el mes de junio de 2020, las cosas en los ámbitos familiares y de trabajo se habían, mal que bien, asentado, lo cual cambió el formato de trabajo. Ahora ya sin fecha semanal fija, y acomodándonos a los horarios de trabajo de los distintos integrantes del internado, las reuniones se volvieron individuales. Fuimos viéndonos con cada uno de ellos, algunos días en sesiones maratónicas de varias horas, con otros en solo una reunión de una hora, hasta que terminamos de revisar todos y cada uno de los ensayos individuales. Lo que siguió ya fue una cuestión técnica, también de aprendizaje, pero no menos importante para dar acabado a un proceso profesional de edición, en que tuvieron que solicitar derechos de autor, permisos de publicación, etc.

Rengas de taifas y hongos

Borges iniciaba su breve –y a la vez dilatada en sus repercusiones– reflexión sobre las traducciones de Homero, publicada por primera vez en 1932 en *Discusión*, con las palabras con las que a su vez terminaba Magrelli su propia reflexión a partir de la rima, de lo que es esencial en un poema a la hora de traducirlo. Me permito traerlo de nuevo a colación porque apunta a cosas vitales no en los estudios de traducción, sino en los de literatura: *ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción*.³² No voy a extenderme ya más en los recovecos y laberintos gubiales que la traducción excava en la aparente claridad significativa de eso que llamamos literatura. Ya suficiente espacio le dediqué aprovechando las junturas y resquicios del ensayo de Antonio Alatorre. Pero quiero cerrar este ensayo con una reflexión ya apuntada sobre la enseñanza de la traducción, aunque ahora en términos un poco más generales. No quiero dejar de apuntar la nota obvia de que las traducciones homéricas (¡y el ensayo de Borges!) deberían ser tema

32 Jorge Luis Borges, “Las versiones homéricas”, *Obras completas*, vol. 1, Emecé, Buenos Aires, 1996, p. 252.

natural de estudio de las letras clásicas, como lo puede mostrar el desliz que el modesto misterio de la traducción de la *Odisea*, al ser hecha por una mujer, adelanto, introduce o muestra en el poema homérico. Emily Harris, la primera mujer en traducirla al inglés, ha logrado por ejemplo dar un matiz a la dubitación adolescente de Telémaco que, hasta donde yo sé, ningún traductor antes había hecho notar, y que lo vincula sorpresivamente con Hamlet esta última observación, aclaro, es mía—.³³ Y aunque ella misma, cuando dice en un ensayo sobre el tema, que “Una se podría preguntar si el género de quien traduce hace una diferencia que puede ser notada en la página”, no deja de observar que, independientemente de sus intenciones, “Las mujeres traductoras se sitúan muchas veces a una distancia crítica al acercarse a autores que no solo son hombres, sino que además están profundamente imbricados en un canon que por muchos años ha sido imaginado como perteneciente a los hombres”.³⁴ Como se puede ver, este es un tema que concierne a los estudios de traducción, a los de estudios clásicos y a los de género, ya no se diga a los de literatura.

De igual manera, los textos de Enrique Díez Canedo sobre traducción, por dar otro ejemplo, o las reflexiones de Tomás de Iriarte con las que inicié este relato, son muestra no solo de lo relevante, sino de lo indispensable que debería ser contemplar los alcances significativos de la traducción en los estudios de Letras Hispánicas. Es cierto que las reflexiones de Borges sobre traducción aparecen salpicadas aquí y allá a lo largo de su obra, y no centradas en un solo libro en particular, como si lo es *La divina comedia* en sus *Nueve ensayos dantescos*, por ejemplo. Lo mismo sucede con T. S. Eliot, que frente al indudable anuncio publicitario de su ensayo “Dante”, no tiene ninguno que en el título recoja el tema de la traducción. Pero en ambos, si los vamos recorriendo espaciosamente, veremos que su reflexión se extiende por todos los campos que toca el tema de la traducción literaria. En ambos casos, si las espigáramos veríamos que, con todo lo insondables como intrincadas que son sus reflexiones, el lugar que le dan en su pensamiento sobre la escritura literaria es primordial. Para ver qué tan hondo cala pensar en traducción, hay que recurrir a los dobles y mandobles del ensayo de Walter Benjamin sobre poesía y traducción en “La tarea del traductor”, que podría situarse en el campo de la filosofía, o a los muchos ensayos que a partir de ahí han derivado, como las reflexiones de Paul de Man, que tocan la historia y la pedagogía.³⁵ La traducción, podemos darnos cuenta, crece como los

33 Homer, *The Odyssey*, translated by Emily Wilson, Norton, Nueva York, 2017, 512 pp.

34 Emily Wilson, “Found in translation: how women are making the classics their own”, en *The Guardian*, 7 de julio de 2017: “Female translators often stand at a critical distance when approaching authors who are not only male, but also deeply embedded in a canon that has for many centuries been imagined as belonging to men”. <https://www.theguardian.com/books/2017/jul/07/women-classics-translation-female-scholars-translators>.

35 Walter Benjamin, “La tarea del traductor” (1923), en *Angelus Novus*, traducción de Héctor Álvarez, Barcelona, Edhasa, 1971, y Paul de Man, “Conclusions: Walter Benjamin’s “The Task of the Translator”, en *The Resistance to Theory*, Manchester University Press, Manchester, 1986.

hongos. Pero pareciera que esto no pasa por las cabezas de quienes enseñan las literaturas del español. Las reflexiones sobre traducción que se han hecho a lo largo de la historia, tan solo en español, nos darían no solo material suficiente para todo un curso regular sino para ver, qué es lo que realmente importa, hasta donde trasmite su influencia en la historia cultural de un país, de una lengua, de una literatura.

En ese sentido, uno de los fines de este trabajo en común ha sido mostrar cómo el intercambio y la variedad de perspectivas enriquecen tanto la formación como el desarrollo profesional de quienes estudian literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y lo importante que sería que los seminarios de las distintas áreas se insembraran (perdón de nuevo por la reiteración) unos a otros. Como se muestra en este libro, el seminario ha sido rico en perspectivas y en proposiciones venidas de los campos de estudio sobre literatura que se imparten en la facultad y en otros ámbitos de la UNAM, como la Escuela Nacional de Lingüística y Traducción. Mientras los responsables de los estudios en las distintas literaturas no vean la importancia de la traducción en sus respectivas disciplinas, y sigan sin darse cuenta de que el intercambio de materias es enriquecedor para la formación de las estudiantes, seguirán rechazando su relevancia y por lo tanto su estudio, aduciendo que el estudio de la traducción literaria pertenece a ese despreciable grupo de asignaturas que se alejan de los conocimientos esenciales de la literatura. Fíjense por dónde, no tanto la reflexión sobre la traducción, sino la realidad tangible, me ha llevado, casi de la mano, a señalar lo importante que es que las disciplinas del área de Humanidades tengan vías de comunicación y contacto. Mientras no se fomente la enseñanza basada en la práctica, los estudios de humanidades van a estar cada vez más parcelados, más pulverizados y la pérdida tanto de calidad intrínseca como de relevancia externa van a seguir creciendo.

Voy a terminar con dos ejemplos venidos no de la traducción, sino de los estudios aviarios. En un libro en el que relata su experiencia personal en cetrería, la escritora inglesa Helen Macdonald cuenta que la manera en que los pinzones aprenden a cantar es escuchando a otros pinzones. Por eso, dice, “los pinzones silvestres tienen distintos dialectos sonoros, dependiendo de la región en la que viven”.³⁶ Lo interesante, lo que podemos aprender de su ejemplo es que el umbral, o la ventana, o la luz de aprendizaje de los pinzones es de una duración muy corta. Los polluelos tienen necesidad de escuchar el canto de otros pinzones para articular el suyo propio, que será semejante al de sus vecinos, aunque a la vez tendrá características propias. Pero si por alguna razón no tienen contacto con otros pinzones, su trino va a ser desarticulado, roto, ni siquiera limitado, y para acabar pronto nunca van a aprender a cantar. En cambio, si tienen acceso a esas otras voces dispares, es resultado no es uniforme y

36 Helen Macdonald, *H is for Hawk*, London, Jonathan Cape, 2014, p. 65: “wild chaffinches from different places had different dialects”.

las diferencias varían: puede su canto incluso, dice Macdonald, ser más delgado, menos complicado de una región a otra. Es decir que si los pinzones que cantaban en Surrey tenían un trino más elaborado, se debía a lo que habían escuchado de otros pinzones. Helen es poeta e historiadora de la ciencia en la Universidad de Cambridge, como mi amigo Carlos López Beltrán, que también estudió allá, y con quien me embarqué en estas tareas alrededor de la traducción de poesía, a las que he dedicado mucha de mi enseñanza. Algo similar ocurre con los ruiseñores, quienes, según el saxofonista y ornitólogo David Rothenberg, son capaces de interactuar con los sonidos producidos por los humanos.³⁷ En mi propio caso, puedo decir que lo que yo aprendí, en las clases con Antonio Alatorre pero también con la medievalista Graciela Cándano o con el filósofo Eduardo Nicol o con el sociólogo Daniel Bell, he tratado de dárselo a mis alumnos. Digamos que tuve la suerte de tener ventanas de enseñanza tan enriquecedoras como diversas. La pequeña anécdota tomada del libro de Macdonald me sirve para imaginar que a pesar de cambios y reducciones siempre habrá ventanas de aprendizaje en las que se encuentre espacio para replicar.

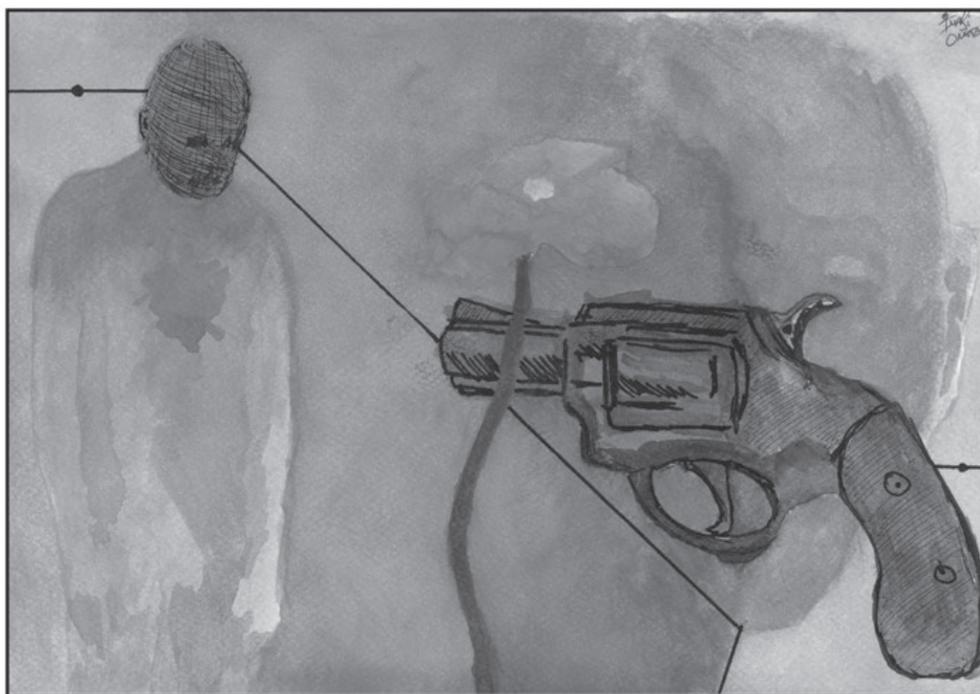
Referencias

- Alatorre, Antonio, “Lingüística y literatura”. En *Ensayos sobre crítica literaria*, edición corregida y aumentada, El Colegio de México, México, 2012, p. 103.
- Benjamin, Walter, “La tarea del traductor” (1923), en *Angelus Novus*, traducción de Héctor Álvarez, Barcelona, Edhasa, 1971.
- Bonnefoy, Yves, *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, París, 1990, p. 95 “Peut-on traduire un poem?”
- Borges, Jorge Luis, “Las versiones homéricas”, *Obras completas*, vol. 1, Emecé, Buenos Aires, 1996, p. 252.
- Crist, Meehan, “Race doesn’t come into it” *London Review of Books*, vol. 40, n.º 20, 25 de octubre de 2018: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v40/n20/meehan-crist/race-doesn-t-come-into-it>
- de Man, Paul. *Conclusions: Walter Benjamin’s “The Task of the Translator”*, en *The Resistance to Theory*, Manchester University Press, Manchester, 1986.
- De Iriarte, Tomas, *op. cit.*, p. 2.
- Eliot T. S., «Reflections on Vers Libre». *To Criticize the Critic*. Faber & Faber, London, 1978, p.186: “there is only good verse, bad verse, and chaos”.

³⁷ David Rothenberg, *Nightingales in Berlin. Searching for the Perfect Sound*, The University of Chicago Press, Chicago, 2019, p. 10.

- Eliot, Y. S., “East Cocker”. *The Poems of T. S. Eliot*. Vol. I, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2015, p. 191: “For us, there is only the trying”.
- Ellrodt, Robert. “Comment traduire la poésie ?” *Palimpsestes. Revue de traduction*, no. Hors série (September 1, 2006): 65-75. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.247>
- Diccionario del Español de México. Colegio de México, México, 2021: <https://dem.colmex.mx/ver/g%C3%A9nero>).
- Fondebrider, Jorge, “Un diálogo de sordos”, *Buenos Aires Poetry*, 16 de diciembre de 2020: <https://buenosairespoetry.com/2020/12/16/un-dialogo-de-sordos-jorge-fondebrider/>
- González Iglesias, Juan Antonio, “El Arte poética de Horacio y algunas líneas anti-clásicas de la cultura contemporánea”, *Minerva. Revista de filología clásica*, n.º 29, 2016, p. 26.
- Home, *The Odyssey*, translated by Emily Wilson, Norton, Nueva York, 2017, 512 pp.
- Hofmann, Michael, “Introduction”. En Gottfried Benn, *Impromptus. Selected Poems and some Prose*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2013.
- Horacio. *Arte Poética*. Introducción, traducción, notas y comentario de Juan Antonio
- González, Cátedra, Clásicos Linceo, Madrid, 2012.
- Horacio, *XX Odas del Libro III*, traducción de Daniel Samoilovich y Antonio D. Tursi, Hiperión, Madrid, 1998.
- Iriarte, Tomás de, *El Arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones*. Imprenta Real de la Gaceta, Madrid, 1777, p. III: <http://www.traduccionliteraria.org/biblib/H/H101.pdf>
- Kate, Briggs, *This Little Art*, Fitzcarraldo Editions, Londres, 2017.
- Kutik, Ilya, “Russian ‘Monuments’: Theses and Reflections” en *Cardinal Points*, n.º 5, 2005, pp. 126-141.
- Lampert, Catherine (citado por) en su libro *Frank Auerbach. Speaking and Painting*. Thames & Hudson, Londres, 2015.
- Lawrence, Cf, Venuti, *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, Routledge, Londres, 1997.
- Longley, Muchael, *The Ghost Orchid*, Jonathan Cape, Londres, 1995.
- Love, Alan C., “Chance, Evolution, and the Meaning of the Burgess Shale Fossils”, presentado en el Philosophy of Biology Circle Meeting el 26 de enero de 2021.

- Macdonald, Helen, *H is for Hawk*, London, Jonathan Cape, 2014.
- Magrelli, Valerio, *Una quartina de Yves Bonnefoy e qualche paradosso*, *Tradurre*, n. 10, primavera de 2016: <https://rivistatradurre.it/esercizi-di-rima/>
- Monge, Emiliano, Cf. <https://twitter.com/MongeEmiliano/status/1376563006662963205>
- Polizzotti, Mark, *Sympathy for the Traitor. A Translation Manifesto*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2018.
- Polizzotti, Mark, *Sympathy for the Traitor. A Translation Manifesto*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2018.
- Rothenberg, David, *Nightingales in Berlin. Searching for the Perfect Sound*, The University of Chicago Press, Chicago, 2019, p. 10.
- The Literary Society*, *Felstedian*, junio 1939, pp. 56-57. Citado por Robert Crawford en *Eliot After The Waste Land*. Jonathan Cape, Londres, 2022, p. 293.
- Verhesen, Fernand, *A la lisière des mots. Sur la traduction poétique*. La Lettre Volée, Bruselas, 2003,
- Wilson, Emily, “Found in translation: how women are making the classics their own”. En *The Guardian*, 7 de julio de 2017.



CINE Y MÚSICA

Escucha expandida. Apuntes para pensar los vínculos entre interpelación, corporalidad y afecto en la música

Irene Depetris Chauvin

El cine de Flaherty, *Little Dieter Needs To Fly* de Herzog y *Close-Up* de Kiarostami. Tres semblantes de una misma verdad, la verdad cinematográfica

José Ignacio Oñate

Escucha expandida. Apuntes para pensar los vínculos entre interpelación, corporalidad y afecto en la música

Irene Depetris Chauvin

Universidad de Buenos Aires - CONICET
Universidad Nacional de las Artes, Argentina
ireni22@gmail.com

Recibido: 15 de septiembre de 2023 /Aprobado: 22 de noviembre de 2023

Resumen

El siguiente ensayo aborda las relaciones entre la música y el sujeto que escucha. El *hit* musical en tanto objeto estético y mercantil está diseñado de tal manera que se inserta en la subjetividad de aquel que escucha. No solo en un sentido auditivo, sino también afectivo y de memoria. El autor parte del concepto de *hit* musical moderno y de sus experiencias personales con ciertas canciones y las asociaciones que hace de las mismas para luego también remontarse siglos atrás en la historia para señalar que la respuesta afectiva a la música comercial es una construcción estética e ideológica.

Palabras clave: música, afectos, memoria, mercancía, subjetividad, canción.

Abstract

The following essay addresses the relationship between music and the listening subject. The musical hit as an aesthetic and commercial object is designed in such a way that it is inserted into the subjectivity of the listener. Not only in an auditory sense but also in an emotional and memory sense. The author starts from the concept of a modern musical hit and from his personal experiences

with certain songs and the associations he makes with them and then also goes back centuries in history to point out that the affective response to commercial music is an aesthetic and ideological construction.

Keywords: music, affection, memory, commodity, subjectivity, song.

Se puede traducir en palabras aquello que toca nuestra sensibilidad, despierta nuestro entusiasmo o reprobación, nos conmueve o nos resulta indiferente? ¿Cómo pensar la relación entre subjetividad y consumo musical? ¿Es la experiencia de la música un tipo de interpelación? ¿Cómo hablar de las intensidades y afectos que atraviesan nuestro cuerpo y el cuerpo mismo de la música? ¿Cuáles son los vínculos entre canto, baile y escucha? ¿Es la memoria un modo de recuerdo sonoro? En este breve ensayo quiero recuperar varias “escenas de escucha” (concentrada o dispersa, individual o colectiva, silenciosa y discreta o atmosférica) y pensar también en el canto y el baile como formas “intensivas de escucha” que ponen en juego dimensiones discursivas y corporales, representativas y afectivas. Imagino que la música afecta nuestros cuerpos como si fuera un tejido que nos envuelve y sobrepasa, un traje que nos queda grande, una manta que nos abriga, pero que diluye las fronteras entre lo íntimo y lo público. Transitar la experiencia de la música reconociendo su marco afectivo nos lleva a apreciar su maravillosa capacidad de arrastrarnos hacia dentro y hacia fuera del discurso para entregarnos a una bio-melo-tecnología del ser.

Catendê, un gusano del oído

El primer aparato raro que operé en mi vida fue un tocadiscos que había en la casa de mis abuelos. Algunos domingos a la hora de la siesta, cuando mi hermano mayor y mi abuelo se encerraban en el auto a escuchar fútbol, con otros de mis hermanos nos adueñábamos del *living* en donde nos esperaba una pila de discos de música brasileña. Con obsesión casi compulsiva, levantábamos la aguja del tocadiscos y volvíamos a situarla, una y otra vez, en la misma ranura para volver a escuchar *hits* de Caetano, Toquinho o Vinicius. Recuerdo especialmente “Catendê”, una canción interpretada por María Creuza que venía en el disco de “La Fusa”. Dicen que la letra de una canción es como una invasión del signo, que produce un sentido añadido sobre el conjunto de vibraciones que constituyen la música. En esa época, ni mis hermanos ni yo hablábamos portugués, pero, de tanto escuchar esos discos de MPB, la sonoridad de esa lengua se redondeaba en lo que parecía un español deliciosamente mal hablado. Frases sueltas: *Meu catendê... de lá de China / Meu barco fere a distância / E no rumo do segredo / Caminhei todo o caminho*. En “Catendê”, como en casi toda canción, había una distancia que debía ser atravesada para provocar un encuentro. Extrañamente, esa ausencia que esperaba ser saldada no refería a un ser amado, a una persona, sino a la voz misma. En la progresión melódica y lírica el canto crecía casi orgánicamente, como si la canción fuera un cuerpo que existía antes de apoderarse de aquel que decía “vou cantar”. Ya había, quién sabe desde cuándo, “tanto canto sem cantor”. El canto y la escucha eran ceremonias de posesión. El

estribillo que comenzaba con “Ei lá” funcionaba como un “¡Eh, *usted*, oiga!” al que mi hermana de tres años respondía saltando eufóricamente. Yo no saltaba. Seguía escuchando acostada en el piso, boca abajo. A mí “Catendê” me había interpelado una estrofa antes, en la doble inflexión de “Varre a voz o vendaval / Perdido no céu de espanto” que era un “Che, a vos, te estoy hablando. Yo, la voz (¿la voz de quién?), te hablo”. La melodía, la letra y la voz me interpelaban y una sonoridad grave de “espanto” vibraba atravesando el piso de madera y la alfombra para retumbar en mi estómago. Física pura.

La canción, y la escena, no podrían ser más banales. A casi tres décadas de ese momento no puedo asegurar que “Catendê” sea “la canción de mi vida”, pero sí resalta en mi historia es quizás porque con ella comencé a escuchar música como música: la canción era un enigma a ser descifrado. En algún momento, en medio de la intoxicación por empatía, entendí que “Catendê” me afectaba porque me hablaba hablando de sí misma. Claro que la dimensión temporal fue imprimiendo otros sentidos. A todos nos pasa que cuando años más tarde volvemos a escuchar ciertas músicas, estas nos sumergen en una atmósfera de nostalgia que nos lleva de nuevo a ese momento pasado, como si nunca lo hubiéramos dejado. Aun sin escucharlas, algunas músicas se niegan a dejarnos ir. Están ahí en los labios cuando despertamos, irrumpen en nuestra mente de repente sin saber por qué. El musicólogo y filósofo francés Peter Szendy dedicó un libro a teorizar sobre estos modos en los que la música nos habita, nos posee, nos persigue. En *Hits: Philosophy in the Jukebox*, propone que una pieza de música puede introducirse en nosotros como un “gusano del oído”; se pega a nuestras orejas y a nuestras mentes, como un tipo de virus que se adhiere a un portador y se mantiene vivo alimentándose de la memoria de su anfitrión. Estas obsesiones musicales que nos acechan son, según Szendy, el modo en que la mercancía se instala en la estructura misma de la psiquis. El *hit*, mercancía musical, es una tecnología del yo, o mejor, una bio melo tecnología que funciona a fuerza de una repetición autogenerativa.¹

El *hit*, una mercancía que se canta a sí misma

Un *cover* en español de “Everything I do (I do it for you)” suena en un albergue transitorio mientras una empleada hace la limpieza. Más adelante escuchamos “Hey Jude” en un bar, “Wonderful tonight” en un club nocturno, “Take my breath away” en un shopping, “Up where we belong” en un taxi, algún éxito de Alcides o de Gilda en el patio de un geriátrico o en la antesala de un match de boxeo. *Canción de amor* (2011), documental de Karin Idelson, carece de testimonios y de voz en *off*, pero

1 Peter Szendy, *Hits: Philosophy in the Jukebox* (Fordham University Press, 2012), 6-11.

la palabra se cuele en los subtítulos de las letras de las canciones que la directora registra sonando en diversos lugares de la ciudad. Esta insistencia en la sucesión de letras no responde a una intención de narrar una historia a partir de las canciones o de mostrar qué sucede cuando determinadas canciones suenan en contextos tan diferentes. El documental no se concentra en “situaciones de escucha”, la música no parece ocupar un lugar primordial en ninguna de las escenas; sin embargo, la omnipresencia de las canciones de amor sugiere que estas, por definición, están destinadas a circular: los *hits* participan tanto de una esfera de los afectos individuales y colectivos como de la economía.

Melodías simples que parecen venir de la nada y de todas partes al mismo tiempo. Canciones de amor, sucesión de *hits* que ocultan tras su trivialidad el potencial de movernos como nadie puede. Tonadas que acompañan nuestras vidas, melodías que se convierten en portadoras o repositorios de nuestras pasiones únicas e incomparables, a pesar de estar inscritas en la circulación de un intercambio general de clichés. Como sugiere Szendy, esta lógica del “yo” tiene lugar como resonancia o reverberación, como producto de una repetición formativa. Pero ese “yo” en cuestión, no es solo el del oyente, sino el de la canción. Como si la mercancía música tuviera un alma, la canción canta su segunda naturaleza como fetiche: el “yo musical” del *hit* sería la voz de la propia mercancía hablando de sí misma, entrando en relación con otra canción, otra versión intercambiable de ella misma. El *hit* funciona como un mito que crece a fuerza de repetirse y en esa repetición de la canción, generada por la relación con ella misma, se ubica su producción como una mercancía, una estructura que se autoproduce, una máquina autodeseante que moviliza una intimidad ya expropiada por el mercado de intercambios musicales que la hacen posible. Caracterizado por no tener demasiadas características, el estribillo del *hit* perdura sin cualidades. Para cifrar la forma de una intimidad sin contenido, abierta a cualquier apropiación, el estribillo sella en la repetición “un secreto sin secreto” que da cuenta del potencial afectivo, o el potencial de afectar, contenido en el *hit*.²

¿Alguna música ha marcado su vida?

Apenas esta pregunta es el punto de partida de *As Canções* (2011), un documental del brasileño Eduardo Coutinho sobre la banda sonora de la vida de personajes anónimos. El film registra a 18 hombres y mujeres explicando los motivos por los cuales una música en particular es importante para ellos. Canciones de Roberto Carlos o Noel Rosa, *hits* del *funk* o de la música *brega* son convocados por los entre-

2 Peter Szendy. *Hits: Philosophy in the Jukebox* (Fordham University Press, 2012), 15-21.

vistados para aludir a episodios generalmente tristes del pasado. La puesta en escena contribuye a crear el clima que acompaña esta ceremonia íntima: primeros planos y planos medios registran a los personajes que ingresan desde el fondo y se sientan en el centro de lo que parece ser un escenario. Algunas personas aparecen de inmediato cantando su canción y luego contando su historia. Otras comienzan su narrativa, luego cantan y, eventualmente, vuelven a conversar con Coutinho. Los relatos y las canciones se suceden al interior de este teatro con cortinas oscuras, pero la mirada de los personajes nunca se dirige a la cámara, sino a un costado, a Coutinho, cuyo gesto benjaminiano estimula una práctica narrativa amparada en la experiencia al convocar una oralidad que hace aflorar memorias particulares.

Pero la canción en *As Canções* es más que un relato que narra una experiencia pasada o una máquina del tiempo, un medio de transporte que nos lleva a otro lugar, otro mundo. La singularidad del documental de Coutinho radica en que este les pide a sus entrevistados que canten su canción. Es el canto lo que opera como vaso comunicante entre música, conversación y confesión. Hacer pasar la música por el cuerpo mediante el canto introduce otra temporalidad que la del pasado. Cuando se la canta, la música llena el presente. La repetición de la canción construye un refugio del fluir del tiempo lineal: un refugio en el que el futuro, el presente y el pasado se inspiran mutuamente, una modulación de sentido que excede la palabra de una letra cantada como se desprende de la emotiva escena en la que una mujer se equivoca al interpretar “Último deseo”, canción de Noel Rosa que había marcado su vida. En el momento del error, Coutinho interrumpe y corrige, pero se trata de una interrupción sin interrupción. El error, la duda y el quiebre de la voz de la mujer también invitan al reconocimiento. Hacer de la confesión de lo íntimo el relato de una identificación es el destino de la canción. En su documental, Coutinho construye una escena para jugar con esa “intimidad himnica” que, según Szendy, es propia de la música popular. La historia singular, marcada por una letra que regresa en la memoria cantada de la entrevista, es un modo no solo de apropiarse de una canción, y hacerla parte de la historia personal, sino, y sobre todo, un modo de compartir íntimamente una experiencia borrando las fronteras entre lo privado y lo público. El modo cantado de una comunidad invisible necesita de un cuerpo que lo encarne.

¿Por qué dejamos que una canción atraviese nuestro cuerpo? ¿Cómo afecta la música nuestros cuerpos? Parafraseando a Walter Benjamin, Szendy, vuelve a recordarnos la importancia del secreto que se encuentra en el estribillo de toda canción y que es “capaz de envolvernos como un viejo abrigo en la situación que nos recuerda”.³ La música nos afecta casi de manera táctil: es un tejido que nos envuelve. Pero,

3 Peter Szendy, *Hits: Philosophy in the Jukebox* (Fordham University Press, 2012), 10.

antes que un traje perfectamente ajustado, la canción es un abrigo que se estira. Hay “algo” en la música que siempre nos sobrepasa.⁴

El baile de Silvia

La música nos despierta de la indiferencia de valores: “hay algo imaginario en la música cuya función es consolidar, constituir al individuo que la escucha”.⁵ Una constitución casi pasiva que ocurre incluso por fuera del significado y de la representación porque, aunque exista una infinidad de formas de figurarla, la música es un flujo no siempre representativo o significativo. La materialidad de la sensación que la música produce se relaciona también al “afecto”: la música nos afecta en tanto es un conjunto de ondas sonoras que alcanzan nuestro cuerpo, funciona como una serie de sensaciones que registramos en nuestros cuerpos, y que cambian nuestros cuerpos de un estado de experiencia a otro, un fenómeno particularmente evidente cuando pensamos en la música en relación con el baile. En el baile, la música es, como plantea Gilles Deleuze, un devenir, una cierta forma del afecto en grados diferentes de intensidades; no es una sustancia o un tema, sino un modo de individuación que consiste en relaciones de movimiento y descanso entre moléculas y partículas, capacidades de afectar y de ser afectadas.⁶

La exploración de la lengua-música como campo productor de sentidos desligados de la representación y la relación entre música, afecto y subjetividad son elementos centrales en las películas y en los cuentos de Martín Rejtman. Si en el universo rejtmaniano los cuerpos de los personajes son atravesados por el len-

4 En *Infancia en Berlín* (El cuenco de plata, 2016), Benjamin reflexiona sobre la memoria como análoga a la escucha. Sin embargo, el vínculo casi orgánico entre música y memoria lejos de ser simple y automático es problematizado por diversas películas de ficción y documentales. En “La docu(ciencia)ficción como máquina de circulación de afectos. Música, vibración y temporalidades desarticuladas en *Branco Sai, Preto Fica*”, *MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia 1*, n.º 3 (2020): 130, analizo el potencial político y afectivo de las temporalidades desarticuladas que la película introduce por medio de la escucha y la performance de música black brasileña: “Hacer pasar la música por el cuerpo mediante el canto introduce distintas temporalidades. Cuando se la canta, la música llena el presente. La repetición de la canción construye un refugio del fluir del tiempo lineal: un refugio en el que el futuro, el presente y el pasado se inspiran mutuamente, una modulación de sentido que excede la palabra cuando la vibración de los cuerpos que cantan funciona como una máquina de tiempo que permite una circulación empoderadora de afectos”, que rompe con el optimismo cruel de la utopía modernista brasileña. En “*Ter saudade até que é bom*. Apuntes sobre la música romántica y la afectividad en el documental brasileño contemporáneo”, *452F Universidad de Barcelona*, n.º 14 (enero 2016): 45-68, discuto los usos de la música romántica brega (género musical muy popular en el nordeste brasileño) en dos documentales diferenciando los modos en que estos interpelan la “emoción” o movilizan el “afecto” y generan formas de la melancolía agenciadoras o paralizantes. En “La canción que no estaba allí. Archivos sonoros y derivas afectivas en el cine brasileño”, en *Urbanidad, subjetividad y afectos en la narrativa brasileña contemporánea*, ed. por Horst Nitschack y Natalia López, Universidad de Chile (en prensa), también analizo otra película brasileña reciente, *Avanti Popolo*, que explora las derivas afectivas que se abren a partir de escuchas atmosféricas o direccionadas de canciones revolucionarias latinoamericanas y los modos de vínculo con el pasado que estas abren.

5 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Paidós, 1986, 263

6 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Pre-Textos, 2006), 350.

guaje y la mercancía, es la música la que restituye un sentido de experiencia y de temporalidad que permite pensar cierta subjetividad anclada en un “presente en progreso”.⁷ En las películas *Silvia Prieto* (1999), *Los guantes mágicos* (2003), *Dos disparos* (2014) o en las historias de *Literatura y otros cuentos* (2005) y *Tres cuentos* (2012), los personajes nos divierten con sus obsesiones sonoras, verdaderas escuchas paranoicas. Siempre hay algo de disonante: el canto se convierte en grito gutural, la música se vuelve ruido. Hay personajes que tocan instrumento –la batería, la guitarra– pero en *Dos disparos*, la bala alojada en el cuerpo del protagonista distorsiona la función de su cuerpo como caja de resonancia y su cuarteto de flauta suena como un quinteto. Los personajes se vuelven “cosas que suenan”. También están los que bailan, los que se dejan “ahuecar” por la música en la pista de baile, cuando sus cuerpos se vuelven superficies sujetas al potencial minúsculo y erosivo de la música. Experimentar las relaciones de movimiento y descanso de las moléculas de la música –la diferencia que la repetición del ritmo introduce– supone abordar la música como afecto, como una intensidad que conduce una habilidad de afectar y ser afectada. La músicaailable es una música hecha para el cuerpo, en donde impera la potencialidad musical de las sensaciones por sobre los significados. La música tiene efectos sobre el cuerpo, pero lo afectan en modos que exceden la marcación del ritmo de la respiración, el latido del corazón, el pulso, la presión sanguínea o la percepción del espacio. En las ficciones de Rejtman la repetición rítmica positiva y el movimiento continuo lleva a los personajes a concentrarse profundamente sobre ellos mismos y a desconcentrarse del entorno. La disolución eufórica de la barrera entre el yo y la música les hace olvidarse de las circunstancias que los rodean.

Los efectos particulares de la música sobre el cuerpo se evidencian sobre todo en la protagonista de *Silvia Prieto*. Antes de salir a bailar Silvia comenta que esa tarde había ido al médico: “Lo único raro es que tengo menos de todo; pero las proporciones son las que tienen que ser. Menos pulso, menos presión, menos glóbulos rojos, menos glóbulos blancos, todo menos. Me siento más liviana. Es como

7 Un análisis de la relación entre mercancía y experiencia se encuentra en el apartado “*Silvia Prieto* o el amor a los treinta años” en Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Santiago Arcos, 2006), 83-94. Mariana Sanjurjo considera las variables del lenguaje y del cuerpo en su estudio sobre las películas de Rejtman, “Derivas de la identidad en la filmografía de Martín Rejtman”, en *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino*, ed. María José Moore y Paula Wolkowicz (Librería, 2007), 142-149. Para sumergirse en los vínculos entre economía y afecto desde la dimensión sonora y musical de las formas de habla y de las canciones en el cine y la narrativa de los noventa resulta revelador comparar los cuentos y películas de Alberto Fuguet, de Chile, y de Martín Rejtman, de Argentina. Sus usos de la electrónica y el pop suponen modos disímiles de entender la “subjetividad musical”, véase Irene Depetris Chauvin, “Voice, Music and the Experience of the Neutral in Martín Rejtman’s Fictions”, *Hybrid Storyspaces: Redefining the Critical Enterprise In Twenty-First Century Hispanic Literature*, ed. Christine Henseler, *Hispanic Issues Series 9* (primavera 2012): 214-236; Irene Depetris Chauvin, “De música ligera. Canción pop y neoliberalismo en tres ficciones de Alberto Fuguet”, *Taller de Letras* (PUC Chile) 57 (diciembre 2015):151-173.

si me estuviera preparando para levitar”.⁸ Si en la escucha, y en la música misma, el “yo” es un retorno, la recursividad del *loop*, la repetición generativa de la música por la cual se produce el yo, es parte de un movimiento que lo hace desbordar, un giro en el que este se coloca también fuera de sí. La repetición básica es, en sí misma, un exceso, un movimiento hacia afuera. La música nos afecta de un modo que nos pone fuera de nosotros mismos. Bailando en la discoteca, Silvia entra en una especie de trance: se descorporaliza para salirse de sí, pero se corporaliza *en* la música. El baile vehiculiza un proceso de abandono y disolución que se completa cuando pierde sus documentos en la disco y en la comisaría le dice al policía que no recuerda el número de su cédula de identidad y que su nombre es Luisa Ciccone. Este “olvido” de la identidad y la apropiación del verdadero nombre de la cantante Madonna señalan un acto de resistencia de Silvia a ser interpelada tanto por la autoridad estatal como por el sistema del espectáculo del pop. Así, su experiencia en primera persona de la música resiste la articulación y la representación implicada en la categoría de sujeto. La subjetividad en el baile, antes que una posición del “yo”, articula una forma de experiencia en donde las fronteras entre el “yo” y el mundo son difíciles de distinguir.

Melos, logos, bios. La música y el afecto

Los músicos del Renacimiento consideraban a la voz humana como el instrumento por excelencia. La capacidad para conmover a los auditorios se asoció a la disciplina del canto y, con el tiempo, fue desarrollándose también todo un conjunto de técnicas y de estéticas asociadas a los diferentes instrumentos musicales, que tenía por objeto el revelar la capacidad expresiva propia de cada uno de ellos para lograr el mismo fin de comunicar los afectos. La idea de mover el ánimo humano mediante la música, y el estilo musical con el que los artistas pretendían conseguirlo, se asociaban a un *stile rappresentativo*. Más tarde, en el barroco, los musicólogos alemanes intentaron establecer las connotaciones afectivas de escalas, ritmos, formas y estilos, partiendo del presupuesto de que cada una de estas unidades, a las que denominaban figuras, debía de caracterizarse en esta gramática con un afecto en particular. Había nacido la *affektenlehre*, una “doctrina de los afectos” que venía a convalidar la existencia

8 Se ha leído en este énfasis en la levedad (que siente el personaje) y la ausencia de énfasis en la narrativa y en la puesta en escena (la discoteca es simplemente una serie de luces sobre una pared blanca y el encuadre destaca el carácter de superficie de la imagen) el vacío de sentido y de afecto en la poética de Rejtman. Sin embargo, si se piensa la neutralidad en relación con los modos “fuertes” de interpelación tanto del mercado, como de la identidad de los consumos culturales juveniles se puede pensar ese “(des)afecto” no como una ausencia de afecto, sino, más bien, como una regulación del mismo, una intensidad menor que en el contexto de consumismo neoliberal opera como una divergencia. Trabajo detenidamente esta temática desde la dimensión musical en los cuentos y películas de Rejtman en: “Líneas de fuga. Música y (des)afecto en las ficciones de Martín Rejtman”, en *La rueda mágica: ensayos sobre literatura y música*, ed. Rubí Carreño (Ceibo Ediciones, 2017), 299-314.

de una relación entre las diversas manifestaciones del sentimiento humano y las posibilidades de expresión de estas pasiones mediante la música. Los afectos, como “emociones codificadas”, eran susceptibles de ser descifrados por cualquier receptor que compartiera con el emisor el código en el que se encontraban expresados. Ya en el siglo XIX, con el Romanticismo, las pasiones individuales reemplazaron el énfasis en la codificación de las emociones: el afecto de la obra era producto de la subjetividad de cada compositor.

Renacimiento, barroco, romanticismo, canciones populares de amor: formas de dividir, organizar y figurar la música que siguen operando en nosotros. Pero hay algo más: quizás, pensar en la música y el afecto supondría intentar no ir siempre detrás de la significación, sino explorar ese terreno de lo no-nombrado que pertenece al campo del sentido. Una música, cuando se la toca o se la canta, adquiere cuerpo tomando posesión de los cuerpos existentes: el cuerpo híbrido de un violonchelo sostenido por unas rodillas que vibran con el golpe del brazo-arco, las mano-teclas o el pie-pedal de un pianista, el cuerpo del cantante, los cuerpos de los oyentes. Hace años que no vuelvo a escuchar el disco de “La Fusa”, pero recientemente, durante una estadía en Chile y luego de un modesto sismo, me desperté de un sueño con mi “gusano del oído”: antes de que la letra de “Catendê” llegara a la mente, o la melodía resonara como un fantasma en el oído, sentí primero en el cuerpo la vibración de “espanto”. Melos, logos, bios, pero invertidos. Nuestras obsesiones musicales no solo toman posesión de nuestros oídos y nuestras mentes; encuentran un lugar en las vísceras del cuerpo. Ciertas canciones nos siguen, o nosotros las seguimos, para que nos envuelvan, como una manta, pero a veces la música se nos escapa. En lugar de abrazarla, la vibración gotea masivamente el cuerpo, lo perfora. A veces, como Silvia Prieto, no se puede sentir tomando y se siente dejando correr. Escuchar música es también tocar y dejarse tocar. Nuestra biografía musical es también una historia de cuerpos que resuenan.

Referencias

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos Editor, 2006.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Paidós, 1986.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. El cuenco de plata, 2016.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2006.
- Depetris Chauvin, Irene. “La docu(ciencia)ficción como máquina de circulación de afectos. Música, vibración y temporalidades desarticuladas en Branco Sai, Preto Fica (2014)”. *MusiMid: Revista Brasileira de Estudos Em Música e Mídia* 1, n.º 3 (2020): 103-32.

- Depetris Chauvin, Irene. “*Ter saudade até que é bom*. Apuntes sobre la música romántica y la afectividad en el documental brasileño contemporáneo”. *452F. Universidad de Barcelona, n.º 14* (enero 2016): 45-68.
- Depetris Chauvin, Irene. “La canción que no estaba allí. Archivos sonoros y derivas afectivas en el cine brasileño”. En *Urbanidad, subjetividad y afectos en la narrativa brasileña contemporánea*, editado por Horst Nitschack y Natalia López. Universidad de Chile (en prensa).
- Depetris Chauvin, Irene. “Voice, Music and the Experience of the Neutral in Martín Rejtman’s Fictions”. *Hispanic Issues Series 9* (primavera 2012), 214-236.
- Depetris Chauvin, Irene. “Líneas de fuga. Música y (des)afecto en las ficciones de Martín Rejtman”. *La rueda mágica: ensayos sobre literatura y música*, editado por Rubí Carreño. Ceibo Ediciones, 2017.
- Depetris Chauvin, Irene. “De música ligera. Canción pop y neoliberalismo en tres ficciones de Alberto Fuguet”. *Taller de Letras* (PUC Chile) 57 (diciembre 2015), 151-173.
- Szendy, Peter. *Hits: Philosophy in the Jukebox*. Fordham University Press, 2012.
- Sanjurjo, Mariana. “Derivas de la identidad en la filmografía de Martín Rejtman”. En *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino*, editado por María José Moore y Paula Wolkowicz. Librería, 2007.

Graduada de la carrera de Historia de la UBA (2002), Magíster en Literatura Latinoamericana (2006) y Doctora en Romance and Visual Studies por la Universidad de Cornell (EE.UU., 2011). Es investigadora del CONICET radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA) miembro de SEGAP (Seminario sobre Género, Afectos y Política, Filosofía, UBA) y Profesora de la Universidad de las Artes. Ha publicado artículos en español, inglés, portugués y francés sobre las relaciones entre juventud y cultura de mercado en el cine y la narrativa de los 90, sobre imaginarios urbanos y geográficos en la literatura y el arte y sobre políticas de la memoria. Es autora y coeditora de *Afectos, historia y cultura visual* (con Natalia Taccetta. Prometeo, Buenos Aires, 2019) y *Más allá de la naturaleza. Imaginarios geográficos en la literatura y el arte latinoamericano reciente* (con Macarena Urzúa. Universidad Alberto Hurtado, 2019) y de *Performances Afectivas. Artes y modos de lo común* (con Natalia Taccetta, Ed. Teseo, Buenos Aires, 2022). Ha publicado por el sello editorial de LASA, el libro *Geografías afectivas* que investiga los vínculos entre espacio y afectividad en películas argentinas, brasileñas y chilenas de la última década atendiendo a las relaciones entre paisaje, mapa e itinerario y a las dimensiones afectivas de la textura y el movimiento en el cine. Actualmente trabaja en dos proyectos sobre las dimensiones afectivas y políticas de la música y el uso de archivos sonoros en el cine y sobre ecocrítica afectiva en películas vinculadas a zonas extractivas.

El cine de Flaherty, *Little Dieter Needs to Fly* de Herzog y *Close-Up* de Kiarostami. Tres semblantes de una misma verdad, la verdad cinematográfica

José Ignacio Oñate

Universidad del Cine de Buenos Aires
undergofilms@gmail.com

Recibido: 15 de septiembre de 2023 / Aprobado: 22 de noviembre de 2023

Resumen

El presente ensayo trabaja el concepto entre lo real y lo ficcional en el contexto del cine documental. Se toma como corpus las obras de tres autores: Robert J. Flaherty, Werner Herzog y Abbas Kiarostami. El primero como referente de los inicios del cine documental, así como pionero de ciertas prácticas, que luego en el cine moderno se volverán más habituales, y los otros dos autores serán abordados como exponentes actuales de un cine que se propone difuminar cada vez más la línea entre la idea de lo que es real y lo que es ficción.

Palabras clave: documental, ficción, Herzog, Flaherty, Kiarostami, cine.

Abstract

This essay will work on the concept between what is real and what is fictional in the context of documentary film. The works of three authors will be taken as corpus: Robert J. Flaherty, Werner Herzog and Abbas Kiarostami. The first one as a reference for the beginnings of documentary cinema, as well as being a pioneer of certain practices that later in modern cinema will become more

common and the other two authors, will be studied as exponents of a cinema that increasingly aims to blur the line between the idea what is real and what is fiction.

Keywords: documentary, fiction, Herzog, Flaherty, Kiarostami, cinema.

*Sometimes fact and reality are not enough, you need an enhancement and an intensification of it. Some sort of an essential version of things... to make things transparent.*¹

Werner Herzog

En una entrevista para la serie de la BBC titulada *Imagine* con el presentador y entrevistador británico Alan Yentob, el legendario cineasta de Bavaria, Werner Herzog, enfatiza y reafirma la idea de desdibujar el límite entre lo que llamamos ficción y lo que llamamos documental. Para ejemplificar su filosofía en relación con esta idea de verdad más profunda o verdad cinematográfica, Herzog hace referencia a su documental *El pequeño Dieter necesita volar*.² En el cual nos relata la experiencia de supervivencia del piloto de guerra Dieter Dengler tras ser capturado por el Vietcong en 1966.

Lo que resalta Herzog durante la entrevista con relación a este film en particular, es que a la hora de entrevistar a Dengler y filmar su recuento de lo sucedido, Herzog le indicaba qué movimientos de las manos o gesticulaciones exagerar con el fin de que el testimonio fuese más visualmente atractivo.

Recordemos la famosa secuencia de Dieter entrando a su casa en Los Ángeles y abriendo y cerrando repetidamente todas las puertas con las que se cruza. Dieter explica en el film, que esta es una costumbre que tiene después de haber sido prisionero y que las puertas que se abren simbolizan, para él, la libertad.

Herzog confiesa que esa acción fue totalmente ideada por él para agregarle más dramatismo al testimonio del expiloto de guerra. El diseño performativo con el cual interviene Herzog a sus entrevistados indicándoles cómo moverse, o qué acción en particular deben realizar, encuentra, en la historia del cine documental, ejemplos similares. No solo en el cine contemporáneo, sino también en las fases iniciales y de cristalización del documental como género cinematográfico.

Siguiendo esta misma línea de películas donde se pone en tensión y a la vez se aproximan estas dos ideas (falsamente dicotómicas) del cine de lo real y de la puesta en escena, otros dos films forman una interesante tríada junto con el documental de Herzog, estos son: *Man of Aran* de Robert Flaherty³ y *Close-Up* de Abbas Kiarostami.⁴

La primera por ser de un realizador que es un precursor o, más bien, el fundador de la idea de insertar una puesta en escena en una situación real y, la segunda, por la forma en que trabaja un acontecimiento real y lo pone en escena con los

1 Alan Yentob (productor y conductor), en *Imagine: Beyond Reason* (BBC, 2008).

2 Werner Herzog (director), *Little Dieter Needs to Fly* (Werner Herzog Filmproduktion, 1997).

3 Robert J. Flaherty (director), *Man of Aran* (Gainsborough Pictures, 1934).

4 Abbas Kiarostami (director), *Close-Up* (Kanoon Pictures, 1990).

mismos sujetos que protagonizaron dicho suceso. Si bien, la película de Kiarostami no es estrictamente un documental, no es tampoco una película de ficción, pues lleva a la hibridación entre cine documental y cine de ficción, a una dimensión de análisis de suma complejidad dentro de la cuestión de si el documental es más real o la ficción lo es menos.

1. La verdad cinematográfica en el cine de Flaherty

Es 1910, Robert J. Flaherty viaja en una expedición a las islas Belcher, empleado por Sir William McKenzie, el dueño de una compañía ferroviaria canadiense, con el fin de registrar el viaje. Durante la expedición, Flaherty quedará fascinado con los Inuit, la tribu que habitaba ese archipiélago.

El material de esa primera aproximación será accidentalmente destruido, pero, años después, conseguirá el financiamiento de una compañía de comercio francesa para poder regresar a las islas con el equipo necesario y con la idea de filmar una película que “retrate” la vida de los Inuit. De esa manera produce y dirige *Nanook del Norte*⁵ que se vuelve un éxito rotundo de taquilla.

Le seguirán varios films, entre los que se encuentran *Moana* (1926), en el cual retrata la vida de una tribu de polinesios, e inclusive colabora en el guion del melodrama ficcional y exotista *Tabú* (1931) dirigido por F.W. Murnau. La película, filmada en Tahití y con nativos de las islas como protagonistas, resultó ser una colaboración fallida entre ambos realizadores. Sin embargo, la secuencia inicial fue filmada por Flaherty; desde un principio, Murnau había querido trabajar con él debido a su experiencia filmando con nativos en locaciones insólitas.

En toda la obra de Flaherty, partiendo de su primera película, hay una búsqueda constante de trabajar con un material natural existente, pero intervenirlo de tal manera que se genere un discurso narrativo pensando en un público de cine.

Los procesos realizados en sus films son universalmente conocidos: reconstrucción de ciertas prácticas antiguas de esas tribus que ya no se realizaban al momento de rodar, utilización de vestimentas arcaicas, casting de personas de dichas comunidades que tuviesen una cualidad fotogénica y la puesta en escena de relaciones interpersonales que no existían en la realidad. Una imagen (encuadres, movimientos) de carácter expresivo a la hora de abordar a los protagonistas y planos generales donde se aprecie la “belleza” natural del lugar y, al mismo tiempo, su potencial peligro. Asimismo, una utilización efectista del montaje para generar intensidad en las secuencias de tensión dramática, ya sea entre el humano contra otro humano o contra el entorno salvaje que lo rodea. En otros momentos utiliza el montaje para generar

⁵ Robert J. Flaherty (director), *Nanook of The North* (Revillon Frères, 1922).

distensión en las situaciones “alegres” o plácidas de la historia, cuando el entorno natural se presenta como un paraíso perdido e inocente.

Teóricos contemporáneos como Bill Nichols, en su taxonomía de modalidades, menciona a Flaherty dentro del concepto documental, más concretamente, dentro de la modalidad expositiva, pero no ahonda en la importancia y la originalidad del director, y ni remotamente se le ocurre pensar en la idea de hibridez del cine contemporáneo ya presente en films como *Nanook o Moana*. Idea a la cual Flaherty se adelantó:

Los clásicos de la exposición poética como *Song of Ceylon* y *Listen to Britain*, como las obras de Flaherty, hacen hincapié en la elegancia rítmica y expresiva de su propia forma con el objetivo de conmemorar la belleza de lo cotidiano y de esos valores que modestamente sostienen los esfuerzos cotidianos (iniciativa y valor, prudencia y determinación, compasión y urbanidad, respeto y responsabilidad [...]) Sus tentativas, aunque poéticas, están dentro de la modalidad de la representación expositiva.⁶

En su libro *Documentary Film*, el historiador y realizador británico Paul Rotha, quien colaboraba con John Grierson, se refiere a Flaherty como uno de los creadores del cine documental:

If dates will help, documentary may be said to have had its real beginnings with Flaherty's *Nanook in America* (1920), Dziga Vertov's experiments in Russia (round about 1923), Cavalcanti's *Rien que les heures* in France (1926), Ruttmann's *Berlin* in Germany (1927) and Grierson's *Drifters* in Britain (1929).⁷

Rotha también ubica a Flaherty dentro de la tradición naturalista (romántica). En su análisis de la obra de Flaherty parece ser que, en *Nanook*, el crítico todavía desconoce los procedimientos e intervenciones hechas por el autor sobre ese mundo real y rescata el carácter “simple” y bellamente fotografiado del registro de la vida de los Inuit. Resalta, además, el carácter “sincero” de la película: “[...] such a sincere feeling for the community interests of these people, that it suggested far greater powers of observation than the plain description offered by other naturalistic photographers”.⁸

Pero, ya en *Moana*, Rotha reconoce con mayor precisión los métodos de Flaherty y los menciona como un elemento que lleva al cine documental a un grado mayor. Rotha, curiosamente, encuentra ya la idea híbrida entre realidad y ficción en los films del realizador norteamericano:

6 Bill Nichols, “Modalidades documentales de representación”, en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Paidós, 1997), pp.

7 Paul Rotha, “The Evolution of Documentary”, en *Documentary Film* (Faber and Faber, 1952), pp.

8 Rotha, “The Evolution of Documentary”, 82.

[...] while the material used for the film is photographed from real life and is, in fact, recorded ‘reality’, by the selection of images, brought about by an intimate understanding of their presence, the film becomes an interpretation, a special dramatisation of reality and not mere recorded description.⁹

Es curioso como el crítico inglés, en lo que vendría a ser el primer libro sobre teoría del documental, ya trabaja con el concepto de hibridación a través de los films de Flaherty, teniendo en cuenta que este concepto será, décadas después, fundamental a la hora de pensar el documental contemporáneo. Pero esta apreciación de Rotha es seguida por una condena al trabajo de Flaherty: “Man of Aran avoided all the important issues raised by sound, but let us realise, in the face of all the guilt of Venice, that the Flaherty method is an evasion of the issues that matter most in the modern world, is devoid of any attempt at serious social analysis”.¹⁰ De nuevo, la crítica le concede los atributos de pionero, de tener una poética en su imagen, pero se lo acusa de no hacerse cargo de los problemas de los cuales, según Rotha, debe hacerse cargo el cine documental. El documental a partir de su institucionalización pretende alejarse de un sentimentalismo y acercarse más a una crítica materialista del mundo.

¿A qué se debe, en todo caso, que Flaherty haya quedado más del lado de la prehistoria del cine? Quizás, tiene que ver con el hecho de que sus primeros y más exitosos films surgen antes del cine sonoro. Michael Chanan en su libro *The Politics of Documentary* cita a Frederic Jameson en relación con esto:

La historia del cine está interrumpida por lo que Fredric Jameson llamó el “hecho” perturbador que parece dividir al cine en “dos distintas especies evolutivas o subespecies –mudo y sonoro– de las cuales la última, como los Cromañón, expulsó a la primera y la hizo extinguirse” (“The existence of Italy”, *Signatures of Visible*, 1992).¹¹

La preproducción de *Man of Aran* consistió en dos años de producción en los cuales Flaherty estudió con sumo cuidado la isla, hasta encontrar la locación indicada y a los sujetos que podían ser sus protagonistas. Al analizar los procesos de producción de este film así como el de cada uno de sus documentales, podríamos también atrevernos a decir que limitar a Flaherty a solo una de las categorías de Nichols es, de vuelta, subestimar la obra de este realizador. Claramente hay un proceso inicial de observación. No nos olvidemos que en *Nanook del Norte*, Flaherty ya había filmado años atrás material durante su primera expedición a las islas y lo hizo durante un año entero. Ese metraje había servido como punto de partida, como

9 Ibid.

10 Ibid., 107.

11 Michael Chanan, *The Politics of Documentary* (British Film Institute, 2007), 25.

referencia para luego desarrollar su idea. No había todavía en ese material una idea de intervención o de manipulación. Pero en ese primer abordaje, podríamos llegar a pensar (especular o imaginar) que el metraje tenía un carácter observacional.

Con esa información recopilada, pudo luego construir la idea de puesta en escena para ese contexto y sus habitantes en particular. Flaherty escribiría un artículo en 1922 sobre la filmación de *Nanook del Norte* titulado: “How I filmed Nanook of The North: Adventures with the esquimos to get pictures of their home life and their battles with nature to get food”¹² para la revista *The World's Work: A History Out of Time*.

La pérdida accidental de ese material, dice Flaherty, que en un primer momento parecía una tragedia, resultó ser algo afortunado, pues él veía ese material como algo demasiado amateur. De igual manera, también afirma que su interés por los *travelogues* que se producían en esa época crecía enormemente, al mismo tiempo que crecían sus ganas por volver a las islas con la idea de filmar algo parecido, pero llevándolo un poco más lejos:

New forms of travel film were coming out and the Johnson South Sea Island film particularly seemed to me to be an earnest of what might be done in the North. I began to believe that a good film depicting the Eskimo and his fight for existence in the dramatically barren North might be well worth while.¹³

El texto de Flaherty nos habla también del extenso proceso de diálogo e interacción con Nanook y otros miembros de la comunidad. Ellos estaban ubicados en la zona sur de la isla, que en ese momento estaba en verano, mientras que al norte era invierno. Pero era hacia el norte donde encontrarían a las morsas para cazarlas. Finalmente, haría el viaje desde el sur hasta el gélido norte para poder realizar las secuencias que Flaherty necesitaba. Además, habían llevado el equipo necesario para poder editar en el mismo lugar el material filmado.

El enfrentamiento entre Nanook y una morsa macho fue el primer material registrado y editado. Flaherty mostraría posteriormente una edición de esa secuencia a los Inuit y comenta sobre el impacto psicológico que tendría dicha exhibición de ese material a los propios protagonistas: “After this it did not take my Eskimo long to see the practical side of films and they soon abandoned their former attitude of laughter and good-natured ridicule [...]”¹⁴

Podríamos especular en este ensayo que, en el cine de Flaherty, existe un lado b que se refiere a las condiciones de rodaje o de reproducción, en las cuales están

12 Robert J. Flaherty, “How I Filmed Nanook of the North”, en *The World's Work: A History Out of Time* (septiembre, 1922). <https://www.documentary.org/feature/how-i-filmed-nanook-north>

13 Ibid.

14 Ibid.

presentes otras modalidades del documental, en este caso he mencionado la observacional y la interactiva. Aunque, en efecto, sí podemos encontrar escenas donde se ve el encuentro e interacción de ambos mundos: la escena donde vemos a Nanook y a la mujer que “interpreta” a su esposa, mirando maravillados el gramófono mientras el comerciante europeo les muestra cómo funciona. Así como la escena siguiente donde el mismo comerciante le está dando un jarabe a una niña Inuit que tiene un malestar en el estómago.

Más allá de estas escenas, que tienen una idea de interacción, imaginemos por un momento si hubiese existido la posibilidad de documentar el *making of* de las obras de Flaherty y ver en imágenes todos estos procesos descritos por él en su artículo. Lo que sí se puede decir es que la idea de interacción de Flaherty es más de intervenir que de solamente dialogar y establecer un vínculo de comunicación.

Como bien denuncia Nichols en relación a los límites entre el sujeto filmado y el que filma en la modalidad interactiva, es claro que Flaherty explota al pleno la desigualdad de poder entre el sujeto investigado y él, pero este ensayo no pretende hacer un juicio de valores éticos, sino más bien rescatar las innovaciones de la forma y los procedimientos narrativos a la hora de construir un discurso documental.

El espectador del texto interactivo tiene la esperanza de ser testigo del mundo histórico a través de un sujeto que lo habita. Flaherty busca generar este efecto en sus films, no quizás a través de la forma de entrevista (en sus films de los veinte no contaba con el avance técnico del sonido), pero sí a través de los artilugios de la imagen y del efecto de realidad que genera.

En varios momentos de *Nanook*, los sujetos filmados son presentados en un primer plano y viendo directamente a la cámara. Es claro, también, que Flaherty, al ser influenciado por los *travelogues*, y sabiendo lo que el público de cine de Europa y Norteamérica desea del buen salvaje, está pensando una narrativa que sea funcional a eso. ¿Podemos entonces decir que la modalidad reflexiva está presente en la concepción de documental que maneja Flaherty?

Debo argumentar que sí, pues aquello que Nichols identifica como una modalidad tardía en el cine documental, donde se sospecha el carácter realista del mundo, ya está en el cine de Flaherty. Ya encontramos en su cine un quiebre voluntario entre la representación y lo representado. Está más interesado en ofrecer una narrativa poética y atrapante sobre el humano y la naturaleza teniendo como sustrato agentes y un mundo preexistentes. Como dice Rotha, en relación a *Man of Aran*: “The sharks for the box-office; the sea for the sentimentalist”.¹⁵ No es predominante para este director, dar una idea de verdad sociológica o una idea de verdad histórica o una etnocinematografía. Busca más bien, dar la idea de una verdad

15 Paul Rotha, “The Evolution of Documentary”, en *Documentary Film* (Faber and Faber, 1952), 85.

cinematográfica. Ese mundo es observado y convertido en una puesta en escena en función de lo observado, luego es editado, poniendo esa realidad en función de una narrativa, una sensación cinematográfica y una reflexión sobre el lugar del ser humano en relación con su entorno.

Al comenzar la década del treinta, Flaherty produce *Man of Aran* (1934), un film particular por dos razones fundamentales: en primer lugar, es su primer film sonoro y, en segundo lugar, la película es producida en la década en la cual la escuela inglesa de cine liderada por John Grierson institucionalizaría la idea de cine documental. La influencia se puede decir que es mutua, pues, dos años antes de hacer su película *Drifters* (1929), Grierson había acuñado el término de “documental” después de ver *Moana* en una reseña que escribió para el diario *The New York Sun*, en la cual adaptó el término del francés *documentaire* al inglés.¹⁶

Por su parte es muy probable que el film de Grierson, que toma mucho de las formas de *Nanook*, haya motivado después a Flaherty a filmar un drama documental enfocado en la relación entre el ser humano y el mar.

Para Paul Rotha, *Man of Aran* viene a ser su trabajo más desarrollado e insiste en definir a Flaherty como un naturalista romántico: “Being the most recent example of the romantic school, *Man of Aran* gives us the idyllic documentary method at its most developed”.¹⁷

El mismo año que es estrenada *Man of Aran*, la General Post Office Unit estrena un cortometraje del mismo John Grierson titulado *Granton Trawler*¹⁸ que sigue la misma idea de *Drifters*. El film trata sobre el Isabella Grieg, un arrastrero de pesca que viaja desde el puerto de Granton a través de la costa este de Edimburgo y luego a los caladeros entre Shetland y Noruega. El cortometraje de Grierson se diferencia del resto de películas producidas en esa época por la escuela inglesa por el manejo que hace del sonido. No hay una voz en off que se imponga sobre la imagen, hay un uso extremadamente escaso de música extradiegética y se trabaja más sobre la construcción de un sonido ambiente (el mar y el barco) y la reconstrucción a través del doblaje de las voces de los pescadores.

Algunas de estas decisiones estilísticas de Grierson son idénticas a cómo trabaja Flaherty tanto en imagen como en el sonido de *Man of Aran*. Estas similitudes no son coincidencias pues ambos realizadores claramente estaban preocupados por las capacidades de la forma del documental permanentemente. Sí es notable que hayan estrenado en el mismo año obras que tienen muchos elementos estilísticos en común.

Man of Aran tampoco se entrega a la idea “logo-fonocentrista” del documental

16 Laya Maheshwari, “Why ‘Moana,’ the First Docufiction in History, Deserves a New Life”. *Indie Wire*, 3 de Julio de 2014). <https://www.indiewire.com/2014/07/why-moana-the-first-docufiction-in-history-deserves-a-new-life-24631/>

17 Paul Rotha, Paul Rotha, “The Evolution of Documentary”, en *Documentary Film* (Faber and Faber, 1952), 84.

18 John Grierson, *Granton Trawler* (Empire Marketing Board/GPO Film Unit, 1934).

institucional. Pero hace un uso constante e intencionado de la música extradiegética para acentuar los momentos dramáticos o de distensión, pero se le da un considerable protagonismo al sonido ambiente del mar. Las voces de los pescadores, del padre, del niño y de la madre son grabadas en estudio y colocadas en la edición. Es importante marcar que las voces mantienen el acento irlandés rural de esa zona y se resaltan frases que hacen referencia a la trama. Recordemos la secuencia entre los pescadores y el mar, donde se evidencia el peligro de que el mar se lleve la red de pesca. Primeros planos de la mujer que se da cuenta del peligro inminente, plano detalle de las olas del mar y de la red. Toda la familia lucha para recuperar la red del mar y una vez que lo logran los escuchamos hablar en su acento original: “We have it we have it, we are alright now!”

Un procedimiento igual se puede apreciar dos años después en la película *Night Train* (1936) de Basil Wright y Harry Watt en una escena en la cual vemos a unos obreros que están trabajando en los rieles del tren, el capataz les da aviso de que el tren se aproxima. Los obreros se ponen a un lado de las vías y los escuchamos hablar entre ellos con acento cockney.

En *Man of Aran* la única voz solemne o poética viene de la mano de los intertítulos, herramienta que Flaherty no planea dejar de lado inclusive con la aparición de la banda sonora. Y no solamente utiliza este recurso con el fondo negro, sino que también los sobreimprime en la imagen para hacer alguna acotación. En la escena que vemos en plano general al hombre que intenta con un martillo partir una gran roca que yace sobre sus pies y a su mujer que llega cargando en sus espaldas una gran cantidad de algas marinas, leemos: “Seaweed - the foundation of their farm”.

En esta misma secuencia se da un momento de montaje musical en sincronización con los movimientos de los martillazos que da el granjero-pescador sobre la roca. Un procedimiento que, de nuevo, se puede apreciar posteriormente en el mismo film de Basil Wright que he mencionado. Concretamente en la secuencia musical con el poema de W.H. Auden.

Pero más allá de estas cercanías estilísticas con algunos films de la escuela inglesa, la película de Flaherty es fiel a la idea de construir una trama con un núcleo dramático. Y este se establece a partir de una escena concreta: la del niño que está pescando con una larga sogá, sentado al borde de un peñasco (utilizando una técnica que en realidad se había abandonado hace décadas).

El niño divisa algo y cuidadosamente desciende por las rocas hasta encontrarse cerca del agua. Un tiburón ballena aparece. La escena no podría ser más antibazinianna pues Flaherty recurre al famoso montaje prohibido. Plano del niño que mira al tiburón, contra plano del tiburón en el agua, donde es evidente que ambos fueron filmados en distintos momentos.

Pero a Flaherty parece no importarle tanto el efecto de realidad de esta escena, sino más el hecho de establecer una fuerza antagónica a la familia en el relato que está

construyendo. Una vez que el niño huye asustado y sube por el peñasco, la imagen del plano del tiburón se actualiza y vemos a los pescadores que intentan atrapar al tiburón.

La lucha se compone de un montaje expresivo, intempestivo entre primeros planos de la soga, del tiburón luchando, de los cuerpos de los pescadores jalando de la soga y un *collage* sonoro de las voces de los pescadores.

Finalmente, el tiburón se escapa y el montaje intempestivo se termina y la secuencia cierra con un plano americano de uno de los pescadores que saca del agua el arpón retorcido por los dientes del tiburón y escuchamos su voz: “look how twisted it is...”

A partir de esta escena Flaherty siembra una expectativa alrededor de los pescadores. ¿Podrán finalmente regresar de alta mar con el gran tiburón? Obviamente esa intriga es correspondida por el relato de Flaherty con una secuencia donde todo el pueblo va a la orilla para recibir a los pescadores e inclusive, algunos de ellos agarran unos botes pequeños y van a ayudar a traer a tierra al pesado animal marino o monstruo, como lo denomina Flaherty dentro de la retórica de la película. Vale la pena mencionar que a diferencia de *Nanook*, película en la cual las miradas a cámara proliferan por doquier, en *Man of Aran* hay un extremo cuidado de no romper la cuarta pared.

Desde los años veinte hasta fines de los años cuarenta, su abordaje del cine documental no varía en lo absoluto. Siempre elaborando historias a partir de lugares y personas reales. Su última película es *Louisiana Story* (1948), donde, al igual que en el resto de su obra, utiliza una locación real, en este caso los meandros del río Misisipi conocidos como *bayou*, y la protagonizan los moradores reales de esas zonas.

Con este recorrido hecho de la obra de Flaherty, en contraste con las observaciones de Rotha y las modalidades de Nichols, es posible, entonces, hacer una revisión histórica contemporánea propia, donde se ubique a Flaherty, no como una figura clave de una fase considerada como la del proto-documental o fase inicial, sino más bien como un realizador que supo construir un discurso de hibridación en el documental mucho antes de que el cine documental fuese consciente de sí mismo. Décadas después, el cine documental desde su práctica y su teoría ha podido develar aquella cualidad secreta que el realizador del *Nanook del Norte* ya intuyó mucho tiempo atrás, ese poder de, al mismo tiempo, registrar realidad y construirla. Como plantea el gran teórico francés de cine Jean Louis Comolli:

El cine tiene, a la vez, una función de atestiguamiento de la realidad y una función de alteración de la realidad. Este pensamiento es muy complejo, son los dos a la vez. Precisamente, hay denegación porque funcionan los dos al mismo tiempo. Porque sé que lo que se me muestra es verdad, pero a pesar de todo puedo dudar sobre ello. O al contrario, dudo, pero puede ser verdadero. Estamos siempre en una especie de tensión entre estos dos polos.¹⁹

19 Jean-Louis Comolli, “El dispositivo cinematográfico y la redistribución de lo visible”. Entrevista con Jean-Louis Comolli”, en *Cine Documental*, n.º 9 (2014). <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-dispositivo-cinematografico-y-la-redistribucion-de-lo-visible-entrevista-con-jean-louis-comolli/>

Esta idea visionaria de lo que es el cine documental que Flaherty pone en práctica en sus películas, hace eco en autores más contemporáneos, en este caso Herzog y Kiarostami. Quienes toman ese principio de indeterminación ya establecido por su predecesor y lo llevan a dimensiones más complejas. Pero que, de todas maneras, no dejan de remitirnos constantemente a los mecanismos narrativos del realizador norteamericano. Obligándonos a hacer una lectura y un análisis de su obra mucho más completa y actualizada de su cine y la influencia de este en documental contemporáneo.

2. La tradición intervencionista de Flaherty continúa: *Little Dieter Needs to Fly* de Werner Herzog

¿Qué podría entenderse por *verdad cinematográfica* en el contexto de lo documental? Durante su diálogo con Alan Yentob,²⁰ Herzog reitera sus nociones sobre una “verdad estética” más profunda que se alcanza a través del cine. ¿Ficción o realidad? No importa, pues el cine implica una escisión en el medio. Las películas de Herzog, tanto ficciones como documentales, invariablemente vacilan y generan un juego entre lo real y la puesta en escena. Vale la pena mencionar, brevemente, la épica cruzada del personaje de *Fitzcarraldo* (1982). Este film de ficción, basado en un personaje de la vida real, posee la maravillosa contracara real del sueño del director de hacer su película.

Atravesar un barco por las montañas de la Amazonía y traer a Enrico Caruso para que cante en su teatro construido en Iquitos, de alguna manera, es una analogía de la épica que implicó realizar dicho film. Pero en este caso en particular no estamos especulando. Tenemos el film que registró la producción caótica y ambiciosa de *Fitzcarraldo*, realizado por Les Blank, quien estuvo presente durante todo el rodaje del documental *Burden of Dreams*. Este film que, a partir de materiales naturales (el director luchando por concretar su sueño), pone en evidencia que la distancia o la coexistencia entre lo real y lo imaginado es mínima o a veces nula. Muestra, inclusive, que a veces lo real es inundado por lo imaginado o viceversa. Pero no me detengo en este film documental más que nada porque si bien forma parte del universo herzogiano, no es de su autoría y me es pertinente para este estudio trabajar más bien el cine documental de Herzog. Pero no está demás citarlo porque ha contribuido a dar pistas de cuál es el abordaje o pensamiento filosófico de Herzog a la hora de filmar sus películas. Siempre cargadas con una idea de aventura y expedición. Hay en su cine y en su idea de lo que es un director de cine una necesidad de ir hacia lo desconocido. Primer gran punto en común con su predecesor. Y al igual que Flaherty, su

²⁰ Alan Yentob (productor y conductor), *Imagine: Beyond Reason* (BBC, 2008).

uso de los materiales naturales es un medio para llegar a un fin que nada tiene que ver con lo que es real o realista. Y es que ambos directores, a la hora de cómo interpretan lo que es el cine documental o lo que debería ser, tocan una problemática que yace en los fundamentos mismos del documental.

De entrada, ya hay un falso semblante en esa idea de realidad filmada. La discusión de por sí comienza con cómo definir a lo documental (¿Género cinematográfico... un modelo discursivo?) y, más importante, la cuestión de la reproducción y la representación. De una confusión entre el documental y el reportaje como lo trabaja François Ninney: “Los hechos no están todos hechos, hay que hacerlos”, escribe Ninney citando al historiador Paul Veyne.²¹ El primer cine, o más conocido como el proto-cine de los tomavistas, ¿es acaso un documento realista de los acontecimientos o situaciones que se propuso registrar?

Una cámara, una elección de punto de vista y de plano, su montaje y disposición dentro de una secuencia, ¿no son ya interpretaciones? ¿Podría decirse entonces, que la hibridación de lo real y lo imaginario, es cualidad primigenia del cine?

Parecería ser que Flaherty, de manera prodigiosa, entendió este principio, esta cualidad del cine, mucho antes de que las categorías y los géneros cinematográficos se cristalizaran. La pose y la reconstitución de hechos, herramientas claves de su cine, no apelan a satisfacer una idea de rigurosa representación histórica. Apelan a un espectador que desea una exaltación o sentimiento bajo una semblanza de un supuesto realismo exótico y a la vez entretenido. La misma está compuesta por una locación y protagonistas reales, dispuestos y dirigidos de tal manera que se genere un “efecto espectacular de lo real” y no es para nada sorpresivo, que *Nanook del Norte* sea una de las películas más importantes de la historia para Herzog. Su sucesor, sin lugar a dudas, en esa línea de tradición documental de realismo exótico y espectacular. Los mecanismos de intervención son los mismos, pero la semblanza en Herzog es quizás un poco más modulada entre lo que puede brindar el material natural y la puesta en escena.

A diferencia de Flaherty, quien intervenía por completo a ese mundo, en Herzog se permite que el mundo natural impregne e influya en la narrativa que pretende el director. No impera tanto la simulación total o la idea absoluta de “como si uno estuviera allí”, sino la idea de una reconstitución reflexiva de lo acontecido. Pero, debo agregar, que, a pesar de esta distinción en los procedimientos entre uno y otro, Herzog no parece querer llegar a un fin distinto del que quería alcanzar el pionero del documental híbrido. En Herzog, el fin es el mismo: sobrecoger y entretener al espectador.

En su documental *El pequeño Dieter necesita volar* (1997), ejecuta todas las herramientas de su maestro a la hora de manipular ese material natural y afectar al

21 François Ninney, *Le documentaire et ses faux semblants* (Klincksieck, 2009), 1.

espectador, pero, narrativamente, el agregado más contemporáneo, si se quiere, es que Herzog nos muestra el artificio.

Cuando Dieter Dengler hace una re-dramatización de lo que le ocurrió cuando era prisionero del Vietcong, el armado de la puesta en escena no queda fuera de la diégesis del documental, contrario a lo que probablemente hubiese hecho Flaherty. Vemos a Dengler parado en medio de una aldea de Laos y rodeado por algunos de los habitantes que luego harán el papel de sus captores. Dengler, primero describe a la cámara algunos detalles de su experiencia de cautividad, mientras los otros participantes (ya vestidos y con armas de utilería) lo escuchan atentamente. En un momento, él describe como fue capaz de robarle un pequeño espejo a uno de los guardias y para narrar dicha escena recrea la acción con uno de los aldeanos que se encuentra junto a él mientras da sus explicaciones. Este aborda al aldeano actor con respeto y cuidado como para dar a entender aún más el artificio y que solo están poniendo en escena algo que pasó mucho tiempo atrás. La actitud en la performance de Dengler, a la hora de actuar o reproducir aquello que sufrió con el Vietcong, no busca replicar la crueldad o la violencia (que sería quizás un abordaje más realista a esas acciones), sino más bien expresar un sentimiento de que lo está haciendo con cuidado, de que ante todo quiere la cordialidad y empatía con los otros. Con aquellos que se parecen o remiten a esos otros que alguna vez lo capturaron y que en muchas ocasiones lo pusieron al borde de la muerte.

En otra secuencia del film, Dengler está en una de las casas de la aldea; junto a él se encuentra un aldeano que lo escucha en silencio. Aquí Dengler describe una situación en la cual un soldado que lo custodiaba le robó su anillo de casamiento. Los otros soldados del Vietcong, al enterarse de esto, buscaron al soldado ahora acusado de ladrón, lo llevaron frente a Dengler para que este sea testigo del castigo y le cortaron el dedo al guardia del Vietcong.

Al llegar a este momento del relato, el expiloto alemán agarra la mano del aldeano que lo escucha y recrea los gestos de lo acontecido utilizando la mano del aldeano y dice a la cámara: “El soldado reprendido agarró su propio dedo cortado del suelo, le sacó mi anillo y me lo puso en el mío... me miró serio y se fue. En ese momento me di cuenta de que con el Vietcong no se podía tomar ni lo más mínimo a la ligera”.

Dengler se emociona al terminar su relato, se queda en silencio; mira al aldeano cuya mano utilizó para recrear la escena y lo abraza afectuosamente mientras este sonrío y Dieer le dice: “Es sólo una película, no te preocupes y, además, tú todavía tienes tu dedo”.

La cámara luego abandona a ambos actuantes y vemos a un tercero, un aldeano que está en el fondo de la casa cocinando. Es decir, Herzog no clausura el relato solo con la anécdota o la recreación de lo que le sucedió a Dengler, sino que deja ver, por lo menos a cierta distancia, la cotidianidad de un aldeano en Laos, una impresión de su humanidad por fuera del relato del expiloto alemán.

En este punto también es interesante contrastar la estética de Flaherty con la de Herzog. Paradójicamente, hay una construcción (ilusoria, pero efectiva) en el caso del primero en la cual, el “buen salvaje”, o el protagonista autóctono junto con sus peripecias ocupan el lugar central del relato. En *Nanook*, los comerciantes europeos tan solo aparecen en dos escenas y como personajes secundarios. Es claro que la película quiere focalizarse en los esquimales y construir una idea de cercanía íntima, de ver su manera de vivir y luchar contra el entorno. Su mundo (en el relato) es uno que todavía no ha sido alterado o transgredido por la modernidad. Es el mundo del “buen salvaje” protagonizado por el buen salvaje. En Herzog, en cambio, es el “hombre de la modernidad, de la guerra, del occidente” que es capturado y sometido por ese mundo exótico y antagónico.

En ambos casos los actores autóctonos son dirigidos y dispuestos en la *mise en scene*, pero en Flaherty, a esos actores se los pone dentro de la acción dramática, son protagonistas. En la película de Herzog, los aldeanos de Laos son puestos en escena a modo de cuerpos de referencia o modelos que posan con pequeñas irrupciones de gestos o reacciones naturales por parte de ellos. Como es el caso de la anécdota del dedo cortado, donde el aldeano sonríe y se deja abrazar tímidamente por Dieter.

Pero hay una cuestión más interesante en *Little Dieter*, y es que el autor lleva el mismo procedimiento de Flaherty a un nivel más complejo, con multiplicidad de capas que intervienen para recrear o reconstituir lo sucedido.

En primer lugar, está el testimonio oral de Dieter que narra las situaciones en un lugar que es parecido al original y lo hace hablando directamente hacia la cámara o hacia un costado, donde se encuentra el director, y por lo general se encuentra realizando alguna acción concreta. Aquí me atrevo a señalar que esto de alguna manera se aprecia también en *Nanook*, donde abundan los primeros planos de los personajes principales que miran a cámara y sonríen mientras están realizando una tarea. Flaherty y Herzog comparten la idea de que el sujeto filmado cuando mira a cámara o dialoga con el que lo filma o mira al espectador, ya sea en primer plano o en un plano medio, genera una empatía directa con la audiencia del film. Más aún, comparten la idea de que el personaje intensamente activo que dialoga con la cámara es una cualidad mucho más atractiva para construir su personaje. Y ambos autores llegan a inventar acciones o actividades que sus sujetos filmados no hacen en la realidad.

Flaherty hace que su protagonista mire a la cámara en *Nanook*, el personaje que da nombre a la película mira con seriedad al que lo filma y al lente, Nyla sonríe. Este recurso de mirada a cámara o de la interpelación a cámara está también en Herzog, y este lo expande, como mencioné con el ejemplo de abrir y cerrar puertas constantemente en su casa, y agrega también, dado las posibilidades técnicas de registro visual y sonoro, otra dimensión: la de la entrevista y el testimonio oral.

A través de un plano medio o americano en algunos casos, Dieter cuenta su historia en una modalidad *entre deux*. Herzog a veces ubica al entrevistado en una ma-

nera más tradicional, es decir, dejándole un aire ya sea a la izquierda o a la derecha de cuadro para que este hable fuera de campo, donde está el entrevistador, pero, en ciertas secuencias, pone a Dieter en la mitad del cuadro y en otras lo hace caminar o realizar alguna actividad mientras habla. Nanook caza la morsa o juega con el gramófono, Dieter camina por su pueblo natal en Alemania o corre por la selva atado de manos llevado por los soldados vietnamitas.

Otro elemento en Herzog, que vendría a ser una actualización de las herramientas narrativas que utilizaba Flaherty es la voz en off. El comentario sobre lo que vemos. Tanto las acotaciones de Dieter como las de Herzog están cargadas de un carácter solemne si se quiere, y también explican o dan cierta información que completa lo que se está mostrando. En ese sentido, remiten al estilo y al uso que tienen los intertítulos en los films de Flaherty, que vendrían a ser el equivalente de los comentarios de una voz en off sonora, pero en formato tipográfico sobre el relato filmico que se nos está mostrando. Por ejemplo, en la placa final de *Nanook*: “The shrill piping of the wind, the rasp and hiss of driving snow, the mournful wolf howls of Nanook’s master dog typify the melancholy spirit of the North”.²²

En una escena donde se relata el rescate a Dieter, una vez que logra escaparse del campo del Vietcong en *Little Dieter Needs to Fly*, Herzog comenta:

Dieter quería regresar a volar con su flota, de regreso en su nave. Había sido llevado a un hospital en Da Nang. Él ahora se encontraba a salvo, pero estaba seguro de que su rescate era un sueño, solo un espejismo. Él quería huir del hospital y lo tuvieron que amarrar a la cama.

Al comienzo del film vemos a Dieter manejando su coche y escuchamos el comentario del autor:

Muchas veces los hombres son atormentados por cosas que les pasaron en la vida. Especialmente en la guerra o en otros períodos de gran intensidad. A veces vemos a esos hombres caminando por la calle o manejando su coche. Su vida puede parecer normal, pero no lo es.

Inmediatamente escuchamos la voz en off de Dieter: “Cuando estoy manejando mi coche, muy seguido escucho las voces de mis amigos muertos”.

Herzog le da también a su personaje la posibilidad o construye dentro del relato un lugar donde el sujeto filmado puede narrarse a sí mismo, ya sea a través del testimonio filmado o el comentario logofonocentrista. Y desde ese lugar también, Dieter, quien había sido encargado de cientos de bombardeos a pueblos de campesinos reflexiona y hace una autocrítica también sobre su rol siniestro al destruir poblados

22 “El silbido estridente del viento, el chirrido y el silbido de la nieve torrencial, los aullidos lúgubres del lobo del perro maestro de Nanook tipifican el espíritu melancólico del Norte” placa de intertítulos final de *Nanook del Norte*.

enteros con las bombas que lanzaba desde su avión. Herzog en esa secuencia, recurre a la utilización de material de archivo para referenciar y complementar aquello que dice su personaje. Desde las clásicas tomas aéreas de archivo de los bombardeos con napalm (utilizadas recurrentemente en cualquier relato relacionado a Vietnam), hasta material muy poco visto como son las tomas en blanco y negro de soldados del Vietcong entrenando, alternado con un plano de una campesina vietnamita remando en su balsa. Este *collage* de material de archivo y el comentario sobre la guerra son insertados en la secuencia inicial de la película, cuando Dieter está manejando su automóvil hacia su casa. Ilustrando de esa manera ese comentario que cité de Herzog con relación a que la vida de esos hombres que uno ve y en la cotidianidad pueden parecer normales, pero no lo son.

Las complejidades que Herzog construye en su discurso de hibridación son en su mayoría procesos o recursos ya anticipados por Flaherty, procesos que a su vez parecen perpetuarse hacia la posteridad de la construcción de discursos documentales.

De Flaherty a Herzog y de Herzog a la actualidad. No está de más mencionar una película como *The Act of Killing* (2012) de Joshua Oppenheimer. Producida por el mismo Herzog y por Errol Morris (autor de *The Thin Blue Line* –1988–, otro gran ejemplo de reconstitución en el documental). La película de Oppenheimer construye su documental alrededor del torturador de Indonesia, Anwar Congo, quien fue parte de un genocidio durante los años 1965 y 1966. Y siguiendo la tradición Flaherty-Herzogiana, hace al torturador recrear sus crímenes, pero articulando cada reconstitución como si fuesen películas de género (westerns, gangsters, musicales). Otro ejemplo contemporáneo que trabaja este recurso es *It Happened Just Before* (2006), de Anja Salomonowitz, donde se le da un cuerpo y una voz de actores a los testimonios reales de chicas del este de Europa quienes fueron víctimas de la trata de personas.

En fin, las distintas variaciones del recurso del *reenactment* o del poner en escena, algo que ya sucedió en un relato documental siempre podrán ser rastreados sus orígenes, en los films de Flaherty, así como en los de Herzog, la actualización o la expansión de dicho recurso. Y, sobre todo, se rastrea también hasta ese realizador primigenio, el carácter fundamental del cine documental: que crea realidad y al mismo tiempo la transfigura. Dentro de esta hibridación que vengo analizando, resulta un paso lógico, en el caso de Herzog, querer llevar el relato de Dieter al campo de la ficción estrictamente hablando. Lo haría 9 años después en su drama de guerra épico *Rescue Dawn* (2006) protagonizada por Christian Bale y Steve Zahn. Como si Herzog hubiese visto que la cualidad ficcional de la historia real de Dieter tenía que ser llevada a un grado más de “espectacularización”. Tenemos pues un interesante proceso narrativo donde la realidad (las vivencias de Dieter Dengler) primero se ponen en escena y se filman en un discurso documental con un grado de hibridación dinámico para luego tomar la narración de ese mundo natural (ya intervenido en

distintos grados) y llevarlo aún más hacia el terreno de la ficción. Concretamente al cine de género de drama bélico.

3. *Close-Up* de Abbas Kiarostami: la real reconstitución de la realidad. Ficción real

“Todo film de ficción es un documental sobre sus actores”.

Godard

“Todo film de ficción es un documental sobre su creación”.

Jaques Rivette²³

En este análisis sobre la idea de la verdad cinematográfica y los discursos de hibridación, he presentado la idea de que Flaherty es el instaurador o pionero en construir este tipo de discursos en el cine documental. Así como me he referido a su influencia en autores más contemporáneos, como es el caso de Werner Herzog y, como lo es también, el caso de la película de Abbas Kiarostami titulada *Close-Up*. Traigo a colación y como punta final de esta tríada a este film debido a su propuesta tan desafiante para el espectador. El procedimiento que lleva a cabo Kiarostami es increíble: convence a un impostor para que actúe en una película donde debe hacer el papel de sí mismo y donde debe justamente recrear su acto de impostura.

Todo comienza con un hecho real. Un hombre desconocido y amante del cine llamado Hossain Sabzian se hace pasar por Mohsen Makhmalbaf, un famoso director iraní. Con esta fachada, Sabzian visita durante varios días a la familia Ahankhah, con la excusa de que va a utilizar su hogar como locación para una de sus películas y que va a hacer un *casting* a algunos miembros de la familia para que formen parte del elenco. Eventualmente la mentira es descubierta y Sabzian es detenido por la policía y llevado a juicio.

Kiarostami se entera de la historia al leerla en una revista e inmediatamente viaja al norte de Teherán para filmar al impostor. El film está compuesto por dos secciones. Por un lado está el verdadero juicio, que le es permitido filmar a Kiarostami, así como los testimonios de la policía y de la familia Ahankhah, y por otro, la reconstitución de los acontecimientos. Es en esta segunda sección donde se encuentra esa *puesta en abismo* como lo denomina Comolli, ese desdoblamiento “posflahertyniano” entre lo ficcionado y lo que podríamos decir realidad. El autor consigue a los protagonistas reales de lo sucedido para que actúen de sí mismos y pongan en escena aquello que hicieron realmente. Es un giro de tuerca más en la cadena de narratividad, en comparación al film de Herzog, en la cual su obsesión con Dieter Dengler culmina en una versión totalmente de ficción hollywoodense con actores profesionales.

23 Dennis Lim, “It’s Actual Life. No, It’s Drama. No, It’s Both”. *New York Times*, 20 de agosto de 2010. <https://www.nytimes.com/2010/08/22/movies/22hybrid.html>

Kiarostami filma por un lado el juicio, a las víctimas del impostor y a este en la cárcel, en código de documental investigativo. Y por otro, realiza una ficción de los hechos, pero lo hace con absolutamente todos los protagonistas reales. Un proceso, en parte, muy similar al de Flaherty. Toma a los actores de la realidad y los hace actuar de nuevo, de sí mismos. Flaherty reconstruye una cacería de una morsa con técnicas arcaicas. Kiarostami pone en escena el delito cometido por Sabzian. Está bien aclarar que el autor iraní no altera ni interviene de manera tan inexorable los hechos reales en los cuales se basa la ficción, pero es evidente que la huella de *Nanook* está inscrita en el semblante de Sabzian.

La huella de la frontera entre la ficción y el cine de lo real queda desvanecida. Se duda de toda distinción, su propio protagonista se encuentra en el medio de esa ambigüedad, y es esta una de las cualidades ontológicas del espectáculo cinematográfico.

No estoy hablando de una idea ontológica fotográfica baziniana. Todo lo opuesto. Si la imagen fotográfica, según Bazin, liberó a las artes plásticas del realismo, pues entonces el cine documental, desde la perspectiva que he trazado en este ensayo, viene a reafirmar la crisis del realismo en el arte, así como su cualidad de cine monstruo. Monstruosidad sublime y compleja debo acotar. No olvidemos con qué aclaración Bazin termina el primer capítulo de *¿Qué es el cine?*: “Por otra parte, el cine es un lenguaje”.²⁴

¿Está dejándonos entender que, el cine, a diferencia de la fotografía, posee cierto tipo de autonomía? ¿Que, al ser un lenguaje, impuro como él remarca, se aleja de alguna manera del complejo de la momia y de la representación de la realidad, generando su propio código, sus propias reglas de juego?

Comolli, en su texto sobre *Close-Up*, comenta lo siguiente: “En el cine, ya lo he dicho, dudar y creer están balanceados para el espectador. En cuanto dudo de la ‘realidad’ o de la ‘autenticidad’ de lo que estoy viendo es que estoy creyendo más de lo que quiero reconocer”.²⁵

Las partes del film, como he mencionado, donde se da una actualización o donde el autor rebasa digamos los mismos procesos de hibridación “flahertynianos” es la secuencia de la comisaría, las entrevistas y el juicio. Kiarostami primero entrevista a los policías y les consulta sobre lo sucedido. Uno de ellos, que estuvo presente en la detención, dice que Sabzian no tiene el rostro de alguien capaz de cometer un delito. Es una instancia donde el film se acerca a lo periodístico o, como dije antes, a una idea de documental investigativo. Donde se está tras la pista de alguien y es a través de la cámara y la interpelación con los sujetos filmados, que se busca esclarecer lo que sucedió.

24 André Bazin, “La ontología de la imagen cinematográfica”, en *¿Qué es el cine?* (Rialp, 1985), 30.

25 Jean-Louis Comolli, “El anti-espectador”. *laFuga*, 8. 2008. <https://lafuga.cl/el-anti-espectador/331>

El autor pregunta en cámara al policía la dirección de la familia Ahankhah. Acto seguido entrevista a los miembros de la familia. El hijo menor de la familia, aparte de explicar que está desempleado y que fue por eso que la idea de poder trabajar en una película le pareció muy atractiva, le dice en qué cárcel se encuentra Sabzian.

Siguiente escena, Kiarostami habla con él, pero no desde fuera del campo, como lo hace con el resto de los actores. Se coloca dentro del cuadro, se sienta con Sabzian y vemos a ambos cuerpos compartiendo el plano. El autor del film se homologa con el impostor.

Sabzian le dice: “sí he visto todas sus películas. Usted podría hacer un film sobre mi sufrimiento [...] lo que yo hice puede verse como un fraude visto desde afuera”. Kiarostami repregunta: “¿Y entonces qué es lo que hiciste realmente?” Sabzian responde: “Yo estoy interesando en el cine y en el arte”. Cuando Kiarostami está por irse, el protagonista le pide si puede pasarle un mensaje al director Makhmalbaf (persona por la cual se hizo pasar): “dígame que su película ‘El Ciclista’ es parte de mí”.

Al momento de arrancar el juicio, Kiarostami le pide permiso a Sabzian para filmarlo. Este le dice que sí tiene permiso porque él y la cámara son su audiencia. El autor luego le explica que él va a ser registrado en un primer plano, un *close-up* y que esa cámara le va a permitir explicar ante todos su versión de los hechos. El cine, en este caso, viene a ser el último recinto de una posible redención para este cinéfilo que llevó sus pasiones más allá de los límites de la normalidad. Sabzian debe defenderse a sí mismo y Kiarostami, junto con su cámara, ocupan el lugar como una especie de soporte para el acusado. El autor, con su voz y la cámara, intervienen en el juicio. El cual impone su verdad desde los enunciados judiciales, de la norma.

Si no hubiese una cámara en esa corte, Sabzian sería condenado no solo por fraude, sino que también solo tendría las miradas de los presentes en la sala, quienes lo condenan por sus nociones un tanto corridas de lo convencional. Su irracionalidad es sostenida desde el enunciado de la ley, de la “realidad” no intervenida por el cine, la “verdad” jurídica y moral construida por los estatutos de la sociedad. Pero al tener una cámara filmándolo y al yo verlo a él a través de esa cámara, desde el relato que construye Kiarostami, se construye el enunciado de la verdad cinematográfica que sale al rescate. No sería lo mismo ver a Sabzian en el juicio, desde el punto de vista de los presentes en sala. Hay un Sabzian de la realidad y uno que está construido desde el film de Kiarostami. El segundo nos interpela como espectadores y lo entendemos, comprendemos su delirio gracias a que lo vemos adentro de un relato cinematográfico.

En una entrevista realizada en 1995, Kiarostami decía con relación a los personajes y los espectadores:

Todos aquellos que ven la película, tienen la misma anormalidad. De lo contrario, ¿si no la tuviesen como podrían reconocerla en otros? [...] creo que la gente anormal que va más allá de sí misma y que quiebra los límites y cruza las líneas, de cierta manera, nos hacen un servicio al decirnos: los límites que nos han puesto son demasiado confinados y necesitamos más espacio.²⁶

El testimonio de Sabzian (a cámara y al juez) nos presenta de la manera más tangible posible la problemática de lo real y lo ficticio. Él encarna en sus acciones y sus palabras dicho desdoblamiento. Sabzian ha buscado durante toda su vida refugiarse en la verdad cinematográfica, ¿y quién no? Es comprensible la obsesión de Kiarostami al encontrar el vellocino de oro en la historia de este personaje, quien vendría a ser ese niño insaciable que describe Comolli: “Este niño todavía existe. Quiere algo y lo contrario, realismo e irrealismo, efectos de lo real y efectos de ficción, verdadero y falso, verosímil e improbable [...] opuestos cómplices”.²⁷

Todos tenemos en cierta medida a ese niño insaciable adentro de nosotros, que necesita dejarse llevar por algo más allá, por esa verdad construida que nos ofrece el cine.

Al final de la película, después del juicio, Sabzian y Makhmalbaf (el verdadero director) van a visitar a la familia Ahankhah. Les llevan unas flores. Sabzian timbra y por el comunicador se presenta con su nombre real. No hay respuesta alguna, de repente, como en un acto reflejo se presenta como Makhmalbaf y de esa manera recibe respuesta. Sabzian se quiebra en llanto. Le da consuelo Makhmalbaf, el hombre cuya identidad tomó prestada.

En 1996 los cineastas Mamhoub Chokrollahi and Moslem Mansouri realizaron el documental *Close-up Long Shot* en la cual fueron en busca de Sabzian para ver cómo se encontraba años después de haber protagonizado los eventos y la película que lo volverían un personaje cinematográfico. En la entrevista, Sabzian reflexiona lo siguiente:

Yo dejé que mi amor por el cine destruyera mi vida, pero siempre estoy abierto a ver un buen film. Cinema... siempre que veo un film, me disuelvo en el mismo. A tal punto que toco el fondo. Me desvanezco y quizás me pierdo en la película. Y esto ha jugado un rol importante en mi vida. Un buen film es parte de mi vida. Con cada buena película siento que vuelvo a nacer. Se siente como si yo la hubiese filmado, como si fuese mi creación.²⁸

26 Abbas Kiarostami, “Abbas Kiarostami discusses ‘Close-Up’ Pt. 3 - Characters and Goals”, vídeo de Youtube, 2:43, publicado el 18 enero de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=QG2Bq9eqGdA>

27 Jean-Louis Comolli, “Elogio del cine monstruo”, en *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental* (Aurelia Rivera, 2007), 215.

28 Mamhoub Chokrollahi y Moslem Mansouri, *Close-Up Long Shot*, 1996.

Conclusiones

Sabzian, Dieter Dengler y Nanook, en lo que respecta a este análisis, protagonizan tres semblanzas de esa verdad cinematográfica. Verdad que trasciende toda pretensión de nomenclatura, categoría o epistemología positivista a la hora de pensar cómo el cine aborda al mundo y al sujeto, así como la relación entre un acontecimiento y su narración. Flaherty, parece ser que descubrió desde un principio que, con el dispositivo cinematográfico, era posible abrir una nueva dimensión en la frontera entre lo real y lo ficticio. Lo siguen en esta línea los otros dos autores trabajados, Herzog y Kiarostami. Quienes toman el precepto de Flaherty de que el cine reescribe a la realidad y también la escribe, y lo llevan a niveles más complejos y desafiantes.

Los films analizados proponen a su vez, no solo que el cine es la hibridación entre la puesta en escena y un acontecimiento de la realidad. Sino que dicha hibridación refleja o representa el cómo está configurado el mundo del ser humano. El mundo de la memoria y de los sueños, atravesados por el haz de luz del proyector, de la verdad cinematográfica.

Referencias

- Bazin, André. “La ontología de la imagen cinematográfica”. En *¿Qué es el cine?* Barcelona, Rialp, 1985.
- Chanan, Michael. *The Politics of Documentary*. Londres, British Film Institute, 2007. Traducción de Emilio Bernini.
- Comolli, Jean-Louis. “El anti-espectador”. *laFuga*, 8. 2008. <https://lafuga.cl/el-anti-espectador/331>
- Comolli, Jean-Louis. “Elogio del cine monstruo”. En *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Aurelia Rivera, 2007.
- Comolli, Jean-Louis. “El dispositivo cinematográfico y la redistribución de lo visible: Entrevista con Jean-Louis Comolli”. *Cine Documental*, n.º 9 (2014): 118-33. <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-dispositivo-cinematografico-y-la-redistribucion-de-lo-visible-entrevista-con-jean-louis-comolli/>
- Flaherty, Robert J. “How I Filmed Nanook of the North”. En *The World’s Work*, XLIV. (Septiembre, 1922). <https://www.documentary.org/feature/how-i-filmed-nanook-north>
- Kiarostami, Abbas. “Abbas Kiarostami discusses ‘Close-Up’ Pt. 3 - Characters and Goals”. Vídeo de Youtube, 2:43. Publicado el 18 enero de 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=QG2Bq9eqGdA>
- Lim, Dennis, “It’s Actual Life. No, It’s Drama. No, It’s Both”. *New York Times*, 20 de agosto de 2010. <https://www.nytimes.com/2010/08/22/movies/22hybrid.html>
- Maheshwari, Laya. “Why ‘Moana,’ the First Docufiction in History, Deserves a

New Life”. *Indie Wire*, 3 de Julio de 2014. <https://www.indiewire.com/2014/07/why-moana-the-first-docufiction-in-history-deserves-a-new-life-24631/>

Nichols, Bill. “Modalidades documentales de representación”. En *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, 1997.

Niney, François. *Le documentaire et ses faux semblants*. Klincksieck, 2009.

Rotha, Paul. “The Evolution of Documentary”. En *Documentary Film*. Faber and Faber, 1952.

Filmografía

Flaherty, Robert J. (Director). *Nanook of The North*. Revillon Frères, 1922.

Flaherty, Robert J. (Director). *Man of Aran*. Gainsborough Pictures, 1934.

Grierson, John. (Director). *Granton Trawler*. Empire Marketing Board/GPO Film Unit, 1934.

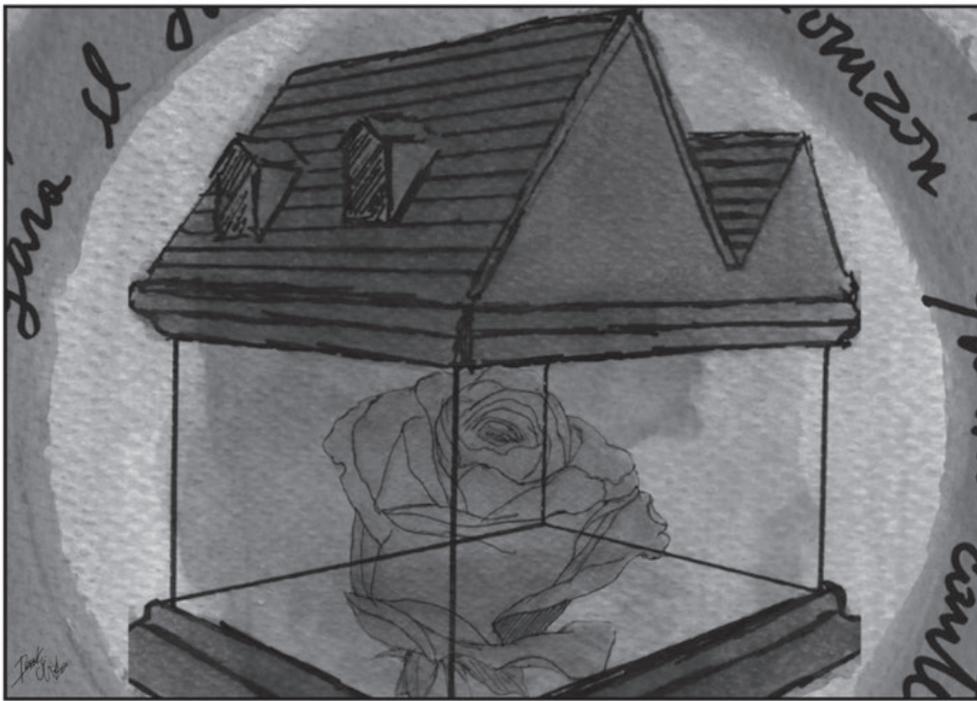
Grierson, John. (Director). *Drifters*. Kino International Corporation, 1929.

Herzog, Werner. (Director). *Little Dieter Needs to Fly*. Werner Herzog Filmproduktion, 1997.

Kiarostami, Abbas. (Director). *Close-Up*. Kanoon Pictures, 1990.

Chokrollahi, Mamhoub y Mansouri, Moslem. *Close-Up Long Shot*. 1996.

Yentob, Alan. (Producer y Conductor). *Imagine: Beyond Reason (Programa)*. BBC, 2008.



SALUD Y MEDICINA

Respiración: entre el bienestar, la enfermedad y la muerte
Leonardo Wild

Posibles usos terapéuticos de la psilocibina para la depresión
Francisca Barros León, Lucas Aylwin

Respiración: entre el bienestar, la enfermedad y la muerte

Leonardo Wild

Investigador Educación No Directiva
leonardo@wild.ec

Recibido: 12 de febrero de 2023 / Aprobado: 10 de abril de 2023

Resumen

La respiración es indispensable para la vida, el bienestar y la salud humana. Sin embargo, se la toma por sentado y pocos aprenden a respirar correctamente. En la sociedad actual no existe una cultura relacionada con la respiración y sucede que la mayoría de las personas respiran incorrectamente. Por ejemplo, si se respira por la boca, en vez de por la nariz –tanto para inhalar como para exhalar– se generan problemas de salud, que incluyen síntomas de agitación, ansiedad, nerviosismo, y más graves como hiperventilación, infecciones a las vías respiratorias, deformación de la mandíbula y de la cavidad nasal, entre otros. Por lo tanto, saber cómo y por qué se debe respirar por la nariz, por qué se debe respirar menos (y no más), por qué se debe respirar hacia el diafragma y no hacia la parte superior del pecho, es indispensable para comprender y tomar conciencia de una mejor manera de respiración. Podemos pasar unos 30 días sin comer sin morir de hambre, o hasta unos 5 días sin tomar agua y morir deshidratados, pero apenas minutos sin respirar y fallecer por asfixia. Pero además de inhalar y exhalar para mantenernos vivos, podemos aprender a respirar para mejorar nuestra salud, bienestar, y una muerte temprana por enfermedades que se pueden evitar si tan solo aprendemos a respirar apropiadamente.

Palabras clave: respiración, salud, bienestar, oxígeno, oxigenación, VO₂

Max, quimiorreceptores, CO₂, pulmones, nariz, fosas nasales, diafragma, alvéolos, glóbulos rojos, vasodilatación, óxido nítrico (NO), equilibrio del pH en la sangre, número BOLT, Patrick McKeown, James Nestor.

Abstract

Breathing is essential for life, for our well-being, and human health. However, breathing has been taken for granted, and few people learn to breathe correctly. In today's society, there is no culture related to breathing and it so happens that most people breathe incorrectly. For example, if you breathe through your mouth, instead of through your nose—both to inhale and exhale—health problems are generated, which include symptoms of agitation, anxiety, nervousness, as well as more serious symptoms such as hyperventilation, airway infections, deformation of the jaw and the nasal cavity, among others. Therefore, knowing how and why one should breathe through the nose, why one should breathe less (and not more), why one should breathe into the diaphragm and not into the upper part of the chest, is essential to understanding and becoming aware of a better way of breathing. We can go 30 days without eating without starving, or up to 5 days without drinking water and dying of dehydration, but barely minutes without breathing and dying of suffocation. In addition to breathing in and out to stay alive, we can learn to breathe properly in order to improve our health, our well-being, and an early death caused by diseases that can be avoided if we just learned how to breathe properly.

Keywords: Respiration, health, wellness, oxygen, oxygenation, VO₂ Max, chemoreceptors, CO₂, lungs, nose, nostrils, diaphragm, alveoli, red blood cells, vasodilation, nitric oxide (NO), blood pH balance, BOLT number, Patrick McKeown, James Nestor.

Respiración: entre el bienestar, la enfermedad y la muerte

Cuánto tiempo puede un ser humano vivir sin ingerir alimentos antes de morir? Dependerá de su edad, estado de salud, condiciones ambientales, entre otros factores, pero se calcula que, aproximadamente, entre 30 y 60 días.¹ ¿Cuántos días puede una persona vivir sin ingerir agua? Otra vez, el tiempo dependerá de la persona y de sus condiciones tanto internas, como de factores externos, sin embargo, se calcula que aproximadamente de 5 a 7 días, aunque algunos casos extremos han llegado a 10 días. ¿Cuánto puede alguien mantenerse vivo sin respirar?

El récord de contener la respiración (al tiempo de escribir este artículo) se lo llevó Budimir Sobat,² de Croacia, el 27 de marzo del 2021: 24 minutos, 37,37 segundos. Tenía 56 años cuando lo hizo. No obstante, este no es el tiempo común para un ser humano común. Sin entrenamiento, el tiempo promedio es de 90 segundos³ (1 minuto y 30 segundos). Hay quienes pueden más, pero se podría decir que, considerando diferentes parámetros y niveles de entrenamiento,⁴ si no respiramos moriremos aproximadamente a los 5 minutos, o inclusive menos en un estado conocido como apnea estática.⁵

¿Qué es lo que esto nos indica? Básicamente que, en comparación con la alimentación y la hidratación, la respiración es mucho más importante y crítica.

No obstante, en la sociedad actual, a menos que alguien esté sufriendo de alguna condición respiratoria como asma o apnea del sueño, o que tenga una enfermedad del sistema respiratorio⁶ como bronquitis o neumonía, es poco probable que preste atención a su respiración como fuente de salud –o causa de enfermedad–.

Quienes tal vez más se preocupan de la respiración –además de personas con condiciones o enfermedades respiratorias–, son los deportistas, quienes principal-

- 1 Natalie Silver, "How Long Can You Live Without Food? Effects of Starvation". *Healthline*, 12 Oct. 2022, <https://www.healthline.com/health/food-nutrition/how-long-can-you-live-without-food>
- 2 Connie Suggitt, "56-Year-Old Freediver Holds Breath for Almost 25 Minutes Breaking Record". *Guinness World Records*, 12 May 2021, <https://www.guinnessworldrecords.com/news/2021/5/freediver-holds-breath-for-almost-25-minutes-breaking-record-660285>
- 3 Alice Lipscombe-Southwell, "What's the Longest a Human Can Hold Their Breath Underwater?" *BBC Science Focus Magazine*, 12 Feb. 2023, <https://www.sciencefocus.com/the-human-body/whats-the-longest-a-human-can-hold-their-breath-underwater/>
- 4 Anthony R. Bain et al., "Physiology of Static Breath Holding in Elite Apneists". *Experimental Physiology*, 103, n.º 5 (May 2018): 635-51. *PubMed*, <https://doi.org/10.1113/EP086269>
- 5 Alex Hutchinson, "Pushing the Limits of Extreme Breath-Holding". *The New Yorker*, 30 Jan. 2018. www.newyorker.com, <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/pushing-the-limits-of-extreme-breath-holding>
- 6 "Pulmón y vías respiratorias", *MedlinePlus en español*, <https://medlineplus.gov/spanish/lungsandbreathing.html> (Accessed 12 Feb. 2023); Gabriel Calero Blázquez, "Enfermedades respiratorias más comunes". *Top Doctors*, 13 de Nov. 2012, <https://www.topdoctors.es/diccionario-medico/enfermedades-respiratorias>

mente se entrenan para incrementar su capacidad pulmonar, lo que se conoce como el VO2 Max.⁷

VO2 Max es, *grosso modo*, “el volumen máximo de oxígeno”. AXA Health Keeper lo expresa de la siguiente manera:

El VO2 Max es el volumen máximo de oxígeno que puede procesar el organismo durante el entrenamiento físico. En otras palabras, se trata de la cantidad de oxígeno que podemos aprovechar cuando practicamos deporte.

Cuanta mayor cantidad de oxígeno logremos transportar a los músculos por minuto, mejor rendimiento tendremos. Por todo ello, el VO2 Max o consumo máximo de oxígeno es un gran pronosticador del éxito de pruebas de resistencia.

De hecho, está considerado el mejor indicador para expresar la resistencia cardiovascular, y guarda relación con la cantidad de energía que se puede producir. Y es que refleja la capacidad de nuestro corazón, pulmones, etc. Y sangre para llevar el oxígeno hacia los músculos que están trabajando.⁸

El enfoque de la capacidad respiratoria ha sido, principalmente, la cantidad (volumen) de oxígeno que nuestros pulmones logran captar con cada inhalación. Es un dato cuantitativo que, si bien permite dar una idea aproximada de nuestra resistencia cardiovascular, deja de lado la “calidad” y la “funcionalidad” respiratoria. El “enfoque occidental” no toma en cuenta factores tales como la forma en la que se respira (*inhalación* por la boca o la nariz, *exhalación* por la boca o la nariz, movimiento del diafragma, velocidad de respiración y tiempo entre inhalaciones y exhalaciones, entre otros).

A primera vista, esto no parece como muy relevante, especialmente si el enfoque fisiológico y físico-químico se reduce a volumen de gas inhalado y exhalado. Se puede argumentar que el volumen, y por deducción lógica, el resultado final, será el mismo. ¿No es, a final de cuentas, la cantidad de aire que nuestros pulmones pueden desplazar lo que define la *real* capacidad física del proceso respiratorio?

No necesariamente. Por ejemplo, no explica que alguien, sin respirar, pueda mantenerse vivo, como Budimir Sobat, por 24 minutos y 36 segundos. Y tampoco toma en cuenta lo que ocurre una vez que los pulmones hayan entregado el oxígeno a los glóbulos rojos, es decir, cómo es que el oxígeno se desprende de los glóbulos rojos para ser entregados a los tejidos y las células que lo consumen.

7 Alex Hutchinson, *Endure: Mind, Body, and the Curiously Elastic Limits of Human Performance*, translated by Malcolm Gladwell, Custom House, 2021.

8 “Qué es el VO2 Max y cómo calcularlo - AXA Healthkeeper”. *AXA Health Keeper*, 20 Feb. 2019, <https://www.axahealthkeeper.com/blog/que-es-el-vo2-max-y-como-calcularlo/>

Valores normales y límites superiores

La cantidad de oxígeno que podemos utilizar depende de varios factores, entre ellos la edad, el sexo, factores genéticos, estado de salud, entrenamiento cardiovascular, entre otros. La cantidad de oxígeno utilizado –y que una persona es capaz de utilizar–, no necesariamente es un indicativo de la *eficiencia* con la que se utiliza el oxígeno. Para dar una idea de cuánto oxígeno consume una persona –es decir, la capacidad VO2 Max–, esto fluctúa drásticamente entre quienes tienen entrenamiento y la fisiología deportista, y quienes no la tienen.

VO2 Max se expresa en milímetros de oxígeno utilizados en un minuto por kg de peso corporal (ml/kg/min). Los valores estándar de VO2 Max están alrededor de 40-50 ml/kg/min, pero los atletas profesionales suelen rondar los 70-80 ml/kg/min.

Tener un VO2 Max elevado nos permite poder realizar actividades a un cierto nivel de manera más confortable, y mantener un umbral de agotamiento superior.⁹

Y no solo en lo referente a la capacidad de hacer ejercicio incide el nivel de VO2 Max de una persona, sino también en su salud. La Sociedad Europea de Cardiología ha relacionado mayores niveles de VO2 Max con menores incidencias de problemas cardiovasculares, lo cual se logra con ejercicio físico regular y de características puntuales, tales como un incremento del 40% de la frecuencia cardíaca sobre los niveles regulares durante por lo menos una media hora.

Es decir, caminatas no forzadas permitirán incrementar el VO2 Max de una persona y mejorar su salud.¹⁰ Pero al parecer, sin bien el ejercicio aeróbico ayudará a incrementar el factor VO2 Max de una persona, la manera *cómo* se respira es, al parecer, mucho más importante para que este factor realmente haga una diferencia, como se verá más adelante.

Uno de los factores que incide en la cantidad de oxígeno que alguien es capaz de utilizar –sin importar la eficiencia con la que esto ocurre–, no solo se debe a la capacidad neta pulmonar (volumen que los pulmones pueden desplazar con un ciclo respiratorio de inhalación/exhalación), o de la capacidad del corazón (cuánta sangre puede desplazar con cada bombeo), sino de otros factores que no habían sido estudiados en occidente.

Resulta que una persona en estado de reposo utiliza apenas el 25% del oxígeno inhalado, mientras que, al hacer deporte, llega a utilizar un 75% del oxígeno. Esto

9 “Qué es el VO2 Max y cómo calcularlo - AXA Healthkeeper”. *AXA Health Keeper*, 20 Feb. 2019, <https://www.axahealthkeeper.com/blog/que-es-el-vo2-max-y-como-calcularlo/>

10 “Qué es el VO2 Max y cómo calcularlo - AXA Healthkeeper”. *AXA Health Keeper*, 20 Feb. 2019, <https://www.axahealthkeeper.com/blog/que-es-el-vo2-max-y-como-calcularlo/>

quiere decir que cuando se respira,¹¹ no se está utilizando el 100% del oxígeno inhalado, sino que realmente este uso de oxígeno fluctúa, exhalándose de entre el 25% y el 75% del oxígeno inhalado, siendo la diferencia entre el O₂ inhalado y exhalado una de las mediciones de la *eficiencia* de una respiración. En otras palabras, mientras más oxígeno vuelve a salir de los pulmones sin haber sido utilizado, *menos eficiente se considera la respiración*.

En otras palabras, el total del oxígeno inhalado no es necesariamente el total del oxígeno utilizado. Por lo tanto, una de las preguntas que se debe hacer es: ¿cómo se puede mejorar la *eficiencia respiratoria*, y qué es lo que esto implica desde el punto de vista fisiológico para la salud humana?

Los pulmones y sus alvéolos

Para que los gases como el oxígeno se trasladen de un punto a otro, estos van de lugares o espacio de mayor presión, a lugares de menor presión.

Esto quiere decir que cuando inhalamos, el aire de la atmósfera ingresa a los pulmones porque estos generan un espacio de *menor* presión que la presión exterior atmosférica, y por eso el aire se desplaza e ingresa a los pulmones. Para que los pulmones se expandan, generando un vacío relativo, el músculo conocido como diafragma baja hacia la cavidad torácica, dando más espacio para los pulmones.

Asimismo, cuando exhalamos, la presión que ejerce el diafragma hace que se incremente la presión interna pulmonar, expulsado el aire (el cual tiene otra composición del aire que ingresó). La diferencia principal de lo que ingresa y egresa es que, al ingresar a los pulmones, el aire contiene la cantidad porcentual de oxígeno atmosférico¹² (20,9% al nivel del mar), y al salir, este porcentaje se reduce en la cantidad que ha sido asimilada (arriba mencionada), incrementándose el porcentaje de dióxido de carbono (CO₂) que el cuerpo expulsa, y que fue generado como parte de sus procesos metabólicos.

Los valores de los otros gases, especialmente el nitrógeno (78%) no fluctúan mucho, ya que no son asimilados por el cuerpo humano como lo es el oxígeno. (Sin embargo, como ya se verá más adelante, dependiendo de si se respira por la nariz o la boca, sí habrá una variación en la cantidad de nitrógeno asimilado, el cual cumple una función sumamente importante que ha sido casi ignorada por médicos y deportólogos).

Este proceso de inhalación y exhalación es lo que comúnmente se considera como “el proceso respiratorio”, y aquí se mide el VO₂ Max, puesto que se trata de

11 El aire atmosférico contiene 78,084% de nitrógeno, 20,946% de oxígeno, 0,934% de argón, 0,04% de dióxido de carbono, y otros gases raros además de una variante fuerte de vapor de agua H₂O.

12 Sharp, Tim, and Daisy Dobrijevic última actualización. “Earth’s Atmosphere: Facts about Our Planet’s Protective Blanket”. *Space.Com*, 22 Dec. 2021, <https://www.space.com/17683-earth-atmosphere.html>.

una medida de volumen de oxígeno asimilado, y/o por medio del pulso cardíaco durante una prueba de esfuerzo físico.¹³ El aire que inhalamos:

[...] atraviesa **faringe, laringe, tráquea** (tubo cartilaginoso con pelos y moco que retiene impurezas del aire) y llega a los pulmones, los órganos más importantes del **aparato respiratorio, entrando por los bronquios**. Dichos bronquios **se continúan ramificando en bronquiolos cada vez menores y de menor diámetro**, hasta que llevan el aire a los **alvéolos**, la localización clave de todo este proceso de respiración.¹⁴

La cantidad de oxígeno transferido por medio de los alvéolos a la sangre —que es la que llevará el oxígeno por medio de los glóbulos rojos a donde se necesita para los procesos fisiológicos de su asimilación—, depende de un proceso contra-intuitivo, y que tiene que ver con un factor crítico: el porcentaje de dióxido de carbono (CO₂) en la sangre. Lo contra-intuitivo es que mientras *menor* sea el porcentaje de CO₂ en la sangre, *menor* será la capacidad de entrega del oxígeno de los glóbulos rojos!

En otras palabras, mientras *mayor* sea la cantidad de CO₂ en la sangre (dentro de parámetros que no la acidifiquen generando acidosis),¹⁵ *menor* será la capacidad de los glóbulos rojos de retener el oxígeno haciendo que la entrega de oxígeno (de glóbulos rojos a tejidos) sea más eficiente. Por el contrario, mientras *menor* sea la cantidad de CO₂ en la sangre (provocada por una excesiva exhalación de CO₂), *menor* será la capacidad de los glóbulos rojos de entregar el oxígeno a los tejidos, regresando los glóbulos rojos hacia los pulmones con porcentajes de saturación de oxígeno que reducirán su subsecuente capacidad de absorción de oxígeno de los alvéolos de los pulmones.

Quimiorreceptores y el equilibrio del pH, del oxígeno y del dióxido de carbono

Los quimiorreceptores son células nerviosas especializadas que envían señales al cerebro para regular la respiración. Existen dos tipos de quimiorreceptores conocidos: 1) Los quimiorreceptores centrales,¹⁶ que se encuentran en la médula del cerebro, y 2) los quimiorreceptores periféricos.¹⁷ Se sospecha¹⁸ de la existencia de un

13 “Qué es el VO₂ Max y cómo calcularlo - AXA Healthkeeper”. *AXA Health Keeper*, 20 Feb. 2019. <https://www.axahealthkeeper.com/blog/que-es-el-vo2-max-y-como-calcularlo/>

14 “¿Cómo funcionan los pulmones?”, *Roche Pacientes*. <https://rochepacientes.es/cancer/pulmon/como-funcionan-fisiopatologia.html> (Accessed 12 Feb. 2023).

15 Acidosis: La acidosis es una condición en la que hay demasiado ácido en los fluidos corporales. Es lo opuesto a la alcalosis (una condición en la que hay demasiada base en los fluidos corporales). Jacob Berman, *Acidosis: MedlinePlus Medical Encyclopedia*. <https://medlineplus.gov/ency/article/001181.htm> (Accessed 12 Feb. 2023).

16 Ewald R. Weibel and David H. Elliott, “Human Respiratory System – Chemoreceptors”, *Britannica*. <https://www.britannica.com/science/human-respiratory-system/Chemoreceptors> (Accessed 12 Feb. 2023).

17 Weibel and Elliott, “Human Respiratory System– Chemoreceptors”.

18 Weibel and Elliott, “Human Respiratory System– Chemoreceptors”.

tercer tipo de quimiorreceptores locales en varias partes del cerebro, porque al ser extirpados (por razones varias) durante operaciones que deberían haber terminado con las reacciones generadas por los quimiorreceptores, las reacciones fisiológicas han continuado.

No es el propósito de este artículo entrar en detalle sobre cómo y por qué funcionan estos quimiorreceptores, sin embargo, es necesario comprender su funcionalidad para entender por qué la simple medición de VO₂ Max, como un indicador de la respiración, no permite vislumbrar lo que implican otros factores –como respirar por la nariz versus respirar por la boca, o inclusive el efecto de respirar por la fosa nasal izquierda versus la derecha, o respirar profundo “hacia abajo” en vez de respirar con la parte superior de los pulmones–, y el efecto que tiene una cantidad mayor o menor de CO₂ en la sangre.

De forma básica, los quimiorreceptores son células especializadas que vigilan la concentración de: a) pH, b), oxígeno (O₂), y c) dióxido de carbono (CO₂) en la sangre arterial para mantener la homeostasis¹⁹ (equilibrio) de este parámetro.

El pH es la medición de iones de hidrógeno catiónico (H⁺),²⁰ es decir, de carga positiva, y su relación con iones de hidrógeno aniónico (H⁻), es decir, de carga negativa. Hidrógeno catiónico es aquel que necesita electrones para equilibrar la carga eléctrica (su número de electrones), y el aniónico el que posee electrones adicionales y por eso los quiere donar. A esto –al pH–, se lo conoce como el potencial de hidrógeno.²¹ No quiere decir que existan hidrógenos sin un electrón (esto es imposible, ya que el hidrógeno solo tiene 1 electrón), sino que, en la combinación química con el oxígeno, se genera moléculas llamadas hidronio²² (H₂ O⁺), en las cuales el oxígeno comparte un electrón (O⁺) con uno de los 3 hidrógenos de la molécula de hidronio. Asimismo, los hidrógenos con un electrón adicional (H⁻) se hallan igualmente en combinación con un oxígeno, formando un oxidrilo²³ (o hidroxilo, OH⁻).

Uno de los factores principales que produce este tipo de moléculas es la presen-

19 Homeostasis: El concepto de homeostasis apareció por primera vez en los 1860, cuando el fisiólogo Claude Bernard (1813-1878) describió la capacidad que tiene el cuerpo para mantener y regular sus condiciones internas. Esta homeostasis es crítica para asegurar el funcionamiento adecuado del cuerpo, ya que, si las condiciones internas están reguladas pobremente, el individuo puede sufrir grandes daños o incluso la muerte. *Neurofisiología para estudiantes de medicina*. <http://www.facmed.unam.mx/Libro-NeuroFisio/> (Accessed 12 Feb. 2023).

20 H⁺: Esta es una simplificación matemática, puesto que no puede existir un hidrógeno con un electrón menos en su órbita, ya que el hidrógeno es, por definición, un elemento que tiene tan solo un electrón. Los químicos usan la nomenclatura del H⁺ para simplificar sus cálculos, pero no representa la realidad.

21 Potencial de hidrógeno: El pH es una medida que sirve para establecer el nivel de acidez o alcalinidad de una disolución. La “p” es por “potencial”, por eso el pH se llama: potencial de hidrógeno. “pH - Concepto, escala de medidas, cómo se mide y ejemplos”. *Concepto*, <https://concepto.de/ph/> (Accessed 12 Feb. 2023).

22 “Hidronio”, *EcuRed*, <https://www.ecured.cu/Hidronio> (Accessed 12 Feb. 2023).

23 Germán Portillo, “Hidroxilo: qué es, características, estructura y su acción en la atmósfera”. *Meteorología en Red*, 18 Aug. 2020, <https://www.meteorologiaenred.com/hidroxilo.html>

cia de minerales y oligoelementos (como magnesio, calcio, potasio, sodio, etc.) las cuales producen variaciones en el pH de la sangre, el cual fluctúa entre un pH de 7,35 a un pH de 7,45. Cualquier incremento o decremento del pH conlleva efectos negativos para la salud (el equilibrio homeostático del cuerpo humano).

Cuando el pH sobrepasa el 7,45 en la sangre, genera alcalosis, y cuando baja de 7,35, acidosis. (Un pH de 6,9 en la sangre puede ser mortal.) Por lo tanto, la medición de la carga eléctrica que genera el potencial de hidrógeno (pH) es crítico para el bienestar y la salud, y por eso una de las funciones de estos quimiorreceptores es justamente mantener su equilibrio. El contenido mineral de la sangre influye directamente en el pH de la misma a mediano y largo plazo, pero es la respiración la que incide directamente en el pH sanguíneo de forma inmediata, a corto plazo, literalmente en segundos.

La otra medición de los quimiorreceptores se dedica a vigilar tanto la concentración de oxígeno (O_2), sin el cual no podemos vivir, y el dióxido de carbono (CO_2). Resulta que con el incremento en el oxígeno también se incrementa el pH, convirtiendo a la sangre en más alcalina (por el aumento de oxidrilos OH^-), pero es el incremento de CO_2 el que más influye en las variables del pH sanguíneo a corto plazo, pues el dióxido de carbono genera una acidificación inmediata de la sangre (también se lo conoce como el ácido carbónico), el cual produce una reducción en el potencial de hidrógeno.

Para contrarrestar los efectos de acidificación del pH de la sangre provocados por el CO_2 se requiere un incremento en el contenido mineral alcalino o, a su vez, una reducción de los niveles de CO_2 , que es lo que se logra con la exhalación. Sin embargo, como se vio arriba, al reducirse la cantidad de dióxido de carbono, también se reduce la capacidad de que los glóbulos rojos entreguen su oxígeno a los tejidos. Es pues, en este punto, donde la forma de respirar incide directamente no solo en la eficiencia del proceso respiratorio, sino en el bienestar y la salud humana, y son los quimiorreceptores los responsables de que se mantenga este equilibrio entre el pH, el oxígeno, y el dióxido de carbono de la sangre.

CO_2 y el gatillo de la respiración

Si bien la mayoría supone que lo que provoca nuestra necesidad de respiración son los niveles de oxígeno de la sangre, en realidad lo que más incide en la necesidad de respirar es el contenido de dióxido de carbono en la sangre. En otras palabras, son los quimiorreceptores que miden el nivel de CO_2 los que se convierten en el “gatillo de la respiración”. O sea, mientras más sensibles al dióxido de carbono sean los quimiorreceptores, más rápida será la señal de que existe la necesidad de respirar.

Poniéndolo de otra manera, más que la cantidad de oxígeno en la sangre, es la concentración de CO_2 lo que provoca que los pulmones –por medio del diafragma

y de los músculos intercostales—, comiencen a respirar. En caso de que, por voluntad propia —la cual también puede ordenar que los pulmones respiren o dejen de respirar—, haya dado la orden de mantener el aliento, al llegar a los niveles máximos de la sensibilidad de los quimiorreceptores, las señales autónomas provocan inclusive el sentimiento de pánico que nos lleva a tomar aliento. Y si a pesar de ello decidimos —y tenemos la fuerza de voluntad de, a pesar del sentimiento de ahogo y de pánico—, mantener la respiración, el cerebro reticular (donde se halla la médula) toma control provocando el desmayo para que la estupidez de la corteza cerebral (que pensó que era una buena idea dejar de respirar) pierda el control, y el cuerpo pueda volver a recibir no solo su oxígeno, sino que se deshaga del dióxido de carbono que está generando la señal de alarma.

Pocos, sin embargo, logran llegar hasta el punto del desmayo. El pánico es un sentimiento sumamente fuerte, y según estudios²⁴ donde ha sido removida la amígdala²⁵ —centro del miedo, de la ira y de otras emociones de supervivencia—, una persona puede entrar en estado de pánico no solo al enfrentar un peligro físico (una culebra, un tigre, u otra situación potencialmente mortal), sino que el exceso de CO₂ provoca una reacción muy similar. Por lo tanto, los sentimientos de “tener que respirar” cuando los niveles de CO₂ en la sangre suben se activan de manera inconsciente y no-voluntaria. Pero resulta que la sensibilidad de los quimiorreceptores al CO₂ son variables y reprogramables, como lo demuestran todos quienes voluntariamente deciden entrenarse para poder mantener la respiración sobre los 60 o 90 segundos, como lo hizo Budimir Sobat, rompiendo el récord en septiembre del 2021 ... sin desmayarse.

El dióxido de carbono y la entrega de oxígeno a órganos y tejidos

Patrick McKeown descubrió en los años 90, con la caída del Muro de Berlín y la política de apertura que permitió a científicos de occidente acercarse a las investigaciones soviéticas, que uno de los doctores que atendían a los cosmonautas rusos justamente tenía estudios²⁶ sobre este aspecto de la respiración, la manera no de cuánto oxígeno mueven los pulmones en situaciones de ejercicios físicos extremos (VO₂ Max), sino del proceso de entrega de oxígeno de glóbulos rojos —los transportadores del oxígeno en la sangre—, a los tejidos y órganos.

²⁴ James Nestor, *Breath: The New Science of a Lost Art*, Penguin Books, 2021.

²⁵ James Nestor, *Breath*, 166.

²⁶ Patrick McKeown, *The Oxygen Advantage: The Simple, Scientifically Proven Breathing Techniques for a Healthier, Slimmer, Faster, and Fitter You*. First edition, William Morrow, an imprint of Harper Collins Publishers, 2015; Patrick McKeown and Joseph Mercola. *The Oxygen Advantage: The Simple, Scientifically Proven Breathing Techniques for a Healthier, Slimmer, Faster, and Fitter You*. Unabridged, Blackstone Audio Harper Audio, 2016.

La relación entre la concentración de dióxido de carbono disuelto en la sangre, y el oxígeno que es transportado por los glóbulos rojos, es crítica en la entrega del O₂. Mientras más O₂ logra repartirse (de glóbulos rojos a tejidos), más eficiente será el proceso de respiración. Así, en vez de que la sangre sature a 96% o hasta 98%, y vuelva luego de su recorrido por el cuerpo hacia los pulmones con un 89% o 90%, como es común, una mejor entrega de oxígeno (debido a una mayor presencia de dióxido de carbono en la sangre) hace posible que los glóbulos rojos, al regresar hacia los pulmones para volver a captar oxígeno, tengan apenas un 85% o hasta 80% de oxígeno.

Esto significa que, en vez de entregar un 6% a 8% de oxígeno a los tejidos y órganos, cada ciclo respiratorio permite la captación y subsiguiente entrega de oxígeno en un rango de entre el 10% al 16% –o inclusive más en casos donde una reducción considerable en la sensibilidad de los quimiorreceptores (hacia el CO₂)–, permitan evitar la excesiva exhalación del dióxido de carbono, que es la reguladora de la cantidad de este gas en la sangre.

Para aclararlo aún más, si los quimiorreceptores que vigilan el dióxido de cloro en la sangre son muy sensibles, el proceso de respiración estará programado para deshacerse –vía la exhalación–, del dióxido de cloro. Al ser menos sensibles, tolerarán un mayor contenido de CO₂ en la sangre, lo cual permitirá:

- a) una mayor entrega de oxígeno a órganos y tejidos;
- b) una reducción en la cantidad de inhalaciones y exhalaciones *para hacer el mismo o inclusive un mejor trabajo;*
- c) una mayor dilatación de las venas y vasos vasculares (ya que el CO₂ es, además, un relajante).

Y como se dijo anteriormente, *los quimiorreceptores son programables.*

Si es que se sabe cómo programarlos.

El número BOLT

Cuando hacemos ejercicio podemos incrementar el VO₂ Max, pero no necesariamente la sensibilidad de los quimiorreceptores al dióxido de carbono. De hecho, Patric McKeown, autor del libro *The Oxygen Advantage*²⁷ (*La ventaja del oxígeno*) describe cómo en su carrera ha descubierto que inclusive deportistas de carrera y de élite, no han aprendido a mejorar la eficiencia de la entrega de oxígeno de glóbulos rojos hacia los tejidos. Sí, su VO₂ Max puede ser impresionante, pero si supieran cómo re-programar sus quimiorreceptores, su rendimiento podría ser aún mayor. Y

²⁷ McKeown, Patrick. *The Oxygen Advantage*, 2015.

de hecho esto ha sido parte de su trabajo; acompañar a medallistas en sus entrenamientos para incrementar lo que él denomina “el número BOLT”.²⁸

El número BOLT es básicamente la cantidad de tiempo, medida en segundos, que una persona puede permanecer sin respirar luego de haber exhalado el aire de sus pulmones. Es decir, en vez de inhalar y contener el aliento, como lo hacen quienes se dedican al buceo libre (sin tanques de aire, comúnmente conocido como Equipo SCUBA), y como lo hizo Budimir Sobat (24 minutos y 36,37 segundos), para conseguir el número BOLT hay que hacer lo siguiente:

En estado de reposo y sin haber hecho ejercicio en por lo menos unos 10 minutos, respirar un par de veces de manera normal, y luego de exhalar, pinchar la nariz y cerrar la boca para contener el aliento exhalado. Con un cronómetro, se miden los segundos que uno puede permanecer sin respirar hasta el primer momento en que el cuerpo da la señal de que necesita volver a respirar. La cantidad de segundos transcurridos viene a ser el número BOLT.²⁹

Explica Patrick McKeown que en su experiencia la mayoría de las personas no entrenadas tienen un número BOLT de entre 10 a 15 segundos, lo cual es indicador de quimiorreceptores sensibles al CO₂. Inclusive ha encontrado este número en deportistas de élite. Lo que esto significa es que, al ser los quimiorreceptores muy sensibles al dióxido de carbono, van a pedir que los pulmones inhalen y exhalen aire con mayor frecuencia, y como los niveles de CO₂ en la sangre son bajos, la entrega de oxígeno de glóbulos rojos a tejidos no es muy eficiente. En otras palabras, al entrar en contacto la sangre con los alvéolos de los pulmones, llegan con una saturación de entre 89% a 90%, y absorben un 6% a 8% de oxígeno para volver a circular en su máxima posible saturación del 98% (en el mejor de los casos).

Si los quimiorreceptores no fuesen tan sensibles, permitirían que ocurra lo arriba mencionado: que la sangre entregue más oxígeno, y que regrese hacia los pulmones con un 85% o inclusive 80% de O₂, para luego volver a saturarse con un 96% a 98%. Es decir, la cantidad de oxígeno que cada respiración puede entregar a la sangre, y la sangre a los tejidos, sube hasta inclusive duplicarse. Esto no solo hace que se respiración sea más eficiente, sino que reduce la necesidad del corazón de bombear con mayor frecuencia (reduciendo el número de latidos del corazón). ¿Cómo hacer para que esto ocurra, para que los quimiorreceptores sean menos sensibles al dióxido de carbono?

Pues esto es lo que Patrick McKeown se dedica a mostrar a sus clientes (entre otras cosas relacionadas a la respiración). El proceso es simple e implica un entrenamiento que toma tiempo, puesto que la re-programación no ocurre de

²⁸ McKeown, Patrick. *The Oxygen Advantage*, 21.

²⁹ BOLT = *Body Oxygen Level Test* – Test de nivel de oxígeno en el cuerpo.

la noche a la mañana y además requiere tomar conciencia del por qué se deben tomar ciertas medidas.

Re-programando quimiorreceptores

La primera razón por la cual los quimiorreceptores se programan para ser sensibles al dióxido de carbono es por la forma como se respira, continuamente exhalando demasiado, que ocurre principalmente cuando se exhala por la boca. La cantidad de aire que sale al exhalar por la boca es mayor y ocurre con mayor rapidez que si se exhala por la nariz. De hecho, respirar (tanto inhalar como exhalar) por lo boca es síntoma de una mala práctica respiratoria que tiene bastantes efectos negativos. Por lo tanto, lo primero que se requiere es respirar por la nariz, tanto en la inhalación, como para la exhalación.

La segunda razón es porque se respira superficialmente (hacia arriba, utilizando solo la parte superior de los pulmones). Respirar hacia abajo, dilatando el diafragma hacia la cavidad torácica, permite utilizar los 3/3 de la capacidad pulmonar, y no solo el 1/3 (el volumen de la parte superior de los pulmones).

La tercera razón tiene que ver con la costumbre.

Si ya nos hemos acostumbrado a respirar por la boca, y a respirar “hacia arriba”, nuestro número BOLT va a ser bajo y nuestra respiración ineficiente por defecto. Entonces el primer paso para contrarrestar esto es tomar conciencia y estar pendientes de cómo respiramos. ¿Por la boca o por la nariz? ¿Hacia arriba o hacia abajo?

Debemos, entonces, reprogramar primero la forma en la que respiramos. Comenzar a respirar por la boca, y al inhalar, hacer que los pulmones bajen y se expandan hacia la cavidad torácica.

Para esto último, McKeown recomienda acostarse o sentarse y reposar una mano sobre el estómago, y la otra sobre el pecho. Al inhalar, sentir si es que la mano que está sobre el pecho siente que el pecho se expande. Si el pecho se expande, quiere decir que estamos inhalando hacia arriba. Por lo tanto, el ejercicio consta de tomar conciencia primero de nuestra costumbre, y luego cambiarla, haciendo que al inhalar se dilaten y expandan los músculos estomacales, *sin mover ni expandir el pecho*. Y, por supuesto, que al inhalar se lo haga por la nariz, y no por la boca.

Al exhalar debe entonces contraerse el estómago, y como los pulmones se están contrayendo, *tampoco debe expandirse el pecho*. Es decir, solo cuando estamos haciendo ejercicio físico y respirando ampliamente vamos a tener una inhalación donde se expanda *primero* el estómago, y luego el tórax para utilizar también la parte superior de los pulmones. En estado de reposo (sentados, parados o acostados), no debería expandirse el tórax ni al inhalar, ni al exhalar.

Y en ambas direcciones siempre se respira por la nariz y no por la boca.

Es posible que al principio de hacer este ejercicio se sienta que no se tiene suficiente aire y el cuerpo pida abrir la boca. Esto es indicativo de que los quimiorre-

ceptores siguen muy sensibles al CO₂. Por lo tanto, el tercer ejercicio implica su re-programación.

Esta re-programación para reducir la sensibilidad de los quimiorreceptores al dióxido de carbono se lo consigue de la siguiente manera:

- 1) Inhalar por la nariz un par de veces, hacia abajo (hacia la cavidad torácica).
- 2) A la tercera exhalación, contener la respiración exhalada, y comenzar ya sea a contar mentalmente (“*Ciento uno, ciento dos, ciento tres, ciento cuatro...*”) hasta que ya no se pueda resistir más.
- 3) Inhalar normalmente, y volver a respirar inhalando y exhalando 3 veces.

Si a la tercera vez aún se siente que falta el aliento, es porque se ha excedido en el tiempo de haber contenido la respiración exhalada. Sin embargo, es tan rápida nuestra recuperación, que por lo general se debe poder respirar normalmente luego de la tercera inhalación y exhalación.

Luego (de la tercera exhalación) se vuelve a hacer lo mismo, y se intenta incrementar el tiempo que se retiene la respiración. Por lo general, debido al incremento del dióxido de carbono en la sangre, la respiración se hará más eficiente, y se podrá incrementar el tiempo que uno logre contener la respiración exhalada. Es posible que se lo pueda hacer la primera vez apenas 10 a 12 segundos. Pero luego de un par de estos ejercicios (exhalar, contener la respiración, contar, inhalar y exhalar 3 veces normal y pausadamente), va a subir el tiempo que se puede contener la respiración exhalada.

Este ejercicio se lo debería hacer todos los días, o pasando un día, durante unos 10 a 15 minutos de inhalar, exhalar, contener la respiración, volver a inhalar y exhalar 3 veces y volver a contener la respiración.

Lo que va a ocurrir es que al incrementarse la concentración de CO₂ en la sangre, y al hacer esto de forma regular (siempre inhalando y exhalando por la nariz), los quimiorreceptores van a re-programarse para hacerse menos sensibles al CO₂ presente en la sangre. Esto va a hacer que, de forma automática e inconsciente, ya no tengamos que respirar tan a menudo y tan profundamente, mejorando el proceso respiratorio día a día.

Una vez a la semana se recomienda que se vuelva a hacer el ejercicio en reposo para ver cuál es el número BOLT. Este debe ir mejorando (incrementando) conforme pasa el tiempo, que puede durar meses.

Y así como se puede re-programar, conscientemente, por medio de este y otros ejercicios³⁰ la sensibilidad de los quimiorreceptores hacia el CO₂, al dejar de hacer

30 Otros ejercicios se los puede encontrar en el libro de McKeown (McKeown, Patrick. *The Oxygen Advantage*) páginas 242 a 266, en el libro de Nestor (Nestor, James. *Breath*) en el apéndice páginas 219 a 229, o en la web en numerosas presentaciones en youtube. Buscar bajo Patrick McKeown, James Nestor, entre otros. Lev Goldentouch, “4 Breathing Exercises That Can Increase Your Learning Potential”. *Key To Study*, 5 Mar. 2017, <https://www.keytostudy.com/4-breathing-exercises-can-increase-learning-potential/>. Sin embargo, hay que considerar que muchas recomendaciones sobre respiración no toman en cuenta lo que se menciona en este artículo sobre los peligros de respirar por la boca.

estos ejercicios, al volver a respirar por la boca en vez de por la nariz, y al respirar “hacia arriba” en vez de hacia la cavidad torácica durante la inhalación, se pueden re-programar otra vez para ser más sensibles y reducir la eficiencia respiratoria.

Otras prácticas para mejorar la eficiencia respiratoria

Existen varios ejercicios adicionales³¹ así como prácticas que pueden, además del ejercicio arriba mencionado, mejorar la eficiencia respiratoria. Los beneficios de una mejor entrega de oxígeno de glóbulos rojos a tejidos tienen muchos otros efectos positivos para la salud y el bienestar.

Por ejemplo, justamente luego de hacer ejercicio físico, se recomienda hacer una versión del ejercicio arriba mencionado, conteniendo la respiración exhalada. Va a ser mucho más duro que en reposo, y es posible que no se pueda contener la respiración por más de unos 4 a 5 segundos en las primeras exhalaciones (contener exhalado). Si se hace esto durante unos 3 minutos luego de cada ejercicio físico, los beneficios serán no solo un incremento en el número BOLT, sino además una mejor entrega de oxígeno a los músculos y al cerebro, puesto que al haber más CO₂ en la sangre (subproducto de la energía consumida por los tejidos), y al mantenerlo por más tiempo en vez de exhalarlo aceleradamente por una sobre-respiración, la irrigación sanguínea, y los capilares dilatados (por el incremento del CO₂), permitirá una mejor entrega del gas vital O₂, así como una reducción en la acumulación de ácido láctico en los músculos.

Otro de los ejercicios que Patrick McKeown recomienda es que, al caminar, cada ciertos pasos (pueden ser 10), se mantenga la respiración exhalada durante un par de pasos o más, antes de continuar respirando (inhalando y exhalando).

Asimismo, en vez de respirar apresuradamente y de manera superficial (hacia arriba), McKeown sugiere que al respirar (siempre por la nariz), se lo haga de forma profunda (hacia abajo) y pausada, con un ritmo que puede ir incrementándose. Es decir, inhalar durante dos pasos (luego tres, y así subir poco a poco), y exhalar durante 4 pasos e ir incrementando, además (o en vez) del ejercicio de mantener la respiración (exhalado) cada 10 pasos. Esto, por supuesto, es algo que toma tiempo y una decisión consciente, hasta que se convierte con el tiempo y la práctica en una segunda naturaleza.

Si por alguna razón se hace muy difícil respirar solo por la nariz, y se siente la necesidad de respirar por la boca, es preferible bajar el ritmo del ejercicio y no caer en la sensación de que respirar por la boca va a permitir hacer mejor el ejercicio.

31 Existen páginas inclusive de líneas de salud que siguen profesando la respiración por la boca como algo saludable. De hecho, sí existen ciertos ejercicios de respirar por la boca, pero tienen usos y aplicaciones muy puntuales, como lo hace el ahora mundialmente conocido Wim Hof: *Welcome to the Official Wim Hof Method Website*. <https://www.wimhofmethod.com> (Accessed 12 Feb. 2023).

La diferencia entre respirar por la boca y por la nariz

La principal razón por la cual respirar por la boca no es recomendable, tiene que ver con nuestra fisiología. El aire que ingresa por la boca va directamente a los pulmones sin filtrar y sin regular su temperatura. Y al exhalar por la boca, el volumen de aire que sale remueve más CO_2 (la razón principal por la que se exhala) que si se respira por la nariz.

En primer lugar, si el aire es más frío que la temperatura del cuerpo humano (comúnmente lo es, a menos que se viva en los trópicos y la temperatura sobrepase los 37,5 grados centígrados), al ingresar a los pulmones el cuerpo tiene que calentar la superficie interna no solo de los pulmones, sino también de la faringe, la laringe, y la tráquea —es decir, del sistema respiratorio—, provocando el arribo de sangre para que caliente las superficies que deberían estar a la temperatura del cuerpo para su funcionamiento correcto. Esta sangre, a su vez, genera congestión, y esta congestión un incremento de secreción de las mucosas para protegerse.

Entonces, al respirar por la boca, lo que se provoca por un lado es una congestión del sistema respiratorio, y por otro, al estar desprovistas las vías de los pelos que se encuentran en las fosas nasales (para una filtración primaria), se acumulará polvo y otras impurezas que a su vez generan otro tipo de condiciones e inclusive infecciones. McKeown indica que una de las principales razones para sufrir de asma, es por respirar por la boca, y él ha logrado curar a mucha gente que han necesitado tratamientos para asma durante toda su vida, en apenas semanas, o inclusive días.

¡Tan solo por cambiar el hábito de respirar por la nariz y no por la boca!

Ahora, inhalar por la nariz, y exhalar por la boca, parecería que hace mucha diferencia excepto, tal vez, la evacuación excesiva de CO_2 . No obstante, sin aire caliente que salga igualmente por las fosas nasales, inhalar por la nariz y exhalar por la boca provoca a su vez un enfriamiento de las vías respiratorias nasales, lo cual conlleva otra vez a congestión, y una reducción en la efectividad de que el aire se caliente al entrar por la nariz generando, a bajas temperaturas, inclusive dolor.

Según las investigaciones de Patrick McKeown y otros, aire que está a 6 grados centígrados en el ambiente, al ser inhalado por la nariz, llega a los pulmones a la temperatura del cuerpo. Sin embargo, este mismo aire, si es inhalado por la boca, no llega a calentarse, provocando la congestión y exceso de sangre en los bronquios.

Experimentos hechos por James Nestor y Anders Olsson³² dieron cuenta fidedigna de lo que significa para la salud respirar por la boca. Nestor y Olsson hicieron un experimento donde por 10 días se taparon la nariz, y respiraron solo por la boca para hacer todo, desde comer hasta hacer ejercicio. Luego, por otros 10 días, y siguiendo los mismos protocolos de alimentación y de ejercicio, respiraron solo

32 James Nestor, *Breath*, varias páginas, comienza en la página 8 intercalado en el texto del libro.

por la nariz (comiendo, por supuesto, por la boca). Los resultados que incluyeron mediciones de patógenos en las fosas nasales y todo el sistema respiratorio, así como ciclos y calidad del sueño, cantidad de ronquidos, entre otros, no dejaron duda alguna del peligro que implica, literalmente hablando, respirar por la boca.³³

Óxido nítrico y bienestar

Entre algunos de los descubrimientos que se han hecho sobre lo que ocurre con el aire que ingresa por la nariz, se encontró que la forma de las vías respiratorias nasales no solo que calientan el aire, sino que a su vez provocan la producción de óxido nítrico (NO), que no se lo debe confundir con el óxido nítrico (N₂O).³⁴ Estos son gases que combina el nitrógeno con el oxígeno y cuyas cualidades no son solo anti-virales y antibacterianas (es decir, desinfecta el aire que se inhala por la nariz), sino que además se lo considera como un gas relajante, energizante, entre tantas otras cualidades que recién se están descubriendo.

En los deportes se usa el óxido nítrico para la recuperación muscular,³⁵ para la resistencia física,³⁶ la quema de grasa corporal,³⁷ el incremento de la presencia de sangre y oxígeno que generan lo que se conoce como la congestión muscular,³⁸ que ocurre luego de hacer ejercicio (es vaso-dilatante),³⁹ mientras otros beneficios, además de la mejora del sistema circulatorio, es liberar las hormonas del crecimiento.⁴⁰

33 James Nestor, *Breath*, 17.

34 “Óxido nítrico: Historia, para qué sirve, farmacocinética y más”, *Farmacia Informativa*, <https://farmaciainformativa.com/oxido-nitroso/> (Accessed 20 Feb. 2019).

35 “Óxido nítrico | Beneficios y efectos secundarios”, *Myprotein*, 10 July 2018 <https://www.myprotein.es/thezone/suplementos/beneficios-efectos-oxido-nitrico/>

36 “Óxido nítrico | Beneficios y efectos secundarios”. *Myprotein*, 10 July 2018 <https://www.myprotein.es/thezone/suplementos/beneficios-efectos-oxido-nitrico/> Algo que muchos deportistas piensan, es que el óxido nítrico está enfocado únicamente a los deportistas de fuerza. Sin embargo, aquellos que se centran en la resistencia también deben prestar atención a que sus músculos mantengan los niveles de oxígeno adecuados. Puede estar especialmente indicado a aquellos que vayan a competir a una altura mayor de la que normalmente entrenan.

37 “Óxido nítrico | Beneficios y efectos secundarios”. *Myprotein*, 10 July 2018, <https://www.myprotein.es/thezone/suplementos/beneficios-efectos-oxido-nitrico/>: el NO es una fuente de L-arginina, que es el aminoácido encargado de transportar la glucosa a los músculos. Esto significa que, al hacer ejercicio, irá más glucosa a las células musculares, además de aprovechar los ácidos grasos presentes en el cuerpo y ayudar a su quema.

38 “Óxido nítrico | Beneficios y efectos secundarios”. *Myprotein*, 10 July 2018, <https://www.myprotein.es/thezone/suplementos/beneficios-efectos-oxido-nitrico/>: Una de las ventajas del óxido nítrico es la intensificación de la congestión muscular, haciendo que sea más pronunciada y de mayor duración, por lo que esa sensación de congestión perdurará más tiempo. Recuerda que las congestiones musculares son el resultado de un aumento del flujo sanguíneo en los músculos, por lo tanto, si el óxido nítrico aumenta el flujo sanguíneo, los músculos permanecerán más hinchados.

39 Alexa Tucker and Isadora Baum, “Óxido nítrico: los beneficios para los músculos y el sexo de tomar este suplemento”. *Men’s Health*, 5 July 2022, <https://www.menshealth.com/es/nutricion-dietetica/a33376817/suplementos-oxido-nitrico-ganar-musculo-sexo/>

40 “Óxido nítrico | Beneficios y efectos secundarios”. *Myprotein*, 10 July 2018, <https://www.myprotein.es/thezone/suplementos/beneficios-efectos-oxido-nitrico/>

Nada de esto ocurre cuando se respira por la boca, pero sí por la nariz, pues la producción de óxido nítrico es automática y se la puede incrementar aún más cuando se tararea (aquel zumbido que se hace con la nariz), el cual puede incrementar por medio de las vibraciones que se generan en las fosas nasales hasta 15 veces de lo que se produce durante una respiración normal. Resulta pues, que una de las razones por las cuales durante ciertos tipos de meditaciones cuando se hace el ruido conocido como “Ommm” se incrementa el sentimiento de bienestar y puede mejorar la salud. No solo es metafísica, sino que es parte integral de cómo funcionamos, o sea, física y biología.

Si bien el óxido nítrico se lo puede adquirir como suplemento⁴¹ (al igual que tantas otras sustancias que el cuerpo produce naturalmente, como la serotonina y la melatonina), el hecho de que tan solo respirando por la nariz sin costo alguno más que el de tomar conciencia, es una señal de que la naturaleza es sabia y que somos nosotros quienes nos hemos olvidado de cómo funciona.

Culturas antiguas ya lo sabían

Lo que la ciencia ahora comienza a descubrir —como esto de la importancia de la respiración apropiada—, culturas antiguas ya lo sabían. Muchos de los ejercicios de respiración que se encuentran en el yoga, en el sufismo, y la práctica de culturas indígenas de cerrar la boca a los recién nacidos y a los bebés luego de darles de lactar,⁴² son indicativos de que este conocimiento —que hemos perdido en nuestra cultura—, se había venido transmitiendo de generación en generación.

Por ejemplo, así como existe una diferencia entre respirar por la boca a respirar por la nariz, o de respirar hacia arriba o respirar hacia abajo, igualmente los efectos de respirar por la fosa nasal izquierda, o la derecha, da otros resultados completamente distintos. Comúnmente es el mismo cuerpo el que regula esto, pero ejercicios de varias líneas que se han denominado “esotéricas” toman control de estas diferencias para generar ciertos resultados que hoy en día a veces ni las drogas logran conseguir, o por lo menos no sin efectos secundarios adversos.

Por ejemplo, respirar por la fosa nasal izquierda (cerrando la derecha) consigue un sentimiento de paz y relajación, mientras respirar por la fosa nasal derecha cambia la actividad del sistema nervioso autónomo,⁴³ responsable de la presión sanguínea, del corazón y la frecuencia respiratoria, de la temperatura corporal, inclusive la digestión y el metabolismo (que afecta directamente el peso corporal).

41 Tucker and Baum. “Óxido nítrico: los beneficios para los músculos y el sexo de tomar este suplemento”.

42 James Nestor, *Breath*: 47 y 82.

43 *Sistema Nervioso Autónomo: sistema simpático y parasimpático*, 10 Dec. 2021, <https://www.psicoactiva.com/blog/sistema-nervioso-autonomo-simpatico-parasimpatico/>

El sistema nervioso autonómico también controla el equilibrio entre el agua y los electrolitos del cuerpo, la producción de fluidos corporales como la saliva, el sudor y las lágrimas, la micción, la defecación, inclusive la respuesta sexual. Es decir, si logramos tener incidencia sobre el sistema nervioso autonómico y sabemos qué es lo que estamos haciendo, muy bien podemos generar las reacciones deseadas.

Por ejemplo, al respirar por la fosa nasal izquierda, activaremos el sistema parasimpático, el cual tiene varias funciones, entre estas la relajación del organismo, reducir las pulsaciones del corazón, inhibir la liberación de glucosa, estimular la actividad del estómago y promover la erección genital. Al respirar por la fosa nasal derecha, en cambio, se estimula el sistema simpático, el cual entre otros efectos incrementa las pulsaciones del corazón, genera la secreción de glucosa, inhibe la actividad intestinal y relaja las vías aéreas.

Sin entrar en los detalles de lo que esto implica, queda claro que la forma como respiramos va a influir directamente sobre cómo funcionamos. Y algo parecido sucede cuando se respira hacia abajo (hacia la cavidad torácica), que igualmente activa el sistema parasimpático (como ocurre al respirar por la fosa nasal izquierda), mientras que, al respirar hacia la parte superior de los pulmones, se activa el simpático (como ocurre al respirar por la fosa nasal derecha).

¿Qué es lo que esto significa además que estos son ejercicios que se han venido efectuando en varias prácticas antiguas?

En pocas palabras, que si no prestamos atención a la respiración –sin la cual moriremos en pocos minutos–, estamos dejando pasar una increíble oportunidad de mejorar nuestro bienestar y nuestra salud. La respiración es, posiblemente, uno de los pocos medios que tenemos de incidir directamente en nuestra calidad de vida sin tener que pagar por ello. Conseguir buen alimento, buenos suplementos alimenticios (que ya no están presentes en los alimentos), buena agua, puede implicar un desembolso económico. No así con la respiración (o por lo menos todavía no). Lo que nos separa de un estado agitado y nervioso a un estado calmado y relajado son apenas unas pocas inhalaciones y exhalaciones.

Respirar profunda y pausadamente, hacia abajo (y por la nariz) unas tres a cuatro veces, puede cambiar inmediatamente nuestro estado de ánimo. Hacer ejercicios diarios de respiración, inclusive el mero hecho de dejar de respirar por la boca y solamente hacerlo por la nariz, puede cambiar completamente nuestra salud.

No es necesario ser un deportista o aprender a contener la respiración durante minutos para comenzar con estos ejercicios de inmediato. No es necesario aprender a respirar como Wim Hof^{F44} y resistir zambullidas en el agua helada o meditar en la nieve para que la respiración cambie nuestras vidas, porque indudablemente la va a

44 Wim Hof, *Welcome to the Official Wim Hof Method Website*, <https://www.wimhofmethod.com> (Accessed 12 Feb. 2023).

cambiar. No es necesario ser parte de un movimiento esotérico –donde se aprende a respirar para conseguir ciertos efectos, inclusive estados alterados de la conciencia–, para aplicar estos ejercicios. Lo único necesario es primero saber que sin la respiración no hay vida ni salud, y que está en cada uno (nadie puede respirar por otro) el aplicar estos conocimientos en la vida diaria.

El momento de comenzar es ahora.

Referencias

- AXA Health Keeper*. <https://www.axahealthkeeper.com/blog/que-es-el-vo2-max-y-como-calcularlo/> (Accessed 20 Feb. 2019).
- Berman, Jacob. *Acidosis: MedlinePlus Medical Encyclopedia*. <https://medlineplus.gov/ency/article/001181.htm> (Accessed 12 Feb. 2023).
- Bain, Anthony R., Ivan Drvis, Zeljko Dujic, David B. MacLeod, and Philip N. Ainslie. “Physiology of Static Breath Holding in Elite Apneists”. *Experimental Physiology*, 103, n.º 5 (May 2018): 635-51. <https://doi.org/10.1113/EP086269>
- Calero Blázquez, Gabriel. “Enfermedades respiratorias más comunes”. *Top Doctors*, 13 de Nov. 2012. <https://www.topdoctors.es/diccionario-medico/enfermedades-respiratorias>
- Concepto*. <https://concepto.de/ph/> (Accessed 12 Feb. 2023).
- EcuRed*. <https://www.ecured.cu/Hidronio> (Accessed 12 Feb. 2023).
- Farmacia Informativa*. <https://farmaciainformativa.com/oxido-nitroso/> (Accessed 20 Feb. 2019).
- Goldentouch, Lev. “4 Breathing Exercises That Can Increase Your Learning Potential”. *Key To Study*, 5 Mar. 2017. <https://www.keytostudy.com/4-breathing-exercises-can-increase-learning-potential/>
- Guerra, Marta. “Sistema Nervioso Autónomo: sistema simpático y parasimpático”. *PsicoActiva*, 10 Dec. 2021. <https://www.psicoactiva.com/blog/sistema-nervioso-autonomo-simpatico-parasimpatico/>
- Hutchinson, Alex. *Endure: Mind, Body, and the Curiously Elastic Limits of Human Performance*, translated by Malcolm Gladwell. Custom House, 2021.
- Lipscombe-Southwell, Alice. “What’s the Longest a Human Can Hold Their Breath Underwater?” *BBC Science Focus Magazine*, 12 Feb. 2023. <https://www.science-focus.com/the-human-body/whats-the-longest-a-human-can-hold-their-breath-underwater/>
- McKeown, Patrick. *The Oxygen Advantage: The Simple, Scientifically Proven Breathing Techniques for a Healthier, Slimmer, Faster, and Fitter You*. First edition, William Morrow. Harper Collins Publishers, 2015.
- McKeown, Patrick, and Joseph Mercola. *The Oxygen Advantage: The Simple, Scientifically Proven Breathing Techniques for a Healthier, Slimmer, Faster, and Fitter You*.

- Blackstone Audio Harper Audio, 2016.
- Nestor, James. *Breath: The New Science of a Lost Art*. Penguin Books, 2021.
- Neurofisiología para estudiantes de medicina*. <http://www.facmed.unam.mx/Libro-NeuroFisio/> (Accessed 12 Feb. 2023).
- MedlinePlus en español*. <https://medlineplus.gov/spanish/lungsandbreathing.html> (Accessed 12 Feb. 2023).
- Myprotein*. <https://www.myprotein.es/thezone/suplementos/beneficios-efectos-oxido-nitrico/>
- Portillo, Germán. “Hidroxilo: qué es, características, estructura y su acción en la atmósfera”. *Meteorología en Red*, 18 Aug. 2020. <https://www.meteorologiaenred.com/hidroxilo.html>.
- Roche Pacientes*. <https://rochepacientes.es/cancer/pulmon/como-funcionan-fisiopatologia.html> (Accessed 12 Feb. 2023).
- Sharp, Tim, and Daisy Dobrijevic last updated. “Earth’s Atmosphere: Facts about Our Planet’s Protective Blanket”. *Space.Com*, 22 Dec. 2021. <https://www.space.com/17683-earth-atmosphere.html>
- Silver, Natalie. “How Long Can You Live Without Food? Effects of Starvation”. *Healthline*, 12 Oct. 2022. <https://www.healthline.com/health/food-nutrition/how-long-can-you-live-without-food>
- Suggitt, Connie. “56-Year-Old Freediver Holds Breath for Almost 25 Minutes Breaking Record”. *Guinness World Records*, 12 May 2021. <https://www.guinnessworldrecords.com/news/2021/5/freediver-holds-breath-for-almost-25-minutes-breaking-record-660285>
- Tucker, Alexa and Isadora Baum. “Óxido nítrico: los beneficios para los músculos y el sexo de tomar este suplemento”. *Men’s Health*, 5 July 2022. <https://www.menshealth.com/es/nutricion-dietetica/a33376817/suplementos-oxido-nitrico-ganar-musculo-sexo/>
- Weibel, Ewald R. and David H. Elliott. “Human Respiratory System – Chemoreceptors”. *Britannica*. <https://www.britannica.com/science/human-respiratory-system/Chemoreceptors> (Accessed 12 Feb. 2023).
- Welcome to the Official Wim Hof Method Website*. <https://www.wimhofmethod.com>. (Accessed 12 Feb. 2023)

Posibles usos terapéuticos de la psilocibina para la depresión

Francisca Barros León

Universidad de Las Américas
franbaleon@gmail.com

Lucas Aylwin Barros

Tiffin University

Recibido: 9 de diciembre de 2023 / Aprobado: 20 de enero de 2024

Resumen

El objetivo de esta investigación es realizar un análisis sistemático de diferentes fuentes sobre la viabilidad del uso de los hongos alucinógenos como complemento para tratar la depresión. La investigación se llevó a cabo mediante búsqueda y análisis de 15 fuentes, cuya información fue analizada y evaluada para comprobar su veracidad y fiabilidad. Los resultados de las diferentes investigaciones analizadas muestran que la psilocibina (compuesto activo en los hongos alucinógenos) tiene un potencial terapéutico principal o coadyuvante para la depresión, ayudando a disminuir la misma después de su uso por 3 semanas. Esta información es pertinente ya que brinda luces sobre posibles tratamientos alternativos a los fármacos y personas resistentes a los mismos.

Palabras clave: depresión, hongos, psilocibina, salud mental.

Abstract

The aim of this research is to conduct a systematic analysis of various studies on the feasibility of using hallucinogenic mushrooms as a supplement to treat

depression. The investigation was carried out through the search and analysis of 15 sources, whose information was examined and assessed to verify its accuracy and reliability. The results of the different studies analyzed indicate that psilocybin (the active compound in hallucinogenic mushrooms) has a primary or adjunct therapeutic potential for depression, helping to reduce it after its use for 3 weeks. This information is relevant as it sheds light on possible alternative treatments to drugs for individuals resistant to them.

Keywords: depression, mushrooms, psilocybin, mental health.

Introducción

La naturaleza y su continuo aporte para nuestra salud ha sido fascinante desde nuestros inicios, el ser humano ha encontrado propiedades curativas desde tiempos inmemorables; con la alimentación, a través de la prueba y error fueron descubriendo características beneficiosas para la especie y este conocimiento se traspasó de generación en generación (13). Dentro de la naturaleza, existe un grupo especial por todas sus características, los hongos. Hace aproximadamente 460 millones de años, el líquen, una mezcla de hongo y alga que no pertenece ni al reino animal ni al vegetal, colonizó la tierra (14). Desde entonces hasta nuestros días, los hongos han sido testigos de la historia del planeta, llevando consigo la información acumulada a lo largo de millones de años de evolución. Incluso en la actualidad, los hongos generan tanto temor como fascinación en las personas, lo cual ha llevado a momentos de experimentación con los mismos e incluso la prohibición de su uso. El interés humano en los hongos ha llevado al descubrimiento de sus propiedades alimenticias, medicinales y toxicológicas. En psicología, Roland Griffiths (2006) empieza a investigar con la psilocibina, la cual es un componente que en estudios preliminares muestra alta eficacia en depresión, ansiedad y adicciones, con cambios positivos y duraderos en la personalidad y actitudes. Hay indicios prometedores también en cuidados paliativos, OCD y cefaleas en racimo (1).

Para entender en contexto todas las posibilidades que se abren con estas investigaciones, hay que hablar sobre los hongos. En resumen, los hongos son organismos vivos que pertenecen a su propio reino (fungi) y han desarrollado características tanto de plantas como de animales. Son un organismo eucariota, caracterizado por tener células con un núcleo definido y otras estructuras celulares especializadas como mitocondrias y retículo endoplásmico, compartiendo así características tanto de plantas como de animales (10). Los hongos se dividen en tres partes principales: la seta, que constituye la parte superior del hongo y alberga todos los nutrientes; el hongo, que representa el cuerpo en sí; y el micelio, la porción más extensa que se encuentra bajo tierra. El micelio consiste esencialmente en una red de filamentos que se expanden en todas las direcciones, la cual está encargada de pasar nutrientes e información (10). Es importante destacar que el micelio opera de manera similar al cerebro, utilizando electrolitos y pulsos eléctricos como mecanismos fundamentales (10). Eugenia Bone, (2019) dentro del documental *Hongos Fantásticos* (10) menciona que los hongos se dividen en diversos grupos y engloban más de 1,5 millones de especies, superando en seis veces la diversidad de las plantas, considerando que se conocen algunos componentes medicinales de las plantas y ayudan a diario, siendo seis veces menores en cantidad que los hongos; se puede esperar que se abra un mundo de posibilidades con esta especie.

Al tener un efecto psicoactivo importante en el cerebro humano, generaron un interés en la comunidad científica y se empezó a investigar sobre los mismos; lastimosamente en la década de los 60 se da la “lucha contra las drogas” por problemáticas relacionadas al consumo de sustancias, generó que se suspendan las investigaciones al respecto las cuales se retoman en 2006 con Roland Griffiths cuando publica un estudio dedicado al uso de la psilocibina (2). Iniciando así un avance interesante con respecto a cómo este compuesto puede usarse en distintas enfermedades, como la depresión.

Según la OMS, se estima que 280 millones de personas sufren de depresión, dentro de este dato estadístico, 5% son adultos, y el 5,7% adultos mayores de 60 años (7). Esta enfermedad es incapacitante, afecta de manera importante al rendimiento y productividad de las personas, así como también a la calidad de vida; lo cual tiene repercusiones en la sociedad. Existen tratamientos farmacológicos para la depresión, pero lastimosamente no todas las personas responden bien a ellos y además tienen efectos secundarios importantes que incluso limitan la adherencia a los mismos. Considerando a la población adulta como aquella que es la población productiva y la que podría beneficiarse potencialmente de un tratamiento alternativo a los fármacos, la psilocibina se ha convertido en una opción importante a considerar para este trastorno (3).

Método

Esta investigación se ha llevado a cabo realizando una revisión sistemática de 15 artículos investigativos incluido el documental *Hongos fantásticos*. Cada artículo, documental o información obtenida se encuentra en un intervalo entre 2013 y 2023. Se han investigado fuentes fidedignas como revistas científicas y estadísticas de la OMS. Las investigaciones realizadas están basadas en los efectos terapéuticos de la psilocibina y la depresión, el uso terapéutico de la misma en la salud mental, específicamente en depresión. El documental se relaciona con un estudio sobre los efectos curativos de los hongos, incluida la psilocibina.

Resultados

Hay algunos hongos que tienen un compuesto llamado psilocibina, siendo este el compuesto activo el cual causa las experiencias míticas y espirituales reportadas por los usuarios. Este compuesto tiene una composición molecular ($C_{12}H_{17}N_2O_4P$), que es muy parecida a la composición de la vulgarmente llamada “hormona de la felicidad”, la serotonina en el cerebro ($C_{10}H_{12}N_2O$). “La serotonina tiene un papel clave en la regulación de funciones fisiológicas necesarias para la supervivencia; como el hambre, el sueño, el dolor y la respuesta sexual” (5). La serotonina funciona relacionando estos momentos de supervivencia con alguna emoción como el miedo o el placer, para de esa forma saber qué respuesta fisiológica debe tener el cuerpo. Con

esta información, se puede entender que la psilocibina actúa de manera agonista en los receptores 5-HT_{2A} (los de la serotonina) estimulando así sus funciones (15). El estudio realizado por Nan-xi Li y colaboradores (6) en 2022 donde se aplicó psilocibina a 136 pacientes con depresión primaria y secundaria, mostró que preliminarmente existe una rápida respuesta de los pacientes a esta sustancia y también que se mantiene a largo plazo, además de que funciona especialmente bien con pacientes con depresión mayor, lo cual es alentador para futuros estudios.

La psilocibina también impacta diversas áreas del cerebro, generando patrones similares a los del sueño y estimulando las sinapsis, lo que resulta en la sinestesia, la cual es el cambio de las percepciones de lugar, como escuchar los colores (11). Además, tras realizar resonancias magnéticas en individuos bajo los efectos de la psilocibina, se ha concluido que esta sustancia provoca la inhibición de la amígdala y una hiperactivación de la corteza prefrontal media (15). Este fenómeno explica por qué las personas experimentan la ausencia de miedo o ansiedad, adentrándose en un estado de introspección y mayor conciencia interna del *self*, que en un entorno controlado y seguro, puede ayudar a un trabajo interno más profundo.

En el contexto de la depresión, diversos estudios que emplean resonancias magnéticas indican que el cerebro de las personas afectadas muestra alteraciones en áreas clave, como la corteza cingulada anterior, la corteza prefrontal y el hipocampo (9). Estos cambios en la funcionalidad de dichas estructuras cerebrales se consideran responsables de los síntomas depresivos. Por ejemplo, la corteza cingulada anterior desempeña un papel fundamental en funciones como la regulación emocional y la toma de decisiones. En individuos con depresión, se observa una disfunción en esta área, lo que puede resultar en comportamientos característicos de la depresión como la falta de motivación o la dificultad de gestionar las emociones.

Considerando que la depresión impide que el cerebro regule adecuadamente las emociones y mantenga un estilo de vida saludable, y dado que el consumo de hongos o psilocibina activa las áreas cerebrales responsables de la autopercepción y el control emocional, se puede inferir que esta sustancia opera en sentido contrario a la depresión. Según Ramos et al. (9), la psilocibina ayuda a reconectar regiones cerebrales asociadas a las emociones y cognición que se encuentran desconectadas en pacientes depresivos. Esto conduce a mejorías rápidas. Asimismo, se encontró que una sola dosis de psilocibina puede aliviar los síntomas depresivos durante 6 meses. Esto resalta su efectividad frente a medicamentos convencionales que se deben tomar a diario (9).

Cabe recalcar, que la psilocibina y los hongos que contengan dicha sustancia, podrían estimular la generación de nuevas neuronas. Lo que ayudaría al proceso terapéutico de las personas para acelerar el aprendizaje de nuevas maneras de lidiar y tratar la depresión. El Dr. Weil (10), menciona que “Kawagishi” (micólogo e investigador japonés) descubrió que el hongo melena de león estimula la creación de nuevas neuronas, sugiriendo así que el cerebro mantiene su plasticidad y puede sanar. Esto propone que

este tipo de hongos podrían ser un tratamiento eficaz ante patologías como el Alzheimer, la esquizofrenia, la demencia senil y otras enfermedades relacionadas al cerebro.

En la Universidad del Sur de Florida, el Dr. Juan R. Sánchez Ramos lideró una investigación en la que se condicionó a un grupo de ratas para desarrollar temor a un estímulo (10). Con el tiempo, estas ratas manifestaban miedo simplemente al escuchar algo relacionado al estímulo. Posteriormente, se trató a estas ratas con hongos de psilocibina, utilizando una dosis moderada ajustada a su peso corporal. Los resultados al finalizar el experimento indicaron que las ratas lograron superar su miedo, y se observó un aumento en la neurogénesis de sus cerebros (10). Estos hallazgos sugieren no solo que el cerebro mantiene su plasticidad, sino también que posee la capacidad de curarse y generar nuevas neuronas. Considerando esto, la aplicación de hongos de psilocibina, como el mencionado “hongo melena de león”, podría ser una posible herramienta para el tratamiento y prevención de enfermedades neurodegenerativas.

El psiquiatra Rose, en el documental *Hongos fantásticos* (10), hace referencia a múltiples experimentos con hongos para tratar adicciones, destacando que los resultados más prometedores se obtuvieron en casos de alcoholismo. Señala que una experiencia mística durante una sesión indicaba un resultado positivo, con las personas manteniéndose sobrias a lo largo de un extenso periodo de seguimiento. Estas conclusiones sugieren que un tratamiento con hongos “mágicos” podría ayudar a las personas a superar las adicciones, posiblemente debido a la influencia de los hongos en la activación de la introspección y en los receptores de serotonina, lo cual podría ser usado a su vez como apoyo para el tratamiento psicológico de la depresión ya que la introspección y la recepción de serotonina también afecta a la misma.

De igual manera, Paul Stamets, autor y narrador del documental *Hongos fantásticos* (10) cuenta su experiencia propia con los hongos. Es importante recalcar que él era tartamudo, a raíz de este problema, generó una inseguridad de sí mismo y baja autoestima. Tras haber experimentado con estos hongos por curiosidad, él menciona que tuvo una experiencia “terroríficamente fantástica”, en la que asegura que generó nueva consciencia sobre cómo se percibía a él mismo y al mundo. El “viaje” experimentado por Stamets fue una travesía de visiones y emociones, las cuales lo llevaron a superar su tartamudez por medio de una introspección profunda de sí mismo, de su *self*. Esta experiencia, podría sugerir que las personas pueden llegar a generar un mayor estado de consciencia sobre ellos mismos y su entorno, lo que a la vez los ayudaría a superar sus miedos, traumas o inseguridades.

A su vez, Tasha Eichenseher (4) cuenta su experiencia usando un tratamiento de hongos de psilocibina para tratar la depresión que en su momento padeció. Ella menciona que anteriormente tuvo una mala experiencia con los antidepresivos, y que por esa razón tomó la decisión de probar las microdosis de hongos. Cabe recalcar, que para ella un punto importante era recibir un tratamiento en el que no alucinara, por ello optó por buscar a un experto para generar un plan de acción. Fue

entonces que, con una guía profesional, inició una terapia con hongos en donde consumiría una dosis de 50 mg cada mañana, durante 5 días seguidos con 2 días de descanso en un lapso de 3 a 4 meses. Eichenseher reporta que los primeros síntomas que tuvo fueron una sensación de ligereza, menor estrés y felicidad infantil (felicidad pura e inocente) y que con el tiempo generó una sensación de sacralidad y empoderamiento gracias a que transformó su mañana en un “ritual” que le da energía. Por otro lado, los efectos reportados a largo plazo fueron que tuvo más claridad mental, la cual la llevó a tener un mayor entendimiento de ella misma y su entorno, por lo que menciona que tuvo una mayor capacidad para gestionar sus emociones en paz.

Al igual que en el ejemplo anterior, aquí se puede observar como el consumo de estos hongos, le brindaron a Tasha mayor claridad mental y una manera diferente de ver el mundo. La diferencia radica en que ella obtuvo estos resultados en un lapso prolongado de tiempo y Paul Stamets los obtuvo de golpe, posiblemente debido a que él ingirió una cantidad mayor.

Existen muchas personas que padecen de depresión y que la tratan con los medicamentos comunes o generales, los cuales a la larga provocan efectos secundarios como la recaída, aumento en la ansiedad o agitación. Los antidepresivos como la sertralina, puede ocasionar hipotensión, sudoración, mayor posibilidad de constiparse, somnolencia, náuseas y vómitos, y en menor medida taquicardia, temblores y problemas visuales (12). Con base en los datos recolectados, se podría decir que la psilocibina tiene una mayor efectividad tratando la depresión, ya que esta no tiene efectos secundarios y la gente suele reportar paz, tranquilidad y claridad mental.

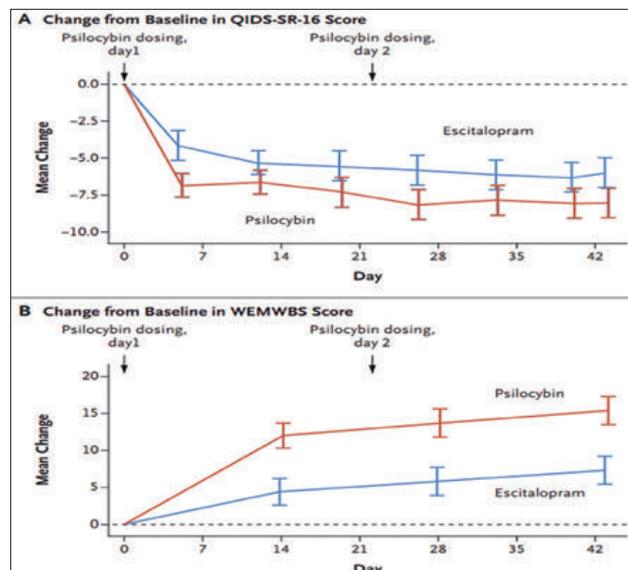


Figura 1. Harris R, Giribaldi B, Watts R, Baker-Jones M, Murphy-Beiner A, Murphy R, Martell J, Blemings A, Erritzoe D, Nutt D. Trial of Psilocybin versus Escitalopram for Depression (artículo). *The new England journal of medicine*, 2021.

La figura 1 representa los efectos de la psilocibina y el escitalopram (antidepresivo), en personas con depresión. En el cuadrante A, se puede observar una disminución de los síntomas depresivos. No obstante, existe una notable disparidad entre la psilocibina y el escitalopram, siendo la psilocibina considerablemente más eficaz con una diferencia significativa en la reducción de los síntomas. Por otro lado, el cuadrante B representa el WEMWBS (Warwick Edinburgh Mental Wellbeing Scale) en donde se observa un aumento de la salud mental de las personas. De igual forma, se observa una gran diferencia entre la psilocibina y el escitalopram, siendo la psilocibina más efectiva.

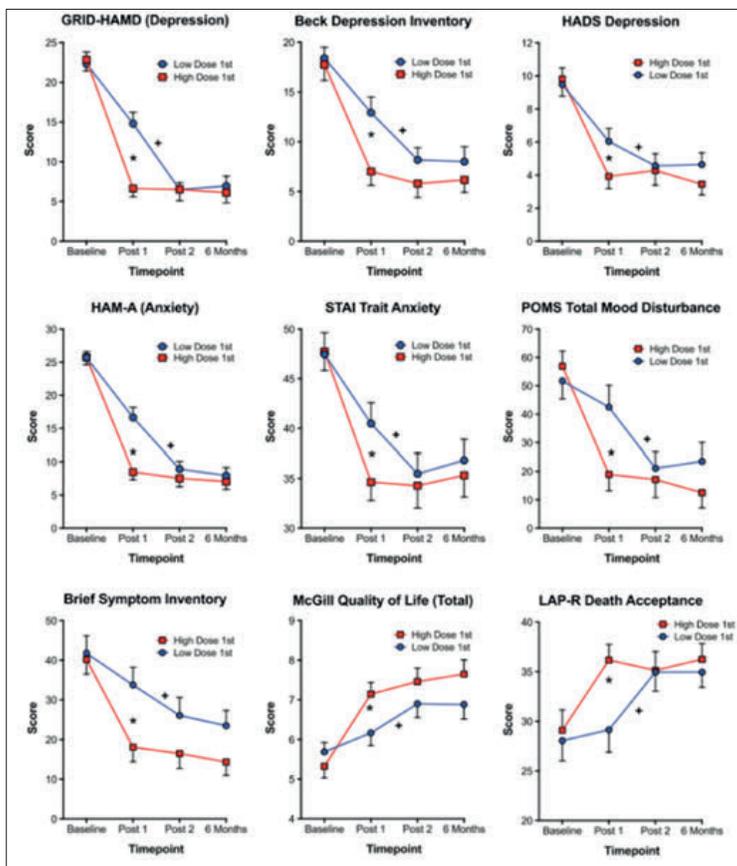


Figura 2. Armas C. Psilocibina: revisión farmacológica y potencial uso clínico (Trabajo de revisión e investigación bibliográfica). Universidad de Zaragoza, 2020.

La figura 2 muestra cómo cambian los niveles de ansiedad, depresión y aceptación de la muerte en individuos que han tomado dosis altas y bajas de psilocibina. Los resultados indican una disminución significativa de los síntomas depresivos y ansiosos, así como un aumento en la aceptación de la muerte. Se puede observar

general. Se ha observado que estos tienen la capacidad de estimular el crecimiento neuronal, lo que podría ser una solución para diversas patologías degenerativas. No obstante, es fundamental destacar que el uso de hongos en algún tratamiento debe llevarse a cabo bajo la supervisión de un profesional que brinde orientación y seguimiento constante. Sin duda alguna, se debe tener en cuenta el factor de la seguridad y los efectos secundarios que podrían tener estas sustancias ajenas al cuerpo en las personas. Como se mencionó anteriormente, no es recomendable el uso de estas sustancias en personas con psicosis o antecedentes familiares psicóticos.

Sin embargo, en personas que no padecen dicha condición, no se ha encontrado ningún daño físico o mental luego de haber consumido psilocibina (1). Aún es necesario continuar las investigaciones sobre el uso de psilocibina en la salud mental a largo plazo para poder conocer efectos secundarios e incluso poder analizar su funcionamiento con una mayor amplitud, sin embargo, las investigaciones existentes brindan esperanza para muchas personas que no han logrado combatir la depresión con fármacos o terapias convencionales.

Conclusiones

En conclusión, el fascinante mundo de los hongos, con su historia milenaria y su impacto en la salud mental, ofrece perspectivas prometedoras para el ámbito terapéutico. Desde su capacidad para estimular el crecimiento neuronal hasta su potencial en el tratamiento de enfermedades como la depresión; los hongos han demostrado ser un campo de estudio valioso. Sin embargo, es esencial abordar estos descubrimientos con precaución y responsabilidad. La psilocibina, presente en algunos hongos, ha mostrado efectos positivos en el tratamiento de la depresión, adicciones y en la generación de nuevas neuronas, pero su uso debe ser cuidadosamente supervisado por profesionales de la salud.

En última instancia, el potencial terapéutico de los hongos es emocionante, pero su aplicación práctica debe ir de la mano de una comprensión profunda, evaluaciones médicas adecuadas y una supervisión constante. Este viaje en el reino de los hongos ofrece una ventana a nuevas posibilidades en la mejora de la salud mental, siempre y cuando se aborde con la seriedad y el respeto que merece. Se deben continuar las investigaciones en diferentes poblaciones, edades y trastornos de salud mental para continuar con un entendimiento mayor del uso de la psilocibina o incluso otros componentes que puedan ser beneficiosos.

Referencias

1. Armas CE. Psilocibina: revisión farmacológica y potencial [tesis]. Zaragoza: Universidad de Zaragoza; 2020.
2. Damiani S. La Psilocibina como posible tratamiento para el trastorno depresivo mayor y la depresión mayor resistente. Udelar. FP; 2022.
3. Davis A, Barrett F, May D. Effects of Psilocybin-Assisted Therapy on Major Depressive Disorder. *JAMA Psychiatry*. 2020;9. Disponible en: <https://jamanetwork.com/journals/jamapsychiatry/article-abstract/2772630>
4. Eichenseher T. Could “Magic” Mushrooms Be the Best Drug for Fighting My Depression? *Yoga J*. 2021;32. Disponible en: <https://eds-s-ebscohost-com.tu.opal-libraries.org/eds/detail/detail?vid=2&sid=88c5eb80-a5c2-47dd-8013-154097022470%40redis&bddata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmUmc2NvcGU-9c2l0ZQ%3d%3d#AN=153006400&db=s3h>
5. Mateu JM. El papel de la serotonina, la hormona de la felicidad [Internet]. 2023. Disponible en: https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/papel-serotonina-hormona-felicidad_16108
6. Li NX, Hu YR, Chen WN, Zhang B. Dose effect of psilocybin on primary and secondary depression: a preliminary systematic review and meta-analysis. *ScienceDirect*. 2022;296:34. Disponible en: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0165032721010004>
7. Organización Mundial de la Salud. Depresión: datos y cifras [Internet]. 2023. Disponible en: <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/depression>
8. Pascual Casamayor D, Pérez Campos YE, Morales Guerrero I, Castellanos Coloma I, González Heredia E. Algunas consideraciones sobre el surgimiento y la evolución de la medicina natural y tradicional. *Medisan*. 2014;18(10):1467-74.
9. Ramos A, Galindo D, De Jesús Bastidas G. Tratamiento de la depresión mediante la psilocibina. *Rev Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores*. 2022;10.
10. Schwartzberg L, Stamets P. *Fantastic Fungi* [documental]. Netflix: Moving Arts; 2019. 80 min. Disponible en: <https://www.netflix.com/search?q=fantastic&jbv=81183477>
11. Timmermann C. Neurociencias y aplicaciones psicoterapéuticas en el renacimiento de la investigación con psicodélicos. *Rev Chil Neuropsiquiatr*. 2014. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-92272014000200005
12. Soriano I, Ballesteros M, Castillo P. Efectos secundarios de los fármacos antidepresivos. *Acrédit Editorial*. 2015. Disponible en: <http://publicacionescientificas.es/wp-content/uploads/2020/06/3177-Irene-Soriano-publicado.pdf>
13. Sotomayor CB. Aislamiento e identificación de metabolitos secundarios de dos

- especies de la familia Lycopodiaceae [tesis]. Loja: Universidad de Loja; 2015.
14. Spielberg S. Life on Our Planet [serie documental]. Netflix: Silver Black Films; 2023. 8 cap. Disponible en: <https://www.netflix.com/search?q=la%20vida%20en%20nuestro%20planeta&jbv=80213846>
15. Capistrán V, Sacarías de la Rosa S, Mercadillo R. Psilocibina y hongos mágicos. Elementos. 2023;131. Disponible en: <https://elementos.buap.mx/directus/storage/uploads/00000008654.pdf>



EDUCACIÓN

Percepción del estudiantado preuniversitario de la Universidad de Guayaquil
sobre las matemáticas

Raquel Vera Ortega, Ángel Marcel Plaza Vargas

Percepción del estudiantado preuniversitario de la Universidad de Guayaquil sobre las matemáticas

Raquel Vera-Ortega

Universidad de Guayaquil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9189-238X?lang=en>

raquel.verao@ug.edu.ec

Angel Marcel Plaza Vargas

Universidad de Guayaquil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4617-153X>

angel.plazav@ug.edu.ec

Recibido: 15 de abril de 2024 / Aprobado: 14 de junio de 2024

Resumen

El presente estudio tiene como objetivo conocer la percepción que tienen sobre las matemáticas los estudiantes inscritos en el preuniversitario de la Universidad de Guayaquil período 2022-2023 CII, para lo cual se tomó como base el trabajo “Percepción de nuestros estudiantes acerca de las matemáticas en la vida diaria” de J. Mulero, L. Segura, J.M. Sepulcre. La metodología utilizada es de tipo descriptiva en donde de una población de 8.500 estudiantes se realizó un muestreo por conveniencia de 471 participantes, a quienes se les aplicó una encuesta con doce preguntas, dando entre los resultados más significativos que más del 50% de los encuestados no disfruta de las matemáticas, pero la consideran necesaria para la vida. La mayoría se autopercibe como bueno en matemáticas, más no excelente ni pésimo; aproximadamente la mitad del estudiantado proviene de hogares en donde a sus progenitores no les gusta las matemáticas; solo el 9% de los encuestados es capaz de resolver problemas

matemáticos con rapidez y facilidad, mientras que el porcentaje restante contestó tener dificultades. Otro punto importante es que el 69% indicó que su actitud a la materia dependía del comportamiento y habilidades del docente a la hora de impartir la materia. Como punto importante cabe señalar que más del 60% de los encuestados proviene de una institución educativa pública.

Palabras clave: matemáticas, percepción, utilidad.

Abstract

The objective of this study is to know the perception that students enrolled in the pre-university program of the University of Guayaquil have about mathematics during the period 2022-2023 CII, for which the work “Perception of our students about mathematics in daily life” by J. Mulero, L. Segura, J.M. Sepulcre. The methodology used is of a descriptive type where a convenience sampling of 471 participants was carried out from a population of 8.500 students to whom a survey with twelve questions was applied, giving among the most significant results that more than 50% of the respondents did not enjoy mathematics, but they consider it necessary for life, the majority perceive themselves as good at mathematics, but neither excellent nor terrible, approximately half of the students come from homes where their parents do not like mathematics, only the 9% of those surveyed are able to solve mathematical problems quickly and easily, while the remaining percentage responded that they have difficulties. Another important point is that 69% indicated that their attitude to the subject depended on the teacher’s behavior and skills when teaching the subject. As an important point, it should be noted that more than 60% of those surveyed come from a public educational institution.

Keywords: math, perception, utility.

I. Introducción

Desde tiempos inmemoriales las matemáticas han sido una parte fundamental de la humanidad; desde las antiguas civilizaciones que desarrollaron sistemas numéricos hasta los genios matemáticos que han desentrañado los misterios del universo han hecho uso de estas. Gracias al apogeo tecnológico actual que vive nuestra sociedad las matemáticas han incrementado considerablemente su nivel de significancia, por lo que es de suma importancia que los jóvenes y niños fortalezcan sus habilidades y destrezas en el dominio de la materia. (Guaypatin Pico, et al., 2021).

Cabe destacar que la percepción que los estudiantes tengan sobre las matemáticas juega un papel importante en su desempeño. En una investigación realizada por Smith et al. (2018), se encontró que la autoeficacia matemática, es decir, la creencia de que uno es capaz de tener éxito en matemáticas está estrechamente relacionada con el rendimiento en esta materia. Los estudiantes que poseen una alta autoeficacia matemática tienden a presentar un mejor desempeño en comparación con aquellos que no confían en sus habilidades numéricas.

Por otro lado, según Rodríguez y Luján (2019), la ansiedad matemática es un factor importante que influye en la percepción de los estudiantes sobre las matemáticas. Los estudiantes que experimentan altos niveles de ansiedad suelen tener una percepción negativa de la materia y pueden presentar un rendimiento inferior.

La relación entre la percepción de los estudiantes sobre las matemáticas y su rendimiento también se exploró en un estudio de García et al. (2020). Este estudio encontró que los estudiantes que tienen una actitud positiva hacia las matemáticas suelen obtener calificaciones más altas en comparación con aquellos que tienen una actitud negativa.

Como se mencionó previamente, las matemáticas son la base del desarrollo de la sociedad, por lo que la presente investigación tiene como objetivo conocer ¿Cuál es la percepción que tienen los estudiantes inscritos en el preuniversitario de la Universidad de Guayaquil, período 2022-2023 CII con respecto a las matemáticas?

Los resultados que arroje la investigación serán de gran ayuda a la institución en la toma de decisiones futuras. Cabe destacar que el estudio en mención se encuentra finalizado.

II. Revisión de literatura

La percepción de los estudiantes sobre las matemáticas es un aspecto fundamental en la educación; ya que, como se mencionó con anterioridad, esta puede influir en la motivación y desempeño sobre la materia. A lo largo de los últimos años varios investigadores han abordado este tema, analizando las actitudes, creencias y emo-

ciones de los estudiantes hacia las matemáticas y han encontrado diversos factores que llevan a generar ciertas percepciones, entre los más significativos se encuentran:

Apoyo familiar y educación de calidad

Un estudio realizado por García y Martínez (2019) encontró que el apoyo parental y la calidad de la enseñanza son factores clave que afectan la percepción de los estudiantes sobre las matemáticas. Aquellos que reciben un apoyo sólido en casa y tienen maestros competentes suelen tener una visión más positiva de la materia.

Género y percepción de las matemáticas

El género también desempeña un papel importante en la percepción de las matemáticas. Según una investigación de Pérez y Sánchez (2018), las niñas a menudo tienen una percepción más negativa de las matemáticas en comparación con los niños. Esto puede estar relacionado con estereotipos de género y la falta de modelos a seguir femeninos en el campo de las matemáticas.

Impacto de la tecnología en la percepción de las matemáticas

La tecnología y su incorporación en la enseñanza de las matemáticas también han sido objeto de estudio. López y Rodríguez (2020) examinaron cómo el uso de herramientas tecnológicas puede cambiar la percepción de los estudiantes sobre las matemáticas. Descubrieron que la tecnología puede hacer que las matemáticas sean más accesibles y atractivas para algunos estudiantes, mejorando su percepción general de la materia.

Percepción y rendimiento académico

La percepción de las matemáticas también está relacionada con el rendimiento académico. En un estudio longitudinal realizado por Fernández et al. (2019), se encontró que los estudiantes con una percepción positiva de las matemáticas tienden a tener un mejor desempeño en la materia a lo largo del tiempo.

Situación en Ecuador

La percepción de los estudiantes ecuatorianos sobre las matemáticas es un factor crucial que influye en su desempeño académico. Varios estudios han encontrado que muchos estudiantes tienen una percepción negativa hacia esta materia. Se sienten ansiosos y poco motivados para aprender matemáticas, lo que puede afectar su rendimiento (Paz, 2018).

Además, algunos estudiantes pueden tener estereotipos negativos sobre las matemáticas, como la creencia de que solo es apta para personas con habilidades innatas, lo que limita su confianza en sus propias capacidades (Romero, 2019).

En cuanto al desempeño académico, los resultados en matemáticas de los estudiantes ecuatorianos han sido variados en los últimos años. Según el Informe PISA 2018, que evalúa el rendimiento de los estudiantes a nivel internacional, Ecuador mostró un desempeño promedio en matemáticas, pero aún por debajo del promedio de la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico) (OECD, 2019).

Sin embargo, es importante destacar que hubo una brecha significativa en el desempeño entre estudiantes de áreas urbanas y rurales, lo que resalta la importancia de abordar las disparidades regionales en la educación matemática (Ministerio de Educación de Ecuador, 2019).

Varios factores pueden estar influyendo en la percepción y el desempeño en matemáticas de los estudiantes ecuatorianos. Estos incluyen la calidad de la enseñanza de las matemáticas, la disponibilidad de recursos educativos, la formación de docentes y la relevancia de los contenidos curriculares.

Además, es fundamental abordar la percepción negativa de las matemáticas mediante estrategias pedagógicas que fomenten la confianza y la motivación de los estudiantes, así como la promoción de una cultura positiva hacia esta disciplina (Crespo, 2020).

III. Materiales y métodos

La investigación en cuestión es de tipo descriptiva ya que su proceso se basó en: “la recopilación sistemática y la presentación objetiva de los hechos concernientes a un área o fenómeno, sin que el investigador tenga que manipular, controlar o modificar los mismos” (Hernández Sampieri et al., 2010). Y tomó como base el estudio previo “Percepción de nuestros estudiantes acerca de las matemáticas en la vida diaria” (Mulero J., Segura L., & Sepuclre J., 2019).

En este caso los datos recopilados sin manipular fueron obtenidos de los estudiantes inscritos en el preuniversitario de la Universidad de Guayaquil, período 2022-2023 CII, en donde, de una población de 8.500 se realizó un muestreo por conveniencia a 471 participantes, a quienes se les aplicó una encuesta con doce preguntas, en su mayoría de tipo dicotómicas, las cuales buscan conocer la percepción que estos estudiantes tienen con respecto a la asignatura de matemáticas.

Las preguntas se encuentran representadas en la siguiente tabla:

Tabla 1. Preguntas del cuestionario sobre la percepción que tienen los estudiantes inscritos en el preuniversitario de la Universidad de Guayaquil periodo 2022-2023 CII, con respecto a las matemáticas

Preguntas	Opciones de respuesta				
1. ¿Tipo de unidad educativa de donde proviene?	Pública	Mixta	Privada		
2. ¿Consideras que las matemáticas son útiles para la vida?	Si	No			
3. ¿Consideras que las matemáticas son solo para gente inteligente?	Si	No			
4. ¿Te gustan las matemáticas?	Si	No			
5. Según tu percepción, ¿Cuál es tu nivel de comprensión de las matemáticas?	Excelente	Muy buena	Buena	Regular	Mala
6. ¿Te distraes con facilidad durante las clases de matemáticas?	Si	No			
7. ¿A qué le atribuyes la distracción?	Docente no llega al alumnado	Las matemáticas me aburren	Las matemáticas me parecen difíciles		
8. ¿Puedes resolver los problemas matemáticos con rapidez y facilidad?	Si	No	A veces		
9. Si no te salen los ejercicios, ¿buscas otras formas de resolverlos?	Si	No			
10. ¿Dedicas tiempo suficiente para realizar las tareas de matemáticas?	Si	No			
11. ¿A tus padres les gustan las matemáticas?	Si	No			
12. ¿Tu actitud hacia las matemáticas depende de quién sea el profesor?	Si	No			

IV. Resultados y discusión

Los resultados obtenidos de la encuesta aplicada a los estudiantes se muestran a través de los siguientes diagramas de sectores:

1. *¿Tipo de unidad educativa de donde proviene?*

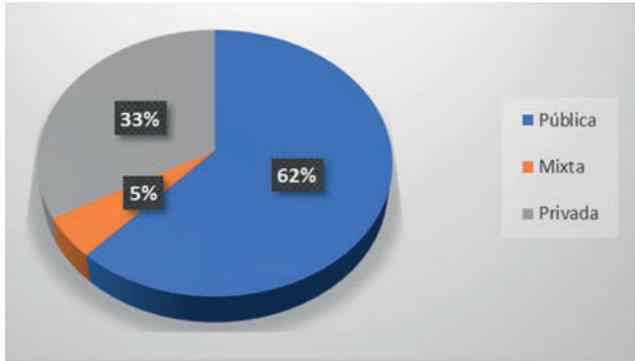


Figura 1. Unidad educativa de procedencia.

Tal como se puede notar en la figura 1, el 62% del alumnado proviene de una institución educativa pública, es decir, más de la mitad.

2. *¿Consideras que las matemáticas son útiles para la vida?*

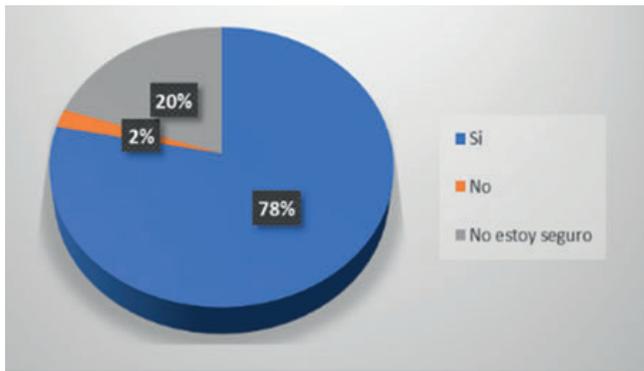


Figura 2. Utilidad de las matemáticas en la vida.

Con respecto a la importancia que los estudiantes les dan a las matemáticas, el 78% considera que esta asignatura sí es importante para la vida diaria.

3. *¿Consideras que las matemáticas son solo para gente inteligente?*

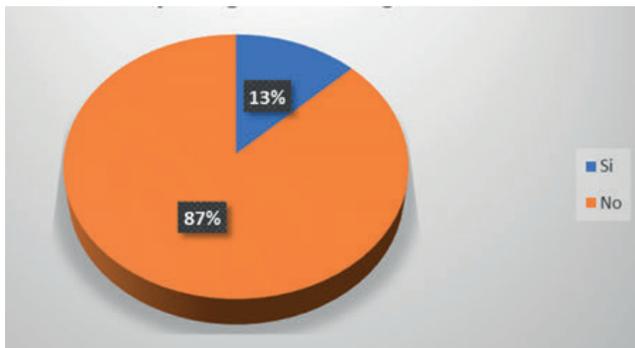
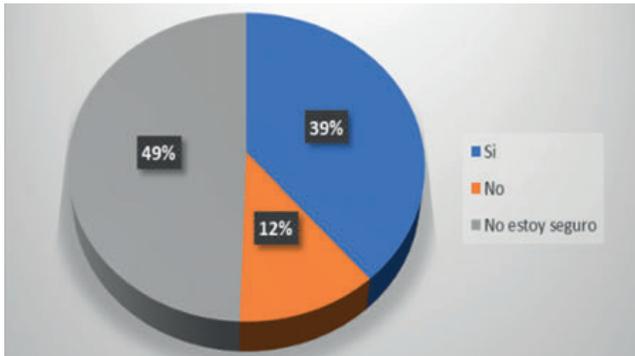


Figura 3. ¿Las matemáticas son solo para gente inteligente?

El 87% de los encuestados, es decir, la gran mayoría considera que las matemáticas no son solo para gente inteligente; mientras que un 13% piensa lo contrario. Habría que indagar en un próximo estudio el porqué de su respuesta.

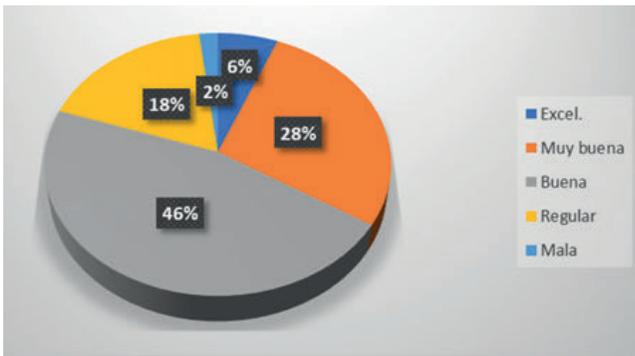
4. *¿Te gustan las matemáticas?*



Esta es una de las preguntas claves del estudio, en donde el 49%, es decir, casi la mitad no está segura si gusta de la materia, un 12% no gusta de la asignatura; dejando un 39% para los que si disfrutaban de las matemáticas.

Figura 4. *¿Te gustan las matemáticas?*

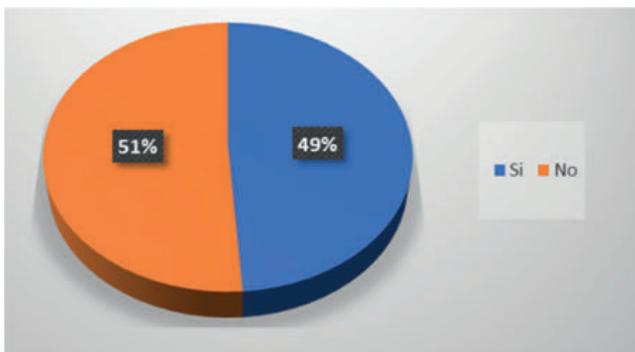
5. *Según tu percepción, ¿Cuál es tu nivel de comprensión de las matemáticas?*



En esta pregunta la mayoría del alumnado contestó que su comprensión de la materia se encuentra en una escala intermedia, puntuando el 46% como bueno y el 28% como muy bueno.

Figura 5. Percepción de comprensión matemática.

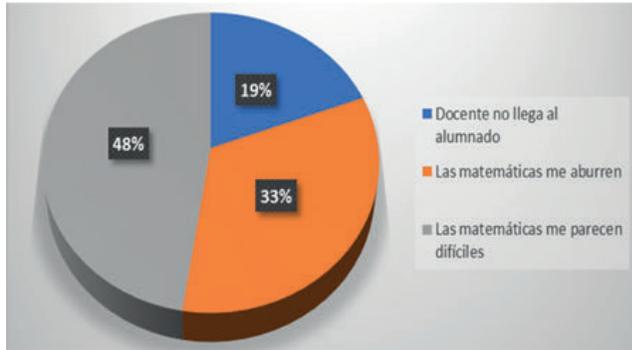
6. *¿Te distraes con facilidad durante las clases de matemáticas?*



En esta pregunta el 49%, es decir, casi la mitad del estudiantado respondió que, si se distrae durante las clases de matemáticas, lo cual es un indicador preocupante.

Figura 6. *¿Te distraes durante las clases de matemáticas?*

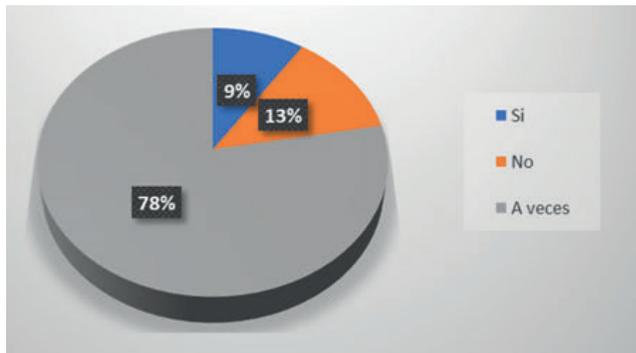
7. *¿A que le atribuyes la distracción?*



Al 48% de los estudiantes las matemáticas les parecen difíciles y al 33% le aburren, sin duda alguna estas dos variables causarían la distracción durante la impartición de las clases de matemáticas.

Figura 7. Motivos de distracción durante las clases de matemáticas.

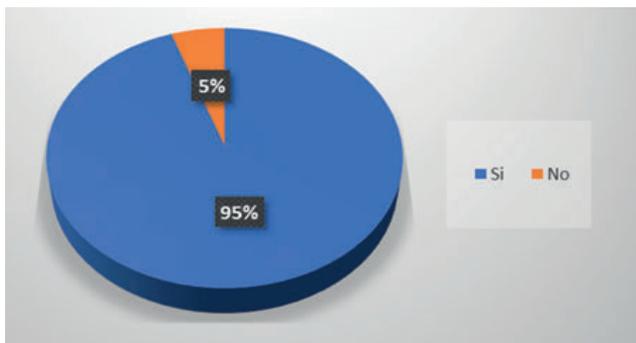
8. *¿Puedes resolver los problemas matemáticos con rapidez y facilidad?*



En esta pregunta el 78% de los estudiantes contestó que a veces, el 13% que no, y tan solo el 9% respondió que pueden resolver problemas matemáticos con rapidez y facilidad.

Figura 8. Resolución matemática.

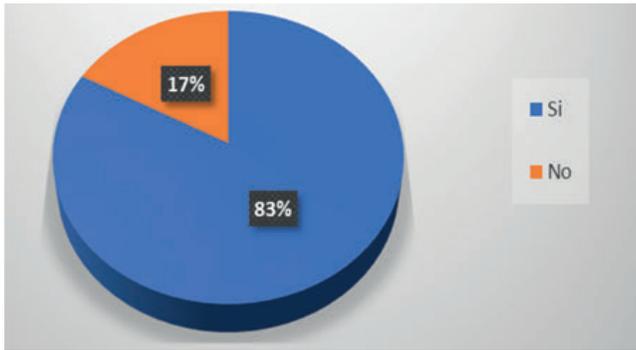
9. *Si no te salen los ejercicios, ¿Buscas otras formas de resolverlos?*



En esta pregunta el 95% del estudiantado respondió afirmativamente, es decir, sí intentan resolver sus tareas.

Figura 9. Alternativas para resolver los ejercicios de matemáticas.

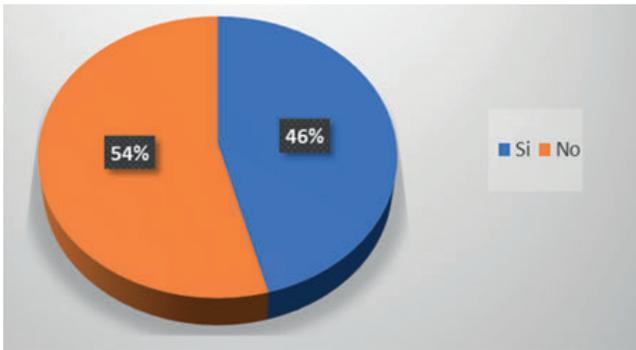
10. *¿Dedicas tiempo suficiente para realizar las tareas de matemáticas?*



Esta pregunta guarda relación con la anterior en lo que respecta a la preocupación que demuestran los estudiantes a la hora de cumplir con sus tareas; en donde el 83% indica que **sí** dedica el tiempo suficiente para realizar las tareas de matemáticas.

Figura 10. Dedicación de tiempo para realizar tareas de matemáticas.

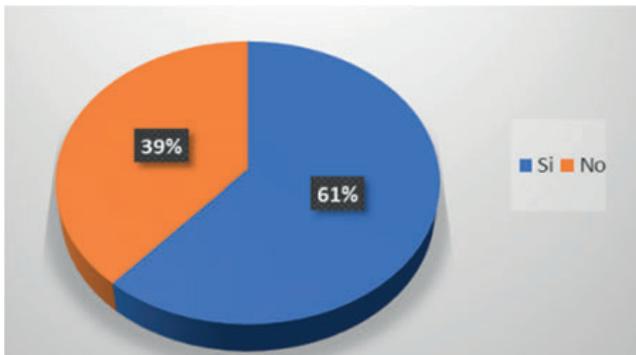
11. *¿A tus padres les gustan las matemáticas?*



Como se puede apreciar en esta pregunta, el 54% de los padres de los estudiantes encuestados no gustan de las matemáticas, es decir, más de la mitad.

Figura 11. ¿A tus padres les gustan las matemáticas?

12. *¿Tu actitud hacia las matemáticas depende de quién sea el profesor?*



La actitud hacia las matemáticas del 61% de los encuestados **sí** depende del profesor, mientras que un 39% se esfuerza sin importar quién imparta la materia.

Figura 12. Actitud hacia las matemáticas.

Interpretación de los resultados

De los 471 estudiantes a los cuales se les aplicó la encuesta el 62% proviene de una institución educativa pública, por lo que es muy probable que gran parte de ellos tengan vacíos en sus conocimientos académicos. Tal como se mencionó anteriormente, la calidad del sistema educativo público ecuatoriano aún es deficiente y esto puede generar conflictos en los estudiantes a la hora de decantarse por las matemáticas.

A pesar de las dificultades del sistema educativo público, el 78% de la totalidad de los encuestados considera que las matemáticas sí son útiles para la vida, mientras que el 87% considera que las matemáticas son para todo tipo de persona y no solo para inteligentes; en cuanto a la pregunta ¿Te gustan las matemáticas? aparece una gran disyuntiva en que solo al 39% de los estudiantes les gusta las matemáticas dejando a un 61% entre a los que les gusta o están en duda, siendo esto un indicador negativo con respecto a la asignatura.

En lo que se refiere a la autopercepción que tiene cada estudiante con respecto a la materia, el 46% de los encuestados consideran que son buenos, el 28% muy buenos; dejando un 18% como regular, un 6% excelente y un 2% malo; esto significa que la mayoría tiene una autopercepción aceptable.

En cuanto a la facilidad con que los encuestados se distraen durante las clases de matemáticas, el 49% admitió distraerse en el transcurso de la clase, entre los distractores propuestos el que mayor peso alcanzó fue que las matemáticas les parecen difíciles y esto tiene sentido al provenir la mayoría de una institución pública y de que a más de la mitad no le gusta la materia, lo cual repercute en la rapidez y facilidad a la hora de resolver problemas matemáticos, en donde solo el 9% indicó que puede hacerlo, mientras el porcentaje restante tiene dificultad. Sin embargo, a pesar de los antecedentes más de la mitad de los estudiantes reveló que hace el esfuerzo por realizar sus tareas y dedica el tiempo suficiente a las mismas.

En lo que respecta a la relación de las matemáticas con el círculo familiar de los participantes, estos revelaron que el 54% de padres no gustan de las matemáticas y, como se indicó al inicio del estudio, el entorno es importante en la percepción que desarrollarán los niños y jóvenes con respecto a las matemáticas. Como último punto, el 61% de los estudiantes admitió que su interés en la materia también dependerá de la actitud del profesor, lo cual es un punto de importancia que el gobierno debe tomar como referencia a la hora de seleccionar y contratar el cuerpo docente.

V. Conclusiones

Como conclusiones se pueden establecer las siguientes:

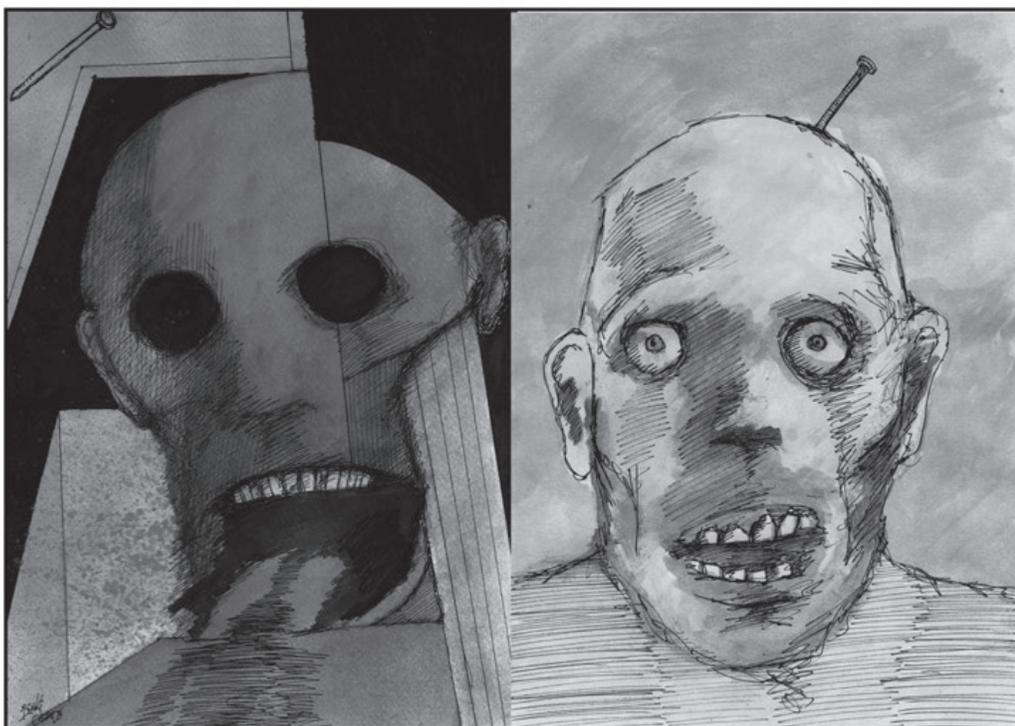
- A más de la mitad de los encuestados no les gusta las matemáticas, sin embargo, la consideran necesaria para la vida profesional y académica.

- En cuanto a cómo se perciben frente a las matemáticas la mayoría señala encontrarse en un rango intermedio.
- La mayor parte de los encuestados admitió tener problemas para resolver problemas matemáticos, porque encuentran la materia aburrida y difícil.
- Aproximadamente la mitad de los estudiantes indicó que sus padres no gustan de las matemáticas, lo cual como se mostró en la introducción de este artículo afecta a la percepción que los niños desarrollen frente a las matemáticas.
- Como punto final, más de la mitad de los estudiantes indicaron que su actitud hacia las matemáticas dependía de la actitud del profesor, siendo este un punto de suma importancia, ya que se ha demostrado que un mal docente puede causar que un alumno no quiera saber nada más de la materia.

VI. Referencias

- Crespo, M. (2020). Estrategias pedagógicas para mejorar la percepción y el rendimiento en matemáticas en estudiantes ecuatorianos. *Revista Educación y Desarrollo Social*, 14(2), 30-45.
- Fernández, R., et al. (2019). Relación entre la percepción de las matemáticas y el rendimiento académico en estudiantes de bachillerato: Un estudio longitudinal. *Revista de Psicología y Educación*, 25(2), 123-138.
- García, A. & Martínez, E. (2019). El impacto del apoyo parental y la calidad de la enseñanza en la percepción de las matemáticas en estudiantes de primaria. *Revista de Educación*, 45(2), 203-219.
- García, A., Pérez, B., & Martínez, C. (2020). Actitud hacia las matemáticas y su influencia en el rendimiento académico de estudiantes de secundaria. *Revista de Investigación Educativa*, 25(2), 189-202.
- Guaypatin Pico, O. A., Fauta Ramos, S. L., Gálvez Cisneros, X. A., & Montaluis, D. (2021). *La influencia de la matemática en el desarrollo del pensamiento*. Universidad Técnica de Cotopaxi, Ecuador.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2010). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill.
- López, J. & Rodríguez, C. (2020). Impacto de la tecnología en la percepción de las matemáticas en estudiantes de secundaria. *Revista de Investigación Educativa*, 38(2), 215-230.
- Ministerio de Educación de Ecuador. (2019). *Informe PISA 2018 Ecuador*. Recuperado de <https://educacion.gob.ec/informe-pisa-2018-ecuador/>
- Mulero, J., Segura, L., & Sepulcre, M. (2019). Percepción de nuestros estudiantes acerca de las matemáticas en la vida diaria. *X Jornadas en Redes de Investigación y Docencia Universitaria, Universidad de Alicante*, 2144-2157.
- OECD. (2019). *PISA 2018 Results (volume I): What Students Know and Can Do*.

- Recuperado de https://www.oecd-ilibrary.org/education/pisa-2018-results-volume-i_5f07c754-en
- Paz, D. (2018). Percepciones de los estudiantes sobre las matemáticas en Ecuador. *Revista Observatorio (OBS)*, 12*(1), 33-48.
- Pérez, M. & Sánchez, L. (2018). Género y percepción de las matemáticas: un análisis de las diferencias entre niñas y niños en la educación primaria. *Revista de Psicología Educativa*, 24(1), 45-58.
- Rodríguez, M. & Luján, L. (2019). Matemáticas y ansiedad: efectos en el rendimiento académico. *Revista de Psicología Educativa*, 27(1), 45-58.
- Romero, M. (2019). *Estereotipos de género y su influencia en el rendimiento y la elección de carreras STEM en estudiantes ecuatorianos* [Tesis de maestría, Universidad de Ecuador].
- Smith, J., Doe, J., & Johnson, A. (2018). The relationship between mathematical self-efficacy and academic performance. *Journal of Educational Psychology*, 43(2), 123-135.



ARTES PLÁSTICAS

Il colori e i dolori del pianeta de Cesare Borsacchi. Un pintor italiano en el corazón del planeta

Iván Oñate y Nicola Miceli

Cesare Borsacchi: un pintor heredero del Renacimiento Italiano

A sí como Josep Conrad que se adentró en el continente africano, aguas arriba por el río Congo, hasta dar con *el corazón de las tinieblas*, de igual modo nuestro pintor italiano Cesare Borsacchi, se adentra por continentes y países del mal llamado “tercer mundo” y nos trae a su retorno un mensaje de luz, sabiduría y belleza de esas culturas poco conocidas en otros confines del mundo “civilizado”. Por eso el título de la muestra: Desde el Corazón del Planeta.

Para la Revista Anales de la Universidad Central del Ecuador, es un verdadero honor y un legítimo orgullo presentar en nuestras páginas esta pequeña, pero significativa muestra de Cesare Borsacchi, heredero preclaro del Renacimiento Italiano.

Iván Oñate

Director Revista *Anales*

Los colores y dolores en el mundo de Cesare Borsacchi. Un pintor italiano en el corazón del planeta

Nicola Micieli

Crítico de arte

lilianaborsacchi@yahoo.it

Resumen

Cesare Borsacchi (Pisa, 1937) es un pintor italiano preocupado por todas las “otras” culturas que, más allá de Europa, conforman nuestro mundo. Interesado en el arte y la cultura ecuatorianas, se relacionó con artistas como el pintor Oswaldo Guayasamín y el poeta Iván Oñate. En estas páginas mostramos una pequeña muestra de sus obras titulada “Desde el Corazón del Planeta”.

Palabras clave: Pisa, Viaje, Pintura, Galería, América, Asia, Ecuador, Muralistas, México, Siqueiros, Guayasamín, Oñate

Abstract

Cesare Borsacchi (Pisa, 1937) is an Italian painter concerned with all the “other” cultures that make up our world beyond Europe. Interested in Ecuadorian art and culture, he interacted with artists such as the painter Oswaldo Guayasamín and the poet Iván Oñate. In these pages we show a small sample of his works entitled “From the Heart of the Planet”.

Keywords: Pisa, Travel, Painting, Gallery, America, Asia, Ecuador, Muralists, Mexico, Siqueiros, Guayasamín, Oñate

Cesare Borsacchi, nació en Pisa en 1937. Hasta 1962 vivió en la finca de San Rossore, un oasis naturalista donde su padre Luigi trabajaba como guarda-bosques. El gran grabador y pintor Giuseppe Viviani, amigo de su padre, en sus frecuentes visitas a la familia, tuvo la oportunidad de acompañar y estimular al entonces joven pintor, animándolo a continuar en el camino artístico que había emprendido, vislumbrando en su pintura y su gráfica tiene un considerable potencial expresivo. En esos encuentros Viviani no dejó de brindarle consejos y enseñanzas relativas a la técnica del grabado y la litografía.

De 1965 a 1995 su actividad laboral le llevó a viajar y vivir en el extranjero, con estancias continuas en Roma, Pisa y Milán. En Roma asiste al club cultural *Alzaia*, lugar de reunión habitual de los artistas más importantes. También se asoció con el pintor Diego Raco en la gestión de la galería de arte Ex Aequo en vía Margutta. Entre 1965 y 1966 estuvo en Kenia, Venezuela y Panamá; en 1967 en México, Cuba, Perú, Siria, Líbano y nuevamente en Perú; en 1968 en Etiopía, Argelia, Bulgaria, Egipto, Sudán y Eritrea. En 1969, luego de un período en Libia, se fue a Ecuador donde conoció al gran pintor indígena Guayasamín y asistió a un curso de pintura en la Escuela de Artes Plásticas de Quito; finalmente se quedó en Chile, Brasil e Isla de Pascua. En 1970 estuvo en Indonesia donde conoció y frecuentó a muchos pintores locales; luego viajó a Australia, Tailandia, Singapur, Argelia y Chile. En 1971, además de Bahamas y Bermudas, viajó a México donde asistió a un curso en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, conoció al gran muralista Siqueiros y fue hondamente impresionado por el arte y la cultura autóctona mexicana, que dejará una profunda huella en su pintura.

Entre 1972 y 1974 estuvo en Sudáfrica, en Moscú y en Kiev, en Japón, en India, en Siria, nuevamente en México, en Australia, en Venezuela, en Guatemala, en El Salvador. De 1975 a 1979 residió en Argelia donde desarrolló una importante actividad pictórica. Estimulado también por las particulares condiciones culturales y políticas del país, que se ha convertido en un punto de referencia para todos los exiliados políticos y para todos los movimientos de liberación de los países sometidos a dictaduras. Durante su estancia en Argelia viaja por todo el país quedando fascinado por el Sur, por los oasis del desierto del Sahara y por sus tradiciones culturales y sociales. Entabla una sólida amistad con el Embajador de México en Argelia, Oscar González, poeta y hombre de vasta cultura quien, en homenaje al país que lo acoge, compone un poemario titulado *Venus Africana*. Se asocia con muchos pintores locales, especialmente Khadda Khodsa y Martínez. Con este último organiza seminarios para los estudiantes de la *École des Beaux Arts D'Alger* sobre los temas de la internacionalidad del arte. En la misma escuela desarrolla cursos de gráfica, en particular la técnica del grabado y la litografía. De 1979 a 1983 vivió en Angola, pero realizó frecuentes viajes a Nigeria, Zaire, Malí, Congo, Zambia. En Angola, país que salió

victorioso de la colonización portuguesa pero trastornado por una revolución interna, encontró nuevas motivaciones pictóricas y culturales. Hace amistad con muchos intelectuales y artistas locales, con quienes participa en importantes eventos de cultura popular en la capital, Luanda.

Entre 1984 y 1985 estuvo en Venezuela, en Colombia, en Ecuador (donde trabó amistad con el poeta y escritor Iván Oñate), en Perú y en Bolivia. Entre 1986 y 1987 estuvo en Senegal, Mauritania, Marruecos, Gabón, Costa de Marfil, Camerún, China y Pakistán. De 1988 a 1994 vivió en Argentina, donde entabló importantes amistades con intelectuales y artistas locales, en particular con el más importante pintor contemporáneo Pérez Celis. Durante su estadía en Argentina viaja a todas las provincias del país, incluidas la Patagonia y Tierra del Fuego y a los países vecinos: Brasil, Chile, Uruguay y Paraguay.

En 1995 regresa a Italia, a Pisa, donde actualmente vive y desarrolla su actividad como pintor.

Principales exposiciones y reseñas:

De 1970 a 2020 realizó exposiciones en Italia y en el extranjero y sus obras están presentes en museos y fundaciones.

1974 – Pintores italianos para Chile, Galería Alzaia, Roma

1975 – Galería Pers. Macchi, Pisa, Galería Casalpocco, Roma, Galería Abbadesse, Milán

1977 – Pers. Galleria San Carlo, Roma, Collective Galleria Studio, Merano

1978 - Homenaje a Argelia, Biblioteca Nacional de Argel, Exposición itinerante en el país

1979 - Pers. Galleria Ex Aequo, Roma, Collective Galerie de L'Union Nationale Des Arts Plastiques, Argel

1982 – Cooperación y sociedad en crisis, colectivo, Rocca Paolina, Perugia y otras oficinas en muchas regiones italianas

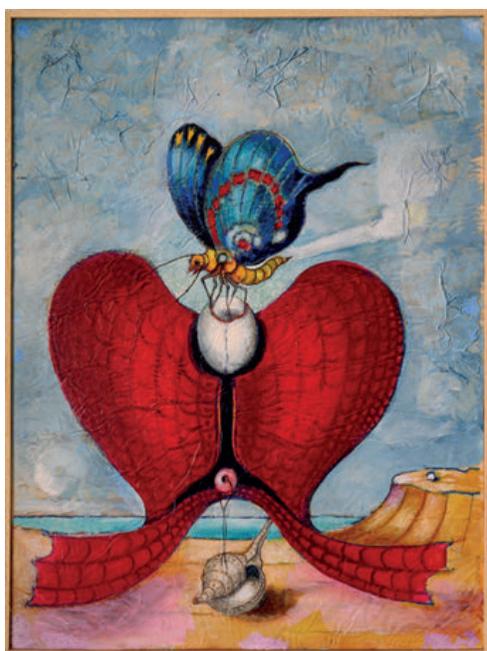
1983 – Africa mia, Grabados, presentación del Prof. Enzo Carli, Galleria Macchi, Pisa

1983 – África, Universidad de Luanda, Angola

A continuación, una selección de muestra *I colori e i dolori del pianeta*.



Cesare Borsacchi
La mano sacrilega dell'uomo
(La mano sacrilega del hombre)



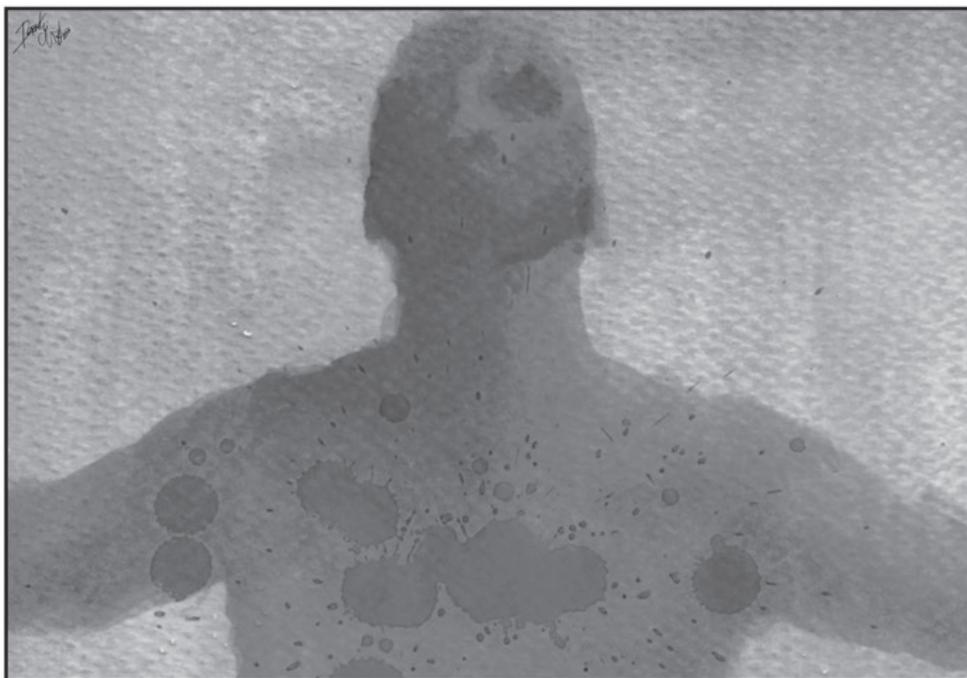
Cesare Borsacchi
il miracolo della crisalide
(El milagro de la crisálida)



Cesare Borsacchi
La bellezza e il degrado
(Belleza y Degradación)



Cesare Borsacchi
Il rito dell'iniziazione
(El rito iniciático)



DOSSIER DE POESÍA

Capturas de luz
Lucía Orellana

Balada marina y otros poemas
Luis Ernesto Cocha

La partida
Ernesto Anaguano

Un par de poesías urgentes
Giovanny Rubio

Calzando espejismos
Edwin Hugo Mena

Anclados en arena movediza
Teodoro Flores Carpio

El vuelo de las dolencias
Henry López González

Eróticas de cotidiana soledad
Olivier Chiriboga Ocaña

Sanfrancia: Spin-off poético sobre el goreísmo
John Chuquimarca

Profesar
Pablo Meriguet

Dossier: V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma

El Concurso Nacional de Poesía David Ledesma es un evento que, desde su creación, ha enriquecido significativamente el panorama literario ecuatoriano. Organizado por el Centro Cultural Ecuatoriano Medardo Ángel Silva, este certamen se ha consolidado como una plataforma esencial para promover la poesía contemporánea, destacando las voces más innovadoras, auténticas y comprometidas del país.

En su quinta edición, el jurado, compuesto por destacados académicos y críticos literarios, asumió la compleja tarea de evaluar una amplia variedad de obras caracterizadas por su talento, originalidad y profundidad estética. Después de un exhaustivo proceso de análisis, se otorgó el **primer premio** a “**Capturas de luz**”, de Lucía Eugenia Orellana, por su poderoso discurso de protesta frente al sistema patriarcal. El **segundo premio** recayó en “**Balada marina y otros poemas**”, de Luis Ernesto Cocha, reconocido por su exquisita combinación de recursos literarios y su vívida representación del amor en un entorno natural. Finalmente, el **tercer premio** fue concedido a “**La partida**”, de Ernesto Anaguano, una obra que destaca por su introspección conceptual y su riqueza de imágenes poéticas.

Además, el jurado otorgó menciones de honor a siete obras que reflejan diversidad temática y estilística de la poesía ecuatoriana contemporánea. Estas abarcan desde la introspección existencial y la sensualidad erótica hasta incisivas críticas sociales y el uso de la ironía para cuestionar lo establecido. Cada una de estas piezas contribuye a enriquecer la literatura nacional, revelando perspectivas únicas y propuestas innovadoras que dialogan con la realidad desde la sensibilidad poética.

Para la Universidad Central del Ecuador y el Centro Cultural Medardo Ángel Silva, es un privilegio y un motivo de orgullo presentar los poemas ganadores del **V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma** en la prestigiosa **Revista Anales del UCE**. Esta publicación agradece la colaboración de Daniel Calero Solís, director del Centro Cultural Medardo Ángel Silva, por autorizar la publicación de los poemas y por su compromiso con la promoción de la literatura ecuatoriana contemporánea.

Iván Oñate

Director Revista *Anales*
Universidad Central del Ecuador

Veredicto del V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma

En Guayaquil, a los veintiséis días de agosto de 2023, se reunieron los miembros del jurado del V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma, convocado por el Centro Cultural Ecuatoriano Medardo Ángel Silva. Determinaron las obras ganadoras del certamen literario.

Premios:

- 1º- “Capturas de luz” (seudónimo: Marabierta).
- 2º- “Balada marina y otros poemas” (seudónimo: Arlequín).
- 3º- “La partida” (seudónimo: Violeta Jara).

Menciones de honor:

- “Un par de poesías urgentes” (seudónimo: El caminante azul)
- “Calzando espejismos” (seudónimo: Benito Males)
- “Anclados en arena movediza” (seudónimo: Cronista)
- “El vuelo de las dolencias” (seudónimo: El bufón llora)
- “Eróticas de cotidiana soledad” (seudónimo: Sintigo)
- “Sanfrancia: Spin-off poético sobre el goreísmo” (J. s Homero)
- “Profesar” (Chulla Cara)

El jurado decidió otorgar:

- **El primer premio a:** “Capturas de luz”, firmado por: Marabierta, en virtud de la elegante y firme posición de protesta ante un sistema machista patriarcal. El poemario destaca un discurso estético, analítico, coherente y social.
- **El segundo premio a:** “Balada marina y otros poemas”, con seudónimo: Arlequín, por el dominio de recursos literarios. Tiene un ritmo vigoroso y trata el tema del amor en un extraordinario mundo natural.
- **El tercer premio a:** “La partida”, con seudónimo: Violeta Jara, por la construcción de una poética fundamentada en imágenes y en lo conceptual, a partir de la extrañeza.

Se seleccionaron las siguientes obras, para que sean acreedoras de menciones de honor.

- “Un par de poesías urgentes”, firmado por: “Caminante azul”, por la estructura de una cotidianidad de desesperanza que fluye a través de una voz de protesta. El hambre y la miseria conducen hacia la búsqueda de lo perdido: la humanidad.
- “Calzando espejismos”, con seudónimo: Benito Males, por el discurso dubitativo y analítico que descubre las fisuras ciudadanas. Las metáforas e imágenes enriquecen la obra.

- “Anclados en arena movediza”, firmado por: Cronista, por la constitución de un universo que muestra lo real y lo fantasioso. La voz intimista intenta aprehenderse a sí misma, para tratar de entender el significado de la existencia.
- “El vuelo de las dolencias”, con seudónimo: El bufón llora, por lograr la interiorización en el desamor y en la vida. El apóstrofe lírico destaca entre metáforas e imágenes.
- “Eróticas de cotidiana soledad”, firmado por: Sintigo, por representar el Eros, lo sensual, desde un enfoque nostálgico; conformando un poema amatorio-erótico.
- “Sanfrancia: Spin-off poético sobre el Goreísmo”, con seudónimo: J.s Home-ro, por la novedosa propuesta estética enmarcada en una crítica a lo establecido y por el dominio de la ironía.
- “Profesar”, con seudónimo: Chulla Cara, por la concepción de un texto poético-narrativo que construye a la ciudad -Guayaquil- como personaje, partiendo desde lo popular hasta la crítica sociológica. Muestra una sociedad lacerada, ultrajada.

Posteriormente, se procedió a determinar la identidad de los autores.

Primer premio: “Capturas de luz”: Lucía Eugenia Orellana Bajaña.

Segundo premio: “Balada marina y otros poemas”: Luis Ernesto Cocha T.

Tercer premio: “La partida”: Ernesto Lenin Anaguano Gualoto.

Menciones de honor:

- “Un par de poesías urgentes”: Giovanni Mauricio Rubio Mera.
- “Calzando espejismos”: Edwin Hugo Mena Mejía.
- “Anclados en arena movediza”: Teodoro Leoncio Flores Carpio.
- “El vuelo de las dolencias”: Henry López González.
- “Eróticas de cotidiana soledad”: Yonn Olivier Chiriboga Ocaña.
- “Sanfrancia: Spin-off poético sobre el Goreísmo”: John Sebastián Chuquimarca Llivichushca.
- “Profesar”: Pablo Raymond Meriguet Calle.

El jurado felicita a los autores triunfadores en este certamen literario y les desea muchos éxitos; también reconoce el mérito de las obras de todos los concursantes. Es menester destacar la labor que realiza el Centro Cultural Ecuatoriano Medardo Ángel Silva.

Dr. César Carbache Mora
Presidente del Jurado

Dra. Julia Avecillas Almeida
Jurado

Dr. Omar Díaz Vargas
Jurado

Capturas de luz

Lucía Orellana

Primer Premio

V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma

Mir(i)adas

Sus rostros frente al mar
No las llamemos
Víctimas de abuso
Sobrevivientes son
Pilares que sostienen las palabras
Las miradas apuntan más certeras que balas
Marcha de mujeres en papel y tinta
Descontinúa la violencia muda
Mordaza no muérdago
Ni consentimiento
El espacio se hizo voz
La voz que nadie oyó durante
Terror y furia
Y la sal en la piel
Y el sudor mal habido
Una mujer cualquier mujer una niña
Incendio de sangre
Frío en los pies
El olor a distancia a salida
El viento extiende los cabellos más allá de lo visible
El mar como punto de entrada
O de iluminación
El púrpura el morado el cardenal
en la cara en los brazos
Esta presencia es parte de la cura
Otra manera de exiliar el silencio.

Esa luminosidad*4 de enero 2015*

En la ruta del sol
atardecer en picada
sobre un monumento
de Sharon la cantante
No nos detenemos
con la tarde a cuestas
a nuestro lado el mar rugido y sal
salpica con lo que en la vida es
ocaso y goce
viajaba con su esposo
Aridez que desemboca
en horizonte lacerado
el grito te imaginas
es el viento
Incluso dentro del caparazón
de tu propio carro
la intimidad de la violencia
atropello
literal de órganos
ella pidió auxilio
En el mar luna más lejos y más tarde
recubiertas de plancton luminoso
como si destiláramos
brillo en la oscuridad
titilando bajo un hechizo vivo
te escuché.

Veneno*24 de febrero 2020*

Translúcida
sobre tu cama
evaporada de ti misma
brazo sobre tu hijo
Patadas
de rescate oficial
tardías en puerta
Muerte
líquida

servida en plástico
Boca
de metal seco
habla usurpada
Moretones
en la respiración
naufragio
interno
Sangre
piedras en la pecera
de la piel
Sueños
coagulados
donde brotan
los cabellos
Dolor
de cerradura llaga
Tiempo
de patear la puerta
de desquiciarla.

Ruido Blanco

11 de septiembre 2022

Diez días después
de tu desaparición involuntaria
las líneas pulcras de tu cuerpo
sobre tierra muda de barranco
desdibujadas
Veinte minutos madrugada
de forcejeos golpes y patadas
tus gritos de auxilio
ese vaho de la vida
asfixiados en el agujero negro de sus brazos
¿Hasta qué instante creíste
en el rescate
de los cadetes de policía
escuchas
de los sonidos de tu muerte?
¿Hasta cuándo trataste
de hundir tus uñas azuladas

en la piel iracunda de tu esposo
y lograste solo romperlas
en su uniforme coraza?
Luego el silencio
una parálisis de agua
un caracol de luz desperdigada
los latidos una canción caída
cometas sin viento
Por diez minutos
tu cuerpo errante
la pequeñez de tu asesino
encubierta por vidrios polarizados
¿Se reflejaron allí los testigos inertes?

Nota: “Mir(í)adas” fue inspirado en una instalación de Marcio Freitas en Copacabana (2016).

Lucía Eugenia Orellana (Guayaquil, 1959) ha publicado cinco poemarios, entre ellos: *Extrañamiento*, (Valparaíso Ediciones, España, 2023), y *Longevity River* (Plan B Press, USA, 2019), recientemente reimpresso. Sus poemas, relatos y traducciones han aparecido en antologías internacionales y en revistas literarias en Estados Unidos, Reino Unido, España y otros países. Lucía es doctora en Psicología Social por Loyola University Chicago y fue docente de la Universidad Católica de Guayaquil. Obtuvo un MFA en Escritura Creativa en New York University, donde fue profesora visitante en el departamento de Español y Portugués.

Balada marina y otros poemas

Luis Ernesto Cocha

Segundo Premio

V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma

Balada marina

Lesly emergía del mar con una aureola de plata.
Yo felizmente era de tierra,
dichosamente vivía en un túnel.
Su altura por eso jamás me alcanzó.
Yo simplemente acechaba
su diadema de diosa fugitiva
mientras peces sedientos surcaban los aires.
Sin embargo, tortugas y estrellas me custodiaban.
Cada noche la marea depositaba en las palmeras
nautas dormidos.
Ella vivía amancebada con la luna.
Yo me negaba a iluminar con mi canto
las fétidas plumas de la noche.
Pero era bella:
tenía un temblor de agua limpia
y una sombra larga y femenina.
Claro que a veces se elevaba hacia la Cruz del Sur,
pero volvía siempre cargada de pleamares
caracoleando musical por los anchos aires.
En castillos de arena aguardaba a Lesly,
la niña de delantalitos blancos.
Lesly era una gaviota;
yo, un cangrejo fugitivo en la playa.

Tu cuerpo

Tu cuerpo,
Dios lo ha creado para mis manos.
Tú cabes en ellas, amor,
de piel a uñas.
Has sido hecha de la mejor avena
para mis manos duras.
Tu cuerpo se ha acostumbrado
al territorio azul de mis manos viajeras,
a su barro quemante.
Ellas derribaron tu vientre
y echaron a volar las palomas
que tenías dormidas sobre tus pechos.
Es que estás hecha para mí,
a la medida de mis manos...
Tu cintura frágil y delgada
como luna nueva en agonía,
la repetida dureza de tus rodillas,
tus caderas,
tus miembros continentales,
tus senos bañados en púrpura bravía...
Todo de ti, amor,
de piel a uñas,
ha sido hecho de la mejor avena
para mis manos duras.

Traspié

Una tarde -¡Cualquier tarde!-
en una esquina nos encontraremos.
Mi corazón se abrirá como una puerta tímida
y de él emergerán pájaros
que se pudrirán a mitad del vuelo.
Triste es desandar los caminos
y mirar lejanas
las cosas que creíamos llevar dentro.
Difícil mirar el horizonte
cuando ya nos ha crecido hierba en los ojos.
Vislumbraré sin embargo
esa aureola invisible
con la que un día mi corazón te coronó.

Y querré llamarte.
Pero mi voz
ya no tendrá esa ternura azul
con la que hablan los poetas enamorados.
Ya me habrá crecido musgo en la voz.
Y así, alegre o herido,
generoso o vengativo. Es igual.
Difícil es distinguir entre la hierba y el olvido.
Ovillaré el camino desandado.
Iré a un sitio donde tus labios no sonrían,
a saciarme de otros miedos,
a reírme de otras lluvias,
a morirme de otras penas.
Y mi corazón se cerrará como una puerta tímida,
aunque de los ojos al alma
me caiga un turbulento río.

Tren de medianoche

Para que los gorriones no se gradúen a medianoche
de filósofos, el tren llega a Yacucalle
con un concierto de descargas eléctricas.
La vida entonces, con un rumor de aguas marinas,
continúa en sus ruedas sonoras:
se oye el canto dulce de sus ocarinas
y el temblor metálico de sus castañuelas.
Nadie sabría decir de dónde sacan los brequeros
esa emoción sensata que llena de rumores las azoteas.
Es que el tren, a esa hora, es un festival de cacerolas
desquiciadas, un largo temblor de ruinas,
un lento silabario de un lenguaje antiguo y metálico.
¡Cómo expande sus invisibles ondas!
¡Cómo moja a Yacucalle
con esa agua de vientos, metales y percusiones!
El galope armonioso de una manada de vicuñas
no se compara al desliz circular de sus ruedas sonoras.
Amo su loca manía de iluminar balcones,
su bramido de venado herido,
su ferruginosa frente que huele a incienso y a lejanía.
Amo su figura lastimada de dios fugitivo,
los candiles de sus arqueados ojos que saben el lenguaje

de la continuidad,
por eso derraman nostálgicas luces con lentitud
mordisqueante, y liberan a Yacucalle
de ese constante peligro de desvanecimiento.
Dicen por allí que el tren llega a medianoche a Yacucalle
para que los gatos huyan por las azoteas.
Es posible que éstos huyan
ante el temblor guerrero de sus castañuelas. Pero, no.
El tren no llega a Yacucalle sino para que ocurra
ese encuentro inusitado de turistas y brequeros,
de frutepanes y chapiles,
de cigarreros y fakires,
y, sobre todo,
para que los gorriones se acuerden de cantar
y no se gradúen a medianoche de filósofos.

Luis Ernesto Cocha Tulcán (San Lorenzo, provincia de Esmeraldas, 1965). Residente en Ibarra, provincia de Imbabura. Profesor de Lengua y Literatura. Magíster en Educación. Ha obtenido los siguientes premios: Primer Premio Bienal de Juegos Florales de Ambato, 2006, Poesía; Primer Premio Bienal de Juegos Florales de Ambato, 2011, Cuento; Mención de Honor IV Bienal del Cuento Ecuatoriano “Pablo Palacio”, Quito, 1997; Mención de Honor, VIII Bienal del Cuento Ecuatoriano “Pablo Palacio”, 2005; Mención Única V Bienal de Poesía “Ciudad de Cuenca”, Fundación Cultural La Palabra, Cuenca, 1995.

La partida

Ernesto Anaguano

Tercer Premio

V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma

Poética

I

El poema quiere surgir.
Le urge ser esa línea tenue,
tinta o sangre,
grito de espanto,
estocada contra el yo.
Le urge salir del vacío donde habita.
Si lo espero con paciencia,
este no se acercará;
y si lo busco,
volverá a su sino inhabitado.
La poesía
es una cacería
donde se afilan los sentidos,
es una danza del acecho
en los abismos del lenguaje.

II

Divaga y escribe la minucia.
El poema te mentirá,
te confundirá,
se burlará de tu deseo constante
de asirlo al mundo.
Todo lo escrito será falso.
Todo se te negará.

Aun así,
no dejes de escribir.
Estrangula la palabra
hasta que caiga exhausta,
No te preocupes del sin sentido,
algún día la desdicha, el abandono y la soledad,
reorganizarán esas palabras rabiosas,
que ahora arden en tus manos, quietas,
infinitas en su cautiverio.

Orígenes

I

Afuera están
los paisajes australes
de los relatos del mitma viejo,
aluvión iridiscente de tiempo,
dolor y alegría.
Están los campos
como reflejos secos
de los pueblos que gravitan
en la piel del páramo.
Tierra terca de
trabajo aciago y
batallas fratricidas.
Las melodías escapan
y se esconden en la noche,
las sombras de otros tiempos
danzan eternas junto
a la chamiza.

II

¿A dónde han emigrado
los profetas de la noche?
¿Por cuál ruta se desplazan
los vigilantes del espacio?
Hace ya tanto tiempo
que se cansaron de ver la luna
y de acariciar estrellas.
¿Por dónde articulan
sus últimos cantos telúricos?

¿Qué lugares albergan
sus místicas pentafonías?
Aún se escuchan susurros
por los muros de esta roída catacumba,
donde sus pálidas voces
parecen desgarrar cascajos volátiles.
El temblor de la lluvia
viene con los yumbos,
El pulso del firmamento
es el eco del amauta.
Un viento suele traer noticias de su canto.

La tierra

La quietud de mi pueblo es vista por la montaña.
De su terraplén surgen minúsculos
los habitantes de Santa Ana.
Sus ojos cansados del día anterior me imputan su voluntad.
Yo también, como ellos, me limpio la cara lúgubre
con el sol y la briza del amanecer.
Voy a la costumbre del sinsentido y me adhiero
a la piel de los otros.
Navego en una no-historia,
la negación de lo común.

La partida

I

Hay una neblina en la mirada del recién llegado
que nos impide vislumbrar su destino.
Las huellas de sus pasos son la partitura del mundo y
en su camino yace la música del tiempo fortuito.

II

Para descifrar mis sueños
me marchó con los mitmakuna
que arrastran sus cantos seculares.
No quiero saber si algún día volveré
a respirar esta quieta soledad.
Guardo en mi cabeza la imagen de este pueblo devastado
y en mi corazón el último canto del wirakchuro.
Voy porque anhelo la verdad.

Sé de algo nuevo.

Voy, porque anhelo la muerte a la eternidad del silencio.

Voy a descubrir el presagio que me atormenta.

Ernesto Lenin Anaguano Gualoto (Quito, 1987). Licenciado en Ciencias de la Educación y Sociólogo por la Universidad Central del Ecuador, magíster en Sociología por Flacso-Ecuador y candidato a doctor en Estudios Hispánicos por University of Western Ontario. Se ha desempeñado como investigador, editor y docente universitario.

Un par de poesías urgentes

Giovanny Rubio

Mención de Honor

V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma

Desolación

Mi boca quedará cocida con la puntada
desigual de la memoria... la pluma descansará su vuelo.
No pienso garabatear rotos signos que hablen de ella.
Mucha tinta ha corrido bajo la huidiza ala de su vestido.
Me detengo apesadumbrado a compartir la noticia de monedas oxidadas
y semillas transgénicas, de pájaros que se estrellan contra semáforos
que brillan en verde dentro de citadinas encrucijadas,
del pago con sal que he recibido como indemnización a diez años de desgastar zapatos.
Arrastro la negación al crédito en la tienda del “vecino”, como crónica
de luz intermitente que se disipa enredada en los giros de la última tormenta.
Abatido y de costado... repaso el despilfarro del amor.
Para qué gastar letras sueltas;
cuando cargo la urgencia del mendigo que me sacó a punta de malas palabras,
de la vereda que le corresponde en la lóbrega ciudad.
He caído tantas veces que no cargo huesos enteros en el cuerpo,
todos son escarpias blancas que se incrustan en anémicos órganos.
Me arrastro por la avenida aventando el tiempo con los puños,
cosechando con la tarde avemarías...
asciendo los escalones de la miseria para subirme a una raída cuerda,
donde acomodados en rondador se mecen al viento carcomidos uniformes escolares.
Con ojos de equilibrista puedo ver la iglesia; y al mendigo que es rey de su vereda.
La huella del caminar de quien no pienso nombrar por objeción de conciencia.
En la mugre boca del portal, el rey mendigo duerme acurrucado a su ira.
Sueña plácido envuelto en el sobrevuelo de blancas palomas.
Piadosa la vi depositar una moneda en esas manos lanza piedras.

Cada día... de camino al mercado de las flores...
tantas magnolias cargaban sus caderas
que el sol madrugaba para alumbrar su rítmico caminar.
Muchos años han dividido esta historia. Las zanjas son enormes
y fueron cavadas con la urgencia del oscuro asfalto.
Vengo a proclamarles la noticia: con mis intestinos estoy tejiendo una bufanda,
para darle a la niña que vende mentas en la estación del tren
y que carga el frío de la ciudad a partir de cierta hora,
cuando el sol se retira satisfecho de haber acariciado flores fúnebres.
Los gamines traen sus falos listos para agitar banderas
y la rozan con sus manos deconstruidas con pegamento,
Ella (no la ajena de quien no pienso expresar ni media palabra)
tiene cientos de padres que le obsequian golpes y caricias;
cada tarde tiembla a la misma hora, cuando los dolores se despiertan en su cabeza
y llegan dos o tres alegres muchachos a contarle del desamparo del invierno...
del techo sin tejas que les regala lluvia y luna, del misterio de las aves
que retornan a anidar amores entre las vigas carcomidas de polillas.
Ellos, los niños juglares del insensato tiempo...
terminan de espantar el crepúsculo con su feliz aliento a pega.
No voy a hablar del estipendio de su cuerpo; muchos golpes han acallado los labios,
han abierto monumentales cicatrices en rojos encuentros.
Nunca igual a la tonalidad sangre que se marcó en el puñal del Flaco Mango,
aquella alejada tarde en que masticaba excusas para no morir de hambre.
Él, con sus pelos parados pintados con cemento de contacto,
con sus ideas suicidas y su cresta multicolor; apenas era un niño famélico
que hacía de campana en la esquina... murió en una riña hace tres vidas;
cuando le tocaba ser semanero en la escuela e iba por fin...
con sus huesudas manos a tañer el bronce para llamar al último recreo.
Aguantaré la tentación de nombrarla,
como he aguantado garrote desde la primaria infancia,
mientras la madre se interponía entre los golpes
y las sílabas que eran puños que mordían la vieja casa o,
como engaño al hambre, al hombre, a la luz que se incrusta en las pupilas,
a la memoria zurcida de los días... al dolor de huesos rotos
que perforan desde muy dentro la carne.
Los pulmones apenas alcanzan a reestablecer la circulación del aire.
Mientras cargo noticias que traen el peso de todos los pecados.
En la misma cuadra que murió el flaco campana... viven: el mendigo,
el trapero de la tienda y la niña que aromatiza hasta avanzadas horas de la noche,
el aliento de chapas y prostitutas... además está ella, la que no pienso nombrar.
Por sentirla ajena. Lejana. Acunada por el llanto de un bebe de pecho.

Siempre cómoda... iluminada por cirios más pálidos que su piel,
rodeada de flores. Atravesando al fin el umbral de las promesas.

8M

Qué te puedo dar, que no te pertenezca.
Qué te puedo desear... que no vayas a obtenerlo.
La mano horizontal, el latido mínimo, el caminar por la misma vereda.
Te participo de la angustia de las calles, el aroma del café,
el despertar de todas las diosas. Te entrego los azules sucesos,
no porque me pertenezcan... sino como signo de nuevos tiempos.
Continúa. Recoge los días del calendario marcados por igual,
las trece lunas y todos los vientos que aúllan redención,
el tarot de la niña noche y el picante aroma de las hierbas.
Te otorgo como ofrenda de vida:
las manos guillotinas que osaron marcar tu rostro,
los pasos que son fuga en la oscuridad,
el semblante ácido de la belleza,
la cabeza guillotina de tu mala suerte.
¿Qué más puedo darte en esta jornada?
La luz del sol, el polvo del camino, la lluvia esperanza...
la tierra que es maternidad y cuna,
la sangre hirviendo en la memoria,
el palpitar de un hermoso crepúsculo.
La palabra warmi, madre, hermana... hija
la sonrisa vertical cómo acertijo de victorias,
el trabajo inagotable de los días.
¿Qué entregarte al final de las horas?
Si cargo la vergüenza de saber
que no necesitas abrazos, ni flores,
ni la amargura del chocolate...
ni tan siquiera los buenos deseos.
Lo único que buscabas con urgencia
era que te devuelvan a tus muertas.

Giovanny Mauricio Rubio Mera (Ambato, 1968). Escribiendo poesía por más de veinticinco años, escritos en varios en periódicos y revistas locales y virtuales. Actualmente director general del Proyecto Internacional RUTA POÉTICA ECUADOR. Obras publicadas: *Don Serafín, el gato, yo y los otros* (Cuentos), *El Punto Muerto* (Poesía) / *Sin vela en este entierro* (Cuento y poesía), *Káliz Eskarlatinta* (Poesía) y *Memorias del Caos* (Poesía).

Calzando espejismos

Edwin Hugo Mena

Mención de Honor

V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma

1

A través del crepúsculo,
su tenue sombra camina hacia la oscuridad
con los aromas del día bailando en su boca.
Yacen, con sus letras, los nidos del epitafio,
tumbas en busca del sol.
Sus muertos se recuerdan y se olvidan a sí mismos;
las flores, hermosa fragilidad que los adornan,
son hechas añicos en su memoria.
Sin titubear, deja por fuera
los huesos de los no enterrados y su carne putrefacta,
bajo un cielo con lunas púrpura.
Camina manchando hojas, afiladas, que cortan;
sangre, soledad tiritando bajo la lluvia
siguen su cuerpo buscando compañía.
En mitad de la noche,
es a ella a quien busca.
Sin dejar marcas en sus anhelos,
se oculta tras las esquinas donde cruzan sus quimeras.
La espera
La siente
La percibe cerca
Sus pasos entre la niebla...
Llegará cuando la ciudad lo devore,
besará sus labios fríos bajo los espejos de su noche,
cerrará sus párpados abiertos con las caricias del alba.

Solo entonces, descansarán sus ojos
de las luces que reptan junto al asfalto.

2

Las arterias de mercurio
aprisionan reductos para los cuerpos,
cárceles que ahuyentan al miedo.
Contemplo soles artificiales tras los vidrios entre las rejas,
chispas de luz devoradas por bocas de enanos avariciosos.
Aterrado, busco refugio en la memoria.
Mis recuerdos,
delicadas burbujas recubiertas por una fina película de tiempo,
son pompas desechas por las manos del olvido.
Vacío, regreso tras los cristales, observo con temblor
como la niebla cubre mi lucidez.
Con las lunas tatuadas en mi vigilia,
redacto testimonio sobre mi piel a ser devorada por los insectos.
Los invitados llegarán al festín en cuanto mi carne duerma.

3

Ayer:
Caminaba impulsado por los motores de mis deseos,
criados en la fiebre urbana y en la temperatura de la ciudad,
organizando con energía mi caos buscando mi reconstrucción.
Las laderas tentaban mis pasos a caminar sobre desvelos,
en tardes sin lluvia, sin deshojar los recuerdos.
Vos te refrescabas con el fluir del viento,
atravesando el espesor de tu afonía.
La geometría de tus triángulos se extiende
para alcanzar al tiempo.
Viento y tiempo endulzan tus delicias, que saboreaba al filo del abismo,
en tus ojos, el blanco se escribió con azul y con mar,
en tu humedad, los gemidos emanaban del tuétano de tus apetitos.
Ahora:
Me escucho como si fuese un tropel de escarabajos devorando el día,
sin razón, solo para engullirlo con ruido;
mis sonidos se descomponen en palabras sin letras,
cuando tu lengua ahoga susurros con azul y con mar.
Vos sueñas como polilla danzando dentro de tus huesos,
maracas eternas que entretienen al hastío;

música sin cuerpo, melodía sin humedad.
Los gemidos brotaban del tuétano de tus apetitos.

4

Ante mi reflejo, los recuerdos miran mis ojos.
Aquel hombre reconoció mi rostro,
aunque yo nunca lo conocí.
Él había escuchado la voz del viento sin confundirla,
Él había contemplado la luz cegadora reposando
como pájaro blanco
en las copas de los cipreses,
Él es un delirio
perdido entre las líneas,
buscándose a sí mismo.
Y se detuvo
para decirme: «¡Te he encontrado!»
Cuando, no sé quién soy
a veces risa que cae al fondo del absurdo
a veces éxtasis sumergido en la más profunda y húmeda hendidura.
Sobre el tiempo
cielo y palomas en pleno vuelo.
El fluir del viento lleva mis sueños
más lejos que la fiesta de mi cuerpo.
Percibir el tiempo no es lo mismo morir con él...
¿Acaso lo tengo?
Aparece ese rostro, me observa,
aún no he muerto este día.
¡Aquí estoy!
Las voces de las damas tejiendo el invierno
no se pronunciarán mañana
¿Acaso estaré yo?
No lo sabe el tiempo
No lo sabe la lluvia
No lo sabe el viento
No lo saben mis huesos
No lo sabe la tierra
Si lo supiera, se abriría para recibirme,
no podría resistirme a ella.
Las palabras me brotan para desatar el lenguaje
anudado en mi garganta.

Negra es la pared donde plasmo mi sentir,
tratando de descubrir donde termina,
y comienza y termina en el rostro de aquel hombre
sonriendo ante las damas que tejen el invierno
¡Yo no lo reconocí!

5

Un hombre como yo
deambula por calles, tropezando con las dificultades,
desinfectando los rasguños con esperanza.

Un hombre como yo
ausculta las horas,
hastadas, corren a refugiarse en el crepúsculo,
en la casa de las luces.

Un hombre como yo
salta al hombre del medio día
esperando en oficinas, el trámite para subsistir.

Un hombre como yo
camina bajo la lluvia
lavando sus sueños,
confundiendo sus olvidos con memorias.

Me asiste el tiempo para alcanzar el fin del día
tras los relámpagos.

Te pienso.

Y sobre la ciudad, sobre mis ideas,
un techo se cubre con los destellos de tu alegría,
provocando una mueca, una diminuta risa,
que se deshace en la punta de mi lengua
como algodón de azúcar en feria de recuerdos.

6

Hoy he visto tus guedejas atadas con cintas rojas
revoloteando al compás del verano
untándose los polvos mágicos de agosto.
Gritar tu nombre a los cuatro vientos
no me libra de las tempestades que azotan mi juicio.

Vos, intentas sosegar me,
yo disfruto tu sonrisa.

Todo lo transformas, y yo, me dejo seducir por tu voz
de tus gestos de niña que descubren mis ojos
como si mi mirada te cubriera, dejando besos en tu boca.

7

Corteza de alegría,
jugo de letras,
perfume de fruta
te esparces
lejos de mis ojos,
más cerca de mi boca.
Te despides de tu libertad, mujer de mi vida,
yo, aun coqueteo con ella.
Lluvia suave,
aire húmedo,
labios tibios,
besas mi aliento
apretando tu cuerpo
uniendo tu mano a la mía.
Tiemblo cuando escapo de tu piel descalzo,
pretendiendo alejarme de tu amor por siempre.

8

Tras las máculas de la ciudad,
las sombras cobran vida,
espectros cubiertos con sayos de cansancio y capas de temor.
Bajo su caperuza escarlata, algo semejante a ojos,
reflejan el resplandor de un nuevo amanecer:
tierra cardenal, húmeda, bajo un cielo azul.

9

¿Seré el único muerto en mí mismo?
¿Cuándo pierda tus caricias,
el calor de tu piel,
la alegría de tu sonrisa,
la humedad de tus recuerdos en mi seca memoria?
¿Ganará el fluir del tiempo?
¿Ganará el olvido?
¿Cómo puede sobrevivir el amor de dos amantes
cuando ese amor habita en sus corazones
destinados a convertirse en polvo como todo lo vivo?
Te digo al oído:
te amo hasta cuando mis huesos resistan.
La muerte nunca me encontrará tras tu mirada que me sonrío.

10

Prefiero las tardes lluviosas,
lo verde que renace, lleno de vida.
A las personas iluminadas que comen y beben, y sonreír con ellos.
Al placer cuando se posa en mis ojos.
No quiero padecimiento:
ni el gemido de mi carne ni los lamentos de mi espíritu.
Prefiero la satisfacción del extravío.

Edwin Hugo Mena Mejía (Quito, 1960). Nací el 26 de agosto en la hermosa ciudad de Quito. Mi profesión es la Ingeniería Civil, pero desde una edad temprana empecé a buscar incansable todas las posibilidades guardadas entre las páginas de los libros. Fue durante esta misma etapa de mi vida cuando empecé a escribir mis primeros versos mal logrados. Sin embargo, persistí y aún continúo escribiendo. Como resultado de este compromiso, nació *Calzando espejismos*, una obra que forma parte de un poemario que escribí en 2019. Además de la poesía, también me aventuré en el mundo de la dramaturgia, obteniendo dos reconocimientos. En 2021, logré el tercer lugar en el “Cuarto concurso de textos teatrales Infanto-juveniles Lourdes Chiriboga Chalco”, organizado por la Corporación Profesional de Artes Escénicas en Quito, con mi obra titulada *La Plaga*. Luego, en 2022, fui ganador en la categoría de dramaturgia en la convocatoria “Pichincha en libros 2022”, organizado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en la misma ciudad, gracias a mi obra *Memorias de caféina*.

Anclados en arena movediza

Teodoro Flores Carpio

Mención de Honor

V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma

A veces llegan tufos de orfandad
olor a lago seco, a letra muerta.
Frente al espejo miro con la impaciencia antigua
del niño que quedó
atrapado entre cuadernos deshojados,
y procuro encontrar en mis pupilas
la ruta y el paisaje que quedaron atrás,
anclados en arena movediza
y solo alcanzo a ver
bruma multiplicada que paraliza y mata
con su loco zumbido de moscas y abejones.
El viento va llevando primitivas canciones
del mendigo que tiene su patria a la intemperie.
Eran sílabas átonas las que escribió el perjurio,
palabras extraídas de viejos diccionarios,
eran notas agudas del salmo de Caín,
semillas de olas turbias que un día germinaron
sin lluvias y sin sol
entre la muchedumbre acicateada
por el hambre de sesgos y poder.
Yo miro con asombro al palabrero
que siembra letras muertas en el surco
de la confianza ajena.
Y con desorbitados ojos veo
a mis nuevos vecinos que bañados

de pureza y ternura
van y exhiben su loca efervescencia
en espera de tiempos de bonanza
que huelen a utopía.
Empapada de ungüentos, guarecida
tras códigos azules
que nadie reconoce antes de tiempo,
la mala hora deambula por las calles,
se mete en los prostíbulos y templos;
va dejando regueros de alas rotas,
deshilachada paz, sonrisas muertas,
rosas que se marchitan, lagunas que se secan,
manos debilitadas...
Mi nariz que no entiende de aromas de querubes
percibe un tufo extraño en esta noche oscura
de metáforas muertas.
¿Será la sinrazón multiplicada
que muerde la esperanza
del que ve sus espigas picoteadas?,
¿Será la soledad
que entre polvos de olvido nos bautiza
para borrar los besos furtivos que nos dieron
esos labios amados que se fueron
en busca de otro vino?
Son auroras con cara de crepúsculo
las que llegan después de la noche que muere,
es un tiempo de arena socavada
por las aguas amargas
de todas las torturas que atormentan al hombre.
Unos van, entre el humo de la duda,
con la mirada ausente, empapados de miedo,
probando viejas mieles que no endulzan;
otros van cobijados por banderas raídas
sin úlceras ni miedo,
y tratan de entonar con la voz que no tienen
el cántico del nido y de las alas.
Y la estación del sueño fue poblada
por hombres y mujeres que cruzaban
—en extrañas bandadas—

las aguas de la nada que alguien emponzoñó
con impuros brebajes,
era el tiempo de púas y candados,
de pactos entre oscuros monarcas y agoreros
que parieron “la paz de la mentira” ...
Me devuelve el espejo una careta ajada
por el peso del tiempo,
¿es un anticipado rumor de cementerio?,
¿es una colección de desvaríos?
¿barcos atropellados por las patas enormes
de la perturbación?
Y en el viento que lleva las canciones de ayer
yo pretendo encontrar la palabra paterna
que una tarde sin sol me advirtió del eclipse.
Y hoy que siento las garras
de una duda que quiere maltratarme,
antes de que el azote me frote las espaldas,
mis ojos se iluminan y sonrío
como un ciego que posa para un retrato en gris
que sus ojos marchitos jamás contemplarán.
Después de tanta mancha de cieno del camino
llega un día bendito de crucigramas hechos,
de cosechas de paz, del corazón en calma,
tiempo de despertar,
de incinerar las vendas para aclarar el ojo
Y escupir el malaire que parimos
—embarazados de ceros—
esas noches oscuras del incienso y la rosa,
de piel y vino tinto,
cuando quedó el escúpulo
como un trozo de estiércol en letrinas lejanas.
Es hora de quitarle a la neblina
sus viejos antifaces,
Y es hora de exhibir
la ternura fingida de los depredadores
que nos catequizaban con guiños y palabras;
es hora de que estallen como una pirotecnia
de abrazos y de versos
las ganas de vivir

tan libres como el viento, sin jaulas ni caretas,
muy lejos de la bota que aplasta sin piedad
la mano del que busca un pedazo de mundo
con aroma de cielo que nadie le dispute.

Teodoro Flores Carpio (Babahoyo, 1956). Es periodista y docente universitario. Fue presidente de la Casa de la Cultura de Los Ríos y presidente del Colegio de Periodistas de Los Ríos. Es magíster en docencia y gerencia de la educación superior. Ha publicado seis libros, 5 de poesía y uno de lectura comprensiva. Ha ganado 5 premios nacionales de Literatura, y el 1er premio del certamen internacional de poesía “Pastor Aycart” del Ayuntamiento de Beneixama, España 2018. Ha sido finalista en los certámenes internacionales de poesía “Revista la Oca Loca, España), II Certamen internacional de poesía y prosa poética «Espejo de Alicante» (España en mayo 2022), entre otros.

El vuelo de las dolencias

Henry López González

Mención de Honor

V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma

Si pudiera volar seguiría tus pasos
(Ya no solo con mis pensamientos)
Dejaría de lado esta piel y el cuerpo sería un recuerdo
Vestigio de una pesadilla o de este inútil sueño.
De repente asomó el despertar en tu cama.
Fue arrogancia de vivir en tu mirada, café tormenta
Percibir tu perfume de malvada atormentarme cada anhelo
E ir cayendo desventurado a tus pies.
Me perdí y tropecé sin que te des cuenta
Y hoy que te marchas soy un grito de una garganta seca.
El último tramo del eco golpeando en las paredes antes de ser condenado a apagarse
Y en el olvido dejar de existir.
Escribí varios poemas pensándote
Porque la nostalgia es el alimento del poeta
Mientras la alegría es un somnífero a su realidad
Que lo aliena no dejándolo empuñar el bolígrafo.
Escribí varios poemas pensándote
Como si tu magnitud fuera infinita
Y las luciérnagas astros que te circundan
Guiándome en tu piel hacia el origen de tu aroma,
A la luz de la luna en un encuentro inesperado
Brotó una semilla negada a germinar.
Así escribí pensándote
Creyendo que contigo no existía más adversidad.
Escribí varios poemas pensándote
Como un susurro en la antesala del sueño

Trasladándonos a esas historias disgregadas
Que corta la aurora abrupta en las alarmas.
Escribí varios poemas pensándote
Y cansina la promesa de no volverme a enamorar
Pero sin ella ¿de qué escribirá el poeta?
Sino estos poemas que te pueda dedicar.
Si hubiese ignorado lo que siento
¿Qué hubiese acontecido?
¿Nos hubiésemos encontrado?
No existiría un -tu, sin mí-
Como hoy tampoco existe un -contigo, yo-
Un momento en esa noche
Fue suficiente o muy poco, luego...
Razones no existieron para seguir
Tampoco existieron para alejarnos
Argumentando errores de mi vida
Entre ironías sin un fin
Tampoco te soltaste de la histeria
Ni del temor de compartir.
Y el rumbo es desconocido.
Sin la motivación para ser parte
De tu vida que amo con mi vida.
Aunque no comprenda lo que hemos vivido,
Ese abismo donde me empujaste
Para poder morar sobre tu paz.
Sin tener culpa ni tú ni yo
Dejamos escapar ese momento para después,
Sin lograr despertar la ansiedad ni la emoción. Aplanados, restrictivos
Así me convertí en una pieza inmóvil
Esa que no es parte de tus planes y cae sin querer al abismo,
Quebrantado en fragmentos que ignoras y dejas atrás.
Vuelo al ojo de la esfera e intento escapar
Al encuentro anticipado
Mientras esclavizado soy en tus caderas.
Vuela libre y deslízate, sé un hielo al sol
Mientras desciende mi mano
Trepidante por tu torso.
Abeja, colibrí o golondrina
Eras y éramos disonantes
Polen en la piel, aglutinados.

Como heridos de muerte, despojos entre las azucenas con el viento esparcidos
Que la abeja o el colibrí
Las caléndulas alcanzan.
Búscame, regresa...
Dilúyeme en tu latente torso
Traviesa sed de otros campos
Bailando incesantes alrededor
De las caléndulas marchitas al siguiente día
Muertas de culpa entre el flujo y la ansiedad.
Con ojos vibrantes sufrimos resignados
El desviado vuelo de las dolencias
Circunstancias ajenas
Fusiones perdidas así como yo
Palpitante en tus caderas.

Acros

Marea y sol exuberante
ante tus ojos estoy, en el cielo
juegan aves en la silueta de tu sonrisa.
Ignoro lo que otros llaman cielo
todo lo que supe no fue nada,
obviamente cambiaste de vida y de conceptos.
No sé si debo estar loco o tan enamorado para escribirte un libro.
Solo puedo decir que si escoges cualquiera de las dos opciones siempre...
Siempre serás acros: de la definición de altura o extremidad
algo elevado tal vez simbólico
que nadie le encuentra sentido,
un significado vacío o
¡puede ser lo que tú quieras!
y si no tienes las ganas tampoco querrás leerlo.
Pude estar loco o tan enamorado en medio de circunstancias opuestas
(diré opuestas para no caer en improperios)
y la elevación que me llevó a escribirte un libro
se convirtió en un papel desechado
arrumado en un librero y nadie lo leerá.
He partido en la barca del desinterés
siendo el insignificante ser que no he dudado en ser.
Una carta en blanco, un mensaje ignorado
en la hiperfrenia del engaño descubierto,
la espalda de las cruces rotas

que te aguardo y se quedó con el desprecio.
Estaba loco y tan enamorado para escribirte un libro
como dos rostros en una moneda echada a tu suerte
ambos escribiendo a dos manos,
llevabas el título de acros
una extremidad y una altura
que creí inalcanzable
pero como cable a tierra
te levantaste dejando el libro olvidado
que recogí y de nuevo lo volvimos a leer
junto al loco y al enamorado,
fuimos ignorados desde aquel momento...,
¡jamás volvimos a verte!

Henry López González (Guayaquil). Médico de profesión y especialista en Psiquiatría. Labora en un hospital de la ciudad, además dedica tiempo a la escritura y lectura literaria entre sus ocupaciones, que considera el escape al convulsionado ritmo de vida actual. Ha escrito dos textos autopublicados: *El fin de este lugar* (2019) y *Elemento y mosaico* (2021).

Eróticas de cotidiana soledad

Olivier Chiriboga Ocaña

Mención de Honor

V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma

eróticas de cotidiana soledad
frágil palabra
reflejo simultáneo de lo absurdo y real
interpretas la verdad desde el inconsciente de la raíz
absorbes el existir
y me encuentras
entre la humanidad incompleta de aquel amor que yace
ante el encuentro fugaz de la lujuria semántica
la entrañable reinención de la ortografía de tu sexo
deletrea las sombras inocentes
de la lascivia de otros
experimentas con el deseo de la pausa
sucumbes de silencios
palpas los fantasmas de mi tuétano
me besas
desde la inocente castidad de la angustia
tu cuerpo proscribiste lo tangible de la persistencia
aquí
sin memoria
reincido en la búsqueda del erotismo voraz de tu huella
sin nombre
sin metáforas
matizo el infinito vacío de tu cuerpo
dibujo hasta el tedio
la misma madrugada
de sonidos huecos

y de tiempo que ya no transcurre
en tu mano
polvo de la vida misma
en tu olvido
reflejos herrumbrosos de aquellos espejos milenarios
somos los mismos
los distintos
los sin otros
cuánto dura tu extasiado gemido de incertidumbres
en tiempos sin manecillas
cabalga la áspera luna menguante de tu cuerpo
rechina lastimera la piel del cadáver ciego
sepulcros sin espasmos
ni caminos
elevan aullidos sordos que arrastran víctimas y vientos
miradas de granito
que peregrinan entre estrellas y granizos
anuncian los odres que pronto cubren
las aguas deshabitadas de pasión
te acuestas desnuda
urgida de descifrar los dados del designio
te niegas
ser escombros humeantes
sosiegos perpetuos
fuegos vehementes
frágil y fría
retuerces las lumbres de mi memoria
la sensible marejada de tu indiferencia
me lleva a preguntar por qué has muerto
desde mi sangre ahogada
te miro por la hendidura del pasado
y recuerdo los abrazos fermentados de vaho
quién quiere huesos lirios
y vestidos de hojarasca
lo putrefacto de tu entierro
ya no es misterio
sábanas tendidas sobre el desconsuelo de pechos ausentes
cabellera empiojada de soles vagabundos
piernas desoladas
llenas de dudas

en la cuerda floja reniegan del instante inquieto
al borde mismo de las ruinas
la multitud de voces
fraguan los cantos que te despiden
¿llegaste al valle de los placeres secos?
arrimado entre cruces
pencos y cabuyas
reconozco que el destino ha huido
nadie discute ya
sobre el pellejo de los mares
o los círculos polimorfos de los amaneceres
ya no hay rocas vigías
ni adoradores de sangre
los pies tristes anhelan los abismos inmutables de la abstracción
fatigados ojos
recorren las sospechas de lo eterno
lo inmutable
se pervierte en orden
y ahí en ese frugal momento
resucitas
Taza de té
es probable que la realidad sea una cuestión de sentido
puedo sospechar de esta taza de té
y pensar que es un abismo profundo
que su presencia da un paso más allá
que su tibio aroma crea lo que uno ve
primero es un impulso
fluye hacia la nada
brota y habla
segundo es una forma inadecuada de posteridad
mientras acoge el silencio preexistente entre cuchara y azúcar
en su sombra converge el ser concreto
de aquello que llamamos aliento
vapor
palabra
busco la cuestión
entonces
casi religiosamente
contemplo la profunda raíz del último pensamiento
y sorbo lo turbio de las vivencias

siento el temple del agua en la taza de té
me anima a despojarme de las parábolas del espíritu
despierto
busco
y desnudo
subyugo el espacio vivo que queda
entre mi humanidad y el plato en el que se escurre
la sombra espontánea de aquella voz que emerge
desde la incierta soledad
la taza de té está donde quiere estar
en ese sitio engendra rostros
que amagan el presente
que solo transitan el mundo
solo
es incansable búsqueda

Yonn Olivier Chiriboga Ocaña. Soy alguien que no ha escrito antes porque no tenía qué contar. He caminado ya este mundo por 49 años. Los he vivido con la convicción de la coherencia. He viajado y vivido por la vasta geografía solidaria de mi país. Conozco de sueños, utopías y realidades. Siempre tengo la voluntad de aprender y construir, de caminar y soñar. Soy maestro por vocación y lector por decisión. Espero que algún día pueda encontrar al sol y a la luna en el mismo suelo, hasta ese momento seguiré caminando con mis zapatos que casi ya no tienen suelas.

Sanfrancia: Spin-Off poético sobre el goreísmo (El Arte del Ajetreo)

John Chuquimarca

Mención de Honor

V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma

Viernes Santo por la noche

[El poeta]

Ufanía estéril, ese óbolo pretérito de incertidumbre.

¿Hubieras podido hallar opulencia en la afta de la languidez?

Acaricia el amilanamiento,

te mitificará con pifia mordida.

Ocultas plegarias de la pira.

Cercena de tu memoria abyecta

el ánima gimiente...

de los exangües descuartizados.

[Homer]

¿Qué es una cortesana en despojos de Bluebella?

¿Belcebú?

¿Qué es un proxeneta con nervios de sentimientos amargos?

¿Amorfo?

Domingo de Resurrección por la noche

[El poeta]

Alías Coronarias, aberrante semidios casquero y opimo.

De agria sed malvada, un soplón díptero del pedestal.

Momma ora -sollozos sin color- en el álgido brocal de la "Peni" del Litoral.

Sangre de su sangre alías Tarantino,

el neófito comandante, del récondito escondrijo, en Turi está...

Sábado de Gloria por la mañana

[El poeta]

Los vetustos magnificados como religiosos.

Alaban, cantan, rezan, y matan

ya no por una estatuilla,

ya no por una cruz,

ya no por una figura de cera.

Alaban, cantan, rezan y matan por un cartel.

Plegarias cáusticas convertidas en mogotes americanos de sal de níquel.

[Jack]

La tierra prometida subsidiada en Sinaloa.

Ruega a Coronarias para mantener a los mártires albaneses en santo cautivo.

Hace 33 años

[El demonio]

Teniente España acribillado -pock- con somanta de carabina.

Kraken estomacal crepita

sangrantes serpentinas de haustra y omentos.

Sin discípulos profetas, solo sicarios cocainómanos.

Red Cheese, líder de acólitos, lo santificó en nombre de El Barón.

Raskiña, miembro de subdiáconos, portaestandarte del báculo escarlata.

Exhorta a Coronarias una acolutía vengativa.

Yamaha AG a 110km/h hacia el Rodeo.

Coronarias descubre el manutergio,

Smith & Wesson calibre 38, popa resonante.

Uno -pock-, dos -pock-, tres -pock- venablos percutados,

uno, córnea hendida, membranas gimientes de rojizo vómito -pock-,

dos, ceño resquebrajado, láminas cibriformes derraman miel pútrida -pock-,

tres, meninges descarapelado, heces acuosas de médula espinal -pock-,

dos infecudos venablos, sedientos de linfa, sin percutar.

Red Cheese agoniza, atenua, expira mudo del infortunio.

Su divinidad mortífera al cercenar.

Coronarias mitificado a gatillero por Raskiña.

Fue umbral de litigios cortopunzantes,

halo de tinieblas ensangrentadas,

silueta de antibalas, sombra sin antídoto, espíritu antimuerte.

Confidencial polvo de ángel, lillos de néctar verdeclaro,

Opiáceo de morfina, Ketamina embalsamada,

aleteos imperceptibles por el boulevard.

Ávidos balénidos de marfil surcando arenas.

Olas rezagan el manglar como verde manjar.
Morocha cubierta de Bluebella en la 18, bajo inertes auroras borales,
Coronarias el proxeneta fantoche de una noche.
Fila india de mancebas marginadas,
donde sus plegarias, con rodillas laceradas,
solo halla el inconfortable riego del vino blanco.
Al manglar de sal viva se lo coce y estratifica:
con tinta camaronera, algodón bananero.
Reposa cual levadura en paraísos fiscales,
para el pan integral de cada día.
Cuescos de salitre, trueques por kilos,
comercio de un posible sin mañana.
Ascendió en adviento al alto clero, con oraciones litúrgicas albanesas,
está sentado a la izquierda del socialcristiano, sobre la catacumba de los vivos.

Miércoles de Ceniza

[El demonio]

Amotinamiento en Turi -kaboom- filamentos de hierro mutado en espesura.
El áspero silbido de la segueta sobre la yugular del director de la cárcel.
Segueta bailando cumbia gelatinosa, rebosando flujo menstrual del occipital.
Tarantino, cual Perseo, exhibe la gorgona a los presidiarios.
-pock- subdiáconos perpetrando los Campos de Elíseos.
Anular, pulgar y meñique: presas ensangrentadas de manometría anorectal.
Acero oxidado besa el iris, viola la pupila, masacra la ciega clara.
Lijas alúmina desmenuzando genitales, deshuesando finos bulbos.
Dentina triturada, prepucios lacerados asfixiando la cuenca del viento.
Alas de Gillete para epidermis fileteada; ardor sabor zhumir en la piel viva.
Tarantino excomulga la cumbre escarlata del Hampa.

Cuaresma

[El poeta]

Tarantino profana el ápice de Morocha.
Ella cercena su seno derecho, deleta el sacrilegio.
Demonancia.

Jueves Santo

[El poeta]

En el litoral germina un feudo familiar, los subdiáconos en epifanía.
Coronarias senil misericordioso, Tarantino zagal inquisidor.
Pregón mortífero hacia la entronización.

Viernes Santo 15h00 p.m.

[Jack]

Morocho ofrenda a Coronarias su seno en el cáliz de la vendetta; en vano.
Levita plegarias al cartel de Sinaloa,
no dejen el báculo del litoral sin bendición.

Domingo de Resurrección por la mañana

[El demonio]

Omnisciencia de sangre, nigromancia de la carne.
Coronarias eulogia el ofertorio para el sacrilegio.
Mutila recuerdos de fibras oculares.
Desfigura su imagen y semejanza.
Desgarra cutícula a cutícula el hastío estéril.
Desuella el cabildo desangrado que acurrucó las primaveras.
Solloza sobre las reliquias de su santísima trinidad.

[Jack]

La gracia del memento mori albanés será con todos ustedes...
¡amen!
-sin tilde-

John Sebastián Chuquimarca Llivichushca (Cuenca, 1998). J.s Homero es un escritor de la ciudad de Cuenca. Comenzó a escribir a la edad de 11 años los tradicionales testamentos de año viejo; manteniendo en su estilo las sátiras jocosas y su hermeticidad de crear acertijos con el humor irónico. Su obra poética ha sido autopublicada en varios medios digitales siendo 16 libros entre los cuales destaca: *Pisque: antología de poesía juvenil ecuatoriana* (2019) y *Dogma Magno* (2017). J.s ejerce su propia tendencia literaria buscando las deformaciones de la poesía del siglo XXI y focalizando la crítica sobre su concepción del arte poético contemporáneo mediante lo que él denomina ‘qualiaísmo’. El joven escritor es una semilla en la gran Santa Ana de los cuatro ríos de Cuenca que está emergiendo minuciosamente.

Profesar

Pablo Meriguet

Mención de Honor

V Concurso Nacional de Poesía David Ledesma

El profeta

Al vagabundo de La Prosperina que me dijo esta verdad
Abran paso a mi aliento
como taja la funda manchada de germen de madre
donde floté en la cloaca desde el barrio de cuchillos al barrio de afiladores
Manuel Moshé Caiza Rabbenu
alias “el Perdido” alias “la Pescado” alias “el Palenque” alias “el Camello”
¿pero crees/perdonado/que te voy a decir mi nombre?
Alias “el Mudo atorado”
porque mi papá me quemó la lengua más frutal de la cuadra a los nueve años
por tocarle la pierna solidaria a su ñaña
y hoy las palabras se confunden con las imágenes habladas de mi deseo
Aquí tengo una mochila oráculo llena de mi certeza de templario y
aguardientes//aguarmuelas//aguarcolmillos//de los más esquisitos.
Ábranme paso abrahamanes
que perdí el cronómetro de los payasos
después de matar al chuchesumadre ése ése que resopla en las tardes tras las cortinas
ése que les metía tiros a los cangrejos en La Bahía de madrugada
y no me queda ni una enzima de arrepentimiento
de haberle plagado de picos de gallinazos las orejas
¿No ves que soy el padre de los pájaros?
Por eso tengo que alimentar a-las-alas del Espíritu Santo con los trozos de mi alma porque soy
avepurísimo llenodegracia y se sabe totalmente que
elSeñoresconmigobenditoentretodaslasmujeres.
Abran paso a mi tiniebla
soy el que encara a la zarza ardiente de La Trinitaria

el Sol ahuevado de la tarde
 el vóley del perfecto mecánico en La Terminal
 soy el mejor monumento de un muerto de hambre que cobra vida
 así que a mi sombra no la vayas a estar pisando sin quedarte seco
 que la luz que resto tiene su historia de miles de kilómetros de Mar Rojo
 que mi cuerpo hunde en este tímpano ecuatorial
 Soy el que soy soy el que soy soy el que soy: el mejor muerto de hambre.
 Abran paso a mis zapatos empozados
 suelas manchadas con las bestialidades del pavimento
 dedos escondidos a las tres de la madrugada en un Bastión de Bocas de Cañones
 Nadie me siguió cuando les dije que hay que alejarse de El Estero
 y ahora todos son barro embarrado de los peces más ciegos
 estibadores dragados por el moler infinito de la ría
 cruces emboscadas en noviembre por el mismísimo Ejército Nacional
 Por eso con el “licooor bendiiiiito” que bautizo en mi garganta
 se encuentra una sed que inaugura todos los mares
 Soy el que soy/caradeoficioútil/y diez veces te lo dije.
 Abran paso/extraños//fariseos///sabidos:
 Guayaquil es mi secreto y viene escondido en mi timidez de manglar seco.
 ¿Qué vas a saber tú de la vida hambreada que se abre paso entre las muelas de la muerte?
 Tengo un lindo cadáver////dentro de un candado
 Después iré a parir en Monte Sinaí, Segunda etapa/////

Luego/ abrir las alas sobre mi muerto para siempre.
 ¿Te digo mi nombre? Déjame, ¡déjame caminar solo!
 ¿Alguien ha podido alguna vez nombrar el primer silencio?

La profecía

Ella tenía una caricia escondida para mí en una montaña aún oculta de los pájaros
 Ella guardaba también un silencio por cada dos palabras que no me decía
 Cuando ella daba la espalda al viento y a mi silencio
 algo tomaba forma en mi pasado
 y entonces aparecía ella descansada y real
 Resistiendo.

—¿Ya leíste aquel texto de Echeverría que habla sobre espectros?
 —Sí, sí, hoy estás como un cerro desplomándose.

Ella está por alguna parte del país/mordisqueando alguna almita
 Y en este instante lee este verso /Ahora cada palabra/Y esta palabra también / Y esta
 Y manos cruzadas sobre un útero vacío / Y perfiles severos callados en la morgue
 Y ¿sabes algo? / Y ¡dímelo pronto que se cae nos dintel sobre la historia de los hijos!
 Y ¡siempre quise caer bajo tus hombros de futuro! / Y el poema se va a acabar algún día

Y entonces otra vez

Resistiendo

—¿Sabías que por aquí venden unos libros hermosos?

—Sí, sí, hoy estás como un cerro remontando hacia el cielo.

Ella lee esto sin alzar la voz / Ella piensa que todo cambiaría si alza la voz

Ella sonrío ahora que escribo sobre su sonrisa / Ella sonrío y entonces aprendo nuevamente que el mundo es / y es / como ella es

Y es el mundo

Resistiendo.

—¿Sabías que las mujeres en el campo cantan escondidas en el cerro?

—Sí, por supuesto, pues hoy estás como cerro arrullado.

Este poema algún día se va a acabar / tomará forma algún día acaso

se irá y se cerrará el cielo para siempre

con cerros desprendiéndose de la tierra y elevándose furiosamente hacia el fin

pero no hoy

ella es el mañana desde ayer

Y hoy

Resistiéndose a partir.

Pablo Raymond Meriguet Calle (Quito, 1989). Poeta y profesor universitario. Licenciado en Historia por la PUCE, Maestro en Sociología por la Flacso y Doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Co-fundador y co-editor de la Revista de Poesía “Cuando E.P. Thompson se hizo poeta”. Autor de los libros de poesía *Théoden* (2015, CCE), *Es luciérnaga la ceniza* (2017, El Ángel Editor), *Se me emperró la vida* (2019, El Ángel Editor), *Macrogramas* (2020, El Ángel Editor, Premio Nacional de Poesía Paralelo Cero) y *Teoría de las quebradas* (2022, Valparaíso Ediciones). Su colección de poemas *Los herederos* (2020) obtuvo una mención de honor en el XIII Concurso Nacional de Poesía Ileana Espinel Cedeño. En el ámbito historiográfico escribió el libro *Historia del Movimiento Antifascista del Ecuador 1941-1944* (2016, PUCE).

Estuvo aquí...

Jean Franco

El escritor argentino Tomás Eloy Martínez, en su novela *El cantor de tango*, dice de Jean Franco: “Mientras caminaba derecho hacia mi destino, descubrí a Jean Franco examinando en cuclillas un libro sobre monjas mexicanas. Se me dirá que todo esto no tiene importancia y en verdad no la tiene, pero prefiero no pasar por alto el menor detalle. 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 sólo se interesaban en ella los especialistas en naturalismo y regionalismo”. Ciertamente esta es Jean Franco. Jean murió el año pasado, pero los genios no pierden su presencia en el tiempo, siempre serán tiempo presente.



A Jean Franco la conocí en la ciudad de Monterrey, en un Encuentro Internacional de Escritores realizado en el año de 2006. En este evento también participaron escritores como el crítico peruano Julio Ortega y el poeta venezolano Eugenio Montejo.

Al terminar mi exposición, Jean Franco se acercó y me dijo que quería darme un abrazo de felicitación, porque por primera vez en tantos años, había escuchado a un escritor latinoamericano criticar al canon occidental de Harold Blum. Desde entonces Jean empezó a viajar, a conocer nuestra patria, la invitamos a dar conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central del Ecuador, como también en la Flacso, institución que al enterarse que estaba entre nosotros, la invitó y fue un verdadero suceso su presencia en dicho centro académico.

La Universidad Central del Ecuador ha tenido el privilegio de contar con esta personalidad académica como miembro del Consejo Editorial de la Revista Anales y admirar su presencia en más de un evento de esta Universidad.

Jean Franco, cuyo nombre de soltera fue: Jean Swindells nació el 31 de marzo de 1924 en Dukinfield, ciudad al este de Manchester, Inglaterra y murió en Nueva York, Estados Unidos. Su padre, William Swindells, era panadero y su madre, Ella (Newton) Swindells, era ama de casa. Había iniciado su carrera en el Queen Mary College y el King's College de la Universidad de Londres y en la Universidad de Essex hasta finales de la década de 1960. En esta última, emprendió sus estudios a la par de intelectuales como Raymond Williams y Ernesto Laclau. Más tarde, impartió clases en la Universidad de Stanford y en la Universidad de Columbia, en Estados Unidos. Entre sus alumnos y compañeros de viaje intelectual estuvieron Edward Said, Ángel Rama, Ricardo Piglia y Mary Louise Pratt.

En nuestros viajes hacia la costa ecuatoriana, tuve la grandiosa oportunidad de conocer de su amistad con escritores como Mario Vargas Llosa y su esposa Patricia Llosa (cuyos hijos, todavía pequeños jugaban debajo de la mesa mientras los mayores conversaban), con Gabriel García Márquez y su esposa Mercedes Barcha cuando viajaron a Granada para visitar la Alhambra, pero cuando llegaron, el Gabo no bajó del automóvil pues en ese momento lloviznaba y como era supersticioso, pensaba que mojarse con la llovizna traía mala suerte. El último recuerdo de Ángel Rama y Marta Traba que al salir de visitarlos en Madrid, apenas cerró la puerta, a sus espaldas escuchó el ruidoso teclear de sus máquinas de escribir, pues habían estado a la espera que se marchara para reiniciar su trabajo. También de la mujer de Miguel Ángel Asturias, una argentina que no perdía tiempo de pedirle a Jean que le acompañara a comprar sábanas de seda, pues era coleccionista. Carlos Monsiváis que vivía soltero y rodeado de gatos. También sus recuerdos con Borges que alguna vez le dijo: “Usted no parece inglesa”. Y más de una vez me repreguntaba: Iván, ¿qué habrá querido decirme Borges?”

Iván Oñate



Jean Franco e Iván Oñate

Escribió aquí...

Por Alexandra Astudillo-Figueroa
Universidad San Francisco

Marietta de Veintemilla y Marconi



Marietta de Veintemilla y Marconi (1858-1907) fue hija del general José de Veintemilla, militar liberal, y de una cantante de ópera italiana Marietta Marconi Ferretti, a quien su padre conoció en Lima. Nació en el barco que trasladaba a sus padres del Callao a Guayaquil en el año de 1858. De pequeña viajó a Quito, ciudad donde sus padres establecieron su residencia. A los cinco años quedó huérfana de madre y fue internada en el Colegio de los Sagrados Corazones. Cinco años más tarde murió su padre, lo que motivó a que su tío, el general Ignacio de Veintemilla, asumiera el rol paterno.

Su familia paterna estuvo vinculada a la milicia y, a través de ella, a las acciones políticas decisivas para la historia del país. Su padre falleció en combate en un enfrentamiento armado y su tío fue desterrado durante el gobierno de García Moreno, quien fue posteriormente asesinado. Después de la muerte de García Moreno, Ignacio de Veintemilla regresó al Ecuador y propició una revolución que estalló en Guayaquil en septiembre de 1876, ocupó el cargo de jefe Supremo hasta marzo de 1878. Una

Convención en Ambato lo eligió presidente para el periodo 1878-1882, al final del cual se proclamó dictador, hasta que fue derrocado en enero de 1883. Su sobrina asumió el papel de primera dama durante su ejercicio presidencial.

Una vez vencido, de Veintemilla abandonó el país, pero su sobrina, junto con la hermana del dictador, Rafaela de Veintemilla, fueron tomadas prisioneras, y después de once meses de cautiverio liberadas gracias a la presión extranjera.

Fue acogida en Lima, donde publicó, en 1890, su obra más polémica, *Páginas del Ecuador*. Obra comentada por los escritores peruanos Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner, la escritora española Emilia Pardo Bazán, por el crítico y periodista cubano Rafael María Merchán, el periodista mexicano Francisco Sosa, el poeta Rubén Darío, el escritor uruguayo Francisco Antonio Berra. En el Ecuador, se levantó una polémica que llevó a varias personalidades a defender a quienes consideraban habían sido injuriados en la obra. En los dos años siguientes a su publicación vieron la luz obras del entonces presidente del Ecuador Antonio Flores Jijón, de J. Acosta, Rafael Mata, José Nieto, Julio Castro Bastus, quienes propusieron obras de distinta índole, incluso libelos.

Regresó a residir en el Ecuador en 1898. Publicó varios textos, como es el caso del artículo “Dies Irae Patriótico” en *La Sanción* en Quito, el 4 de junio de 1900. En 1904, publicó el artículo “Madame Roland” en la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*, un texto orientado a posicionar a las mujeres en el debate político y en la participación pública. En el mismo año publicó el ensayo “Goethe y su poema Fausto” en *La Musa Americana*, así como también un texto titulado *A la memoria del Doctor Agustín Leonidas Yerobi. Disgresiones libres*, publicado por la Imprenta municipal. En *La Palabra*, el 10 de agosto de 1906, publicó el ensayo “A los héroes de mi patria” y en 1907 publicó el texto *Conferencia sobre Psicología Moderna*, en la imprenta de la Universidad Central de Quito. En este texto, de Veintemilla expone con rigor académico su visión científica de lo que, según ella, constituye la clave para lograr el progreso en pueblos como el Ecuador.

Para de Veintemilla, el método experimental, la demostración científica, la validez de la razón, la conciencia del progreso son premisas que permiten hacer comprensible la realidad y sostener la posibilidad de la aprehensión del mundo intelectual, derrumbar el velo que cubría realidades supuestamente incognoscibles, y argumentar sobre las capacidades de la inteligencia humana. Postula a la psicología como la ciencia fundamental para la comprensión y, por lo tanto, el desarrollo de la inteligencia humana, que debe ser puesta al servicio del progreso de los pueblos.

Con un amplio despliegue de erudición, que recorre la historia de la filosofía desde sus orígenes en Grecia, pasando por el aporte de franceses, ingleses y estadounidenses, hasta el desarrollo contemporáneo, alcanzado en Francia, Inglaterra

y Alemania,¹ de Veintemilla explica los distintos enfoques que se han propuesto sobre la problemática del espíritu humano. La parte más amplia de la conferencia se concentra en analizar los aportes de la, que ella denomina, psicología moderna, desarrollada entre otros por Fechner, Wundt, Ribot y Höffding, quienes logran, según de Veintemilla, pasar las trabas metafísicas para convertir a la ciencia en experimental.

Esta posibilidad de llegar a una comprensión racional de las funciones del intelecto, alienta en de Veintemilla su convicción de que, mientras más conozcamos cómo funciona el cerebro humano, mejor podremos desarrollarlo y encontrar en ello una fuente inagotable de conocimiento y creatividad. Propone de esta manera a la psicología como ciencia clave para conocer y desarrollar el pensamiento:

La Psicología es la ciencia de las ciencias porque penetra en todas, mediante el pensamiento; es el astro rey que ha de iluminar las obscuridades que encierran la Naturaleza y el Espíritu; es la clave mágica que ha de descubrirnos las condiciones de nuestro pensamiento y el secreto resorte de las sensaciones del yo; el juez que ha de sorprender el germen fatal de nuestras pasiones y miserias, de nuestros vicios y virtudes, á la vez que ha de engendrar nuevas esperanzas para la Humanidad, presentándole como un oasis, descifrado el enigma que encierra la existencia; es, en fin, la mano bienhechora que ha de rasgar el velo que oculta el poder intuitivo del Genio, la sutil penetración del sabio, la revelación encantadora del Arte. (M. de Veintemilla, 1907, p. 42)

Este reconocimiento que formula sobre la psicología le sirve a de Veintemilla para hacer inteligible, para sí misma y para los demás, que la postración del indígena, de la mujer y del Ecuador en general, se origina en una ignorancia sobre el funcionamiento de las características intelectuales comunes a todo ser humano, y que las diferencias que se establecen socialmente no radican en la fisiología, ni en la procedencia étnica, sino en la desigualdad de oportunidades para potenciar las distintas capacidades; así comenta: “Hoy se admite que el fondo de la existencia debe ser el mismo para todos los seres y que la diferencia que existe entre estos, es una mera diferencia de desarrollo. Se reconoce que el fondo de toda existencia debe ser la acción” (M. de Veintemilla, 1907, p. 131).

1 Con breves referencias en algunos casos, o con análisis más detenidos, en otros, Veintemilla hace alusión a los siguientes pensadores: Homero, Fidas, Copérnico, Colón, Platón, Swedemborg, Lord Bacon, Kant, Proudhon, Gilbert, Emerson, Newton, Locke, Grocio, Guillermo Wundt, Zoroastro, Herbart, Pitágoras, Heráclito, Anaxágoras, Sócrates, Aristóteles, Cicerón, Omar, San Agustín, Bruno, Descartes, Hobbes, Leibnitz, Pascal, Spinoza, Malpighi, Wolff, Tetens, Berkeley, Hume, Hartley, Bonnet, Fichte, Schelling, Hegel, Menéndez Pelayo, Schopenhauer, Herbart, Leucipo, Diderot, Condillac, Lametrió, Guido Villa, Spencer, Lange, Bain, Beneke, Weber, Fechner, Charcot, Ribot, Littré, Stuart Mill, Hamilton, Steinthal, Beneke, Mill, Lotz, Hoffdin, Waitz, Volkmar, Herig, Delboeuf, Langer, Bernstein, Höffding, Mímik, Flourens, Bichat, Goltz, Herófilo de Alejandría, Demócrito, Buchner, Lotz, Helmoholtz, Sergi, Müller, Platner, Exner, Hebert Spencer, Augusto Comte, Carlos Darwin, Nietzsche, Alfredo Fouillée, Lessing, Fschelpanoff, Paulsen, Mandsley, Taine, Azan, Griesinger, Gall, Graciottet, Maury, Delboeuf, Wigan, Sander, Ambrosi, Hartmann, Ziehen, Flehsig, Froschammer, Diebig, Baldwin, Egger, Nordau, Padre Marcelino Arnaiz, Mercier, Yichen, Richaet, Marchand y Haeckel.

De Veintemilla cierra su texto motivando a los lectores a estudiar y desarrollar el intelecto, para generar creativamente las propuestas que permitan al Ecuador dejar de postergar su futuro y ubicarse en un lugar predominante entre los países latinoamericanos. Así expresa:

Ya que algunas de nuestras hermanas de Sud América nos aventajan en el espíritu práctico; ya que pertenecemos al número de los rezagados en el progreso material, alentemos nuestro espíritu con la realidad del poder intelectual; demos vigor á las fibras de nuestro cerebro con el estudio y empeñemos una lucha titánica para conquistar allá en las cumbres, á donde no llegan sino los escogidos, un puesto preferente y glorioso para nuestra Patria. (M. de Veintemilla, 1907, p. 134)

Referencias

- Astudillo-Figueroa, Alexandra. (2015). *La emergencia del sujeto femenino en la escritura de cuatro ecuatorianas de los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: Corregidor / UASB.
- Veintemilla Marconi, Marietta. (1890). *Páginas del Ecuador*. Lima: Imp. Liberal de F. Masías y Ca.

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 382. Todos los escritos deberán seguir las normas que más adelante se detallan y remitirse a la siguiente dirección electrónica: revista.anales@uce.edu.ec.

ANALES es una publicación dirigida a difundir las ciencias, las tecnologías y las artes. Es un medio de promoción para sus investigadores y para invitados de las universidades nacionales e internacionales. Todos sus criterios editoriales se conforman de acuerdo con los requisitos académicos y editoriales de la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT).

Instrucciones para autores

Son requisitos indispensables para los colaboradores:

De contenido:

1. Todos los artículos, ensayos y reseñas deben ser originales y no haber sido publicados con anterioridad, así como no deben estar sometidos al mismo tiempo a dictamen en cualquier otro impreso. Además el autor cede los derechos exclusivos de publicación a la revista ANALES.
2. Los artículos o ensayos científicos deberán ser del área de las ciencias humanas y sociales, a saber: artículos referentes a análisis o polémicas sobre teorías contemporáneas, hechos sociales o debates actuales que enriquezcan y ofrezcan una nueva perspectiva teórica a las diversas disciplinas de las ciencias sociales; trabajos de divulgación científica resultado de investigaciones, que podrán ser estudios de caso, reflexión científica o ensayo científico; estudios de caso actuales o con una perspectiva histórica (regionales, nacionales o internacionales) que sean de interés general; análisis de teorías clásicas que permitan enriquecer las actuales. En el caso de las disciplinas estético-literarias deberán ser de actualidad y originalidad propias.
3. Es imprescindible entregar un resumen de una extensión de entre 100 y 150 palabras, además de anexar palabras clave del texto, todo en los idiomas castellano e inglés.
4. Todos los trabajos serán sometidos a dictamen de pares ciegos a cargo del Consejo Editorial de ANALES de la Universidad Central del Ecuador, el cual está compuesto por prestigiosos 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



Esta edición se terminó de diagramar en el mes de diciembre 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— siendo rector de la Universidad Central del Ecuador el Dr. Patricio Espinosa Del Pozo y director de Editorial Universitaria el M.Sc. Edison Benavides

