

2 / Guayaquil  
I semestre 2019  
ISSN 2631-2824

# Pie de página<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Revista literaria  
de creación  
y crítica

**Artes**  
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: Ramiro Noriega

Vicerrectora Académica: María Paulina Soto Labbé

Vicerrector de Investigación y Posgrados: Raúl Vallejo

Vicerrector de Vínculo con la Comunidad: Andrey Astaisa

UARTES EDICIONES

Director: Fernando Montenegro

Concepción gráfica y diagramación: María Mercedes Salgado

Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

## ***Pie de página. Revista literaria de creación y crítica***

Universidad de las Artes

Volumen 1, Número 2, abril, 2019

ISSN 2631-2824

Director: Raúl Vallejo, Universidad de las Artes (Ecuador)

Editora: Solange Rodríguez Pappe, Universidad de las Artes (Ecuador)

### **CONSEJO EDITORIAL**

Darío Henao	Universidad del Valle (Colombia)
Andrés Landázuri	Universidad de las Artes (Ecuador)
Lucila Lema	Universidad de las Artes (Ecuador)
Adriana Rodríguez Pérsico	Universidad de Buenos Aires (Argentina)
Raúl Serrano	Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)
Emmanuel Tornés	Universidad de La Habana (Cuba)
Jackeline Verdugo	Universidad de Cuenca (Ecuador)

### **CONSEJO ASESOR**

Cecilia Ansaldo	Universidad Católica de Guayaquil (Ecuador)
Luz Mary Giraldo	Universidad Nacional de Colombia (Colombia)
Fernando Iwasaki	Universidad Loyola Andalucía (España)
Manuel Medina	University of Louisville (Estados Unidos)
Carmen de Mora	Universidad de Sevilla (España)
William Ospina	Pontificia Universidad Javeriana (Colombia)
Humberto E. Robles	Northwestern University (Estados Unidos)
Saúl Sosnowskij	University of Maryland (Estados Unidos)



*Pie de página. Revista literaria de creación y crítica* ha nacido de la confluencia de intereses en la investigación y la creación literarias que alienta a la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes.

*Pie de página* es una revista arbitrada, en digital y papel, cuyo objetivo es abrir un espacio amplio para el debate crítico de los especialistas y para la difusión de textos literarios. Su frecuencia será semestral, con la posibilidad de publicar números monográficos.

### ***Pie de página. Revista literaria de creación y crítica***

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, CP 090313, - Ecuador

Teléfono (+593-4) 259 0700 ext. 3062

piedepagina@uartes.edu.ec

[www.uartes.edu.ec/piedepagina](http://www.uartes.edu.ec/piedepagina)







# Índice

## CRÍTICA

<b>Más allá de la ficción:</b> <b>nueva novela contemporánea ecuatoriana ¿de ruptura?</b> .....	15
María Paulina Briones Layana	
<b><i>Travestidas de libertad:</i></b> <b>patrón de acción de los personajes femeninos en El Quijote</b> .....	28
Domenica Concha Guerra	
<b>El mito de la cubanidad concurrente:</b> <b>las revistas de Lezama y América Latina</b> .....	37
Yamilet García Zamora	
<b>Reflexiones sobre el universo y otros fragmentos literarios</b> <b><i>Reflections on the Universe and Other Literary Fragments</i></b> .....	60
María Cristina Monsalve	
<b>El barrio, supremo juez de la conducta humana</b> .....	76
Vicente Robalino	

## CREACIÓN

<b>Dos crónicas desconocidas de José de la Cuadra</b> Gustavo Salazar Calle .....	87
<b>A propósito de antisemitismo</b> .....	89
<b>La muerte de Alfonsina Storni</b> .....	91
<b>Siete muchachas en una cápsula del tiempo</b> Solange Rodríguez Pappe .....	95
<b>Andrómeda</b> , Paulina Soto .....	98
<b>Víctima de soledad</b> , Alejandra Lage .....	99
<b>La despedida del centauro</b> , Gaguí Castro .....	104
<b>Extraños tocan a la puerta</b> , Nicole Suárez Romo .....	111
<b>Mis niñas</b> , Noelia Mantilla .....	115
<b>Las abejas</b> , Jenniffer Zambrano .....	119
<b>Para los días de juventud</b> , Melissa Uzhca Galarza .....	125

## MISCELÁNEA

<b>La hoguera huyente de Abdón Ubidia</b> Raúl Vallejo .....	127
<b><i>La primera vez que vi un fantasma</i></b> de Solange Rodríguez Francisco Martínez Bouzas .....	130
<b><i>Un pianista en la niebla</i></b> de Raúl Serrano Sánchez Carlos Carrión .....	133





## Nota al margen

La relectura de un texto clásico, eterno, y una mirada joven, siempre inquieta. La búsqueda poética sobre la reflexión filosófica y su expresión literaria. Las preguntas contemporáneas acerca de la mítica construcción de un ser nacional solitario en el Caribe. El surgimiento del barrio a partir de historias que se entretajan en el rumor de sus propios habitantes. La mirada sugerente sobre la invención de una ficción literaria que pretende la creación de una realidad ficcional.

En este segundo número de *Pie de página*, María Paulina Briones señala que, a través de las reescrituras y los desplazamientos, luego de la lectura de dos novelas y el análisis de un falso documental cinematográfico, se va configurando, además, una cartografía sexual de Guayaquil o lo que ella ha denominado *Topoerótica de la violencia*. Las novelas y el documental son *La desfiguración Silva* (2014), de Mónica Ojeda; *Tríptico de ciudad* (2015), de Ernesto Carrión, y *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo Salvador.

La cubana Yamilet García trabaja el mito de la cubanidad a partir de la obra de José Lezama Lima y su presencia en diversas revistas literarias de la época. María Cristina Monsalve lleva adelante una breve reflexión sobre la escritura fragmentaria a partir de *Los "Fragmentos" del Athenaeum* de Friedrich y Wilhelm Schlegel (1799), una selección de aforismos de George Christoph Lichtenberg; y el compendio de fragmentos de *La escritura del desastre* de Maurice Blanchot (1983). El poeta Vicente Robalino analiza la configuración social de los personajes de los cuentos de *Las Criaturas de la noche*, de Jorge Dávila Vázquez, en relación con los chismes, las habladerías y los apodos que surgen de las reuniones nocturnas de los habitantes de un barrio. Y Doménica Concha, alumna de nuestra Escuela de Literatura, reflexiona sobre algunos personajes femeninos de El Quijote, que hacen uso del travestismo para enfrentarse al mundo.

En creación, Solange Rodríguez Pappe es la compiladora de “Siete muchachas en una cápsula del tiempo”, un dossier de novísimas cuentistas, todas ellas estudiantes de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes. Dice la compiladora que en el dossier «encontramos diferentes ejercicios de género narrativo yendo desde la filigrana que exige el cuento muy breve, hasta otros experimentos con mucha más complejidad y aliento». Nosotros apostamos al presente de estas escritoras con futuro.

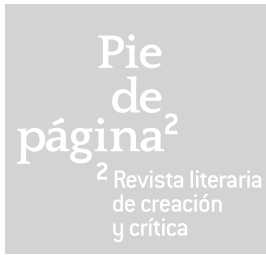
El investigador Gustavo Salazar Calle ha encontrado dos crónicas periódicas de José de la Cuadra que no constan en sus obras completas. La una es “A propósito del antisemitismo”, aparecida en *Semana Gráfica*, revista de *El Telégrafo*, el 17 junio de 1933, durante los años de ascenso del nazismo; y la otra, una necrológica titulada “La muerte de Alfonsina Storni”, publicada en *El Comercio*, el 21 de noviembre de 1938.

Este segundo número de *Pie de página* es el testimonio de la multiplicación de espacios para la reflexión académica, así como también es un lugar de nacimientos para la creación joven. Que los textos de esta revista nos deparen lecturas iluminadoras y novedosas.

Raúl Vallejo  
*Director*







2 / Guayaquil  
I semestre 2019  
ISSN 2631-2824

# Más allá de la ficción: nueva novela contemporánea ecuatoriana ¿de ruptura?

María Paulina Briones Layana  
Universidad de las Artes, Guayaquil

15

## Resumen

Este es un estudio sobre los mecanismos y engranajes de las construcciones narrativas de ficción dentro de las obras: *La desfiguración Silva* (2014), de Mónica Ojeda; *Tríptico de ciudad* (2015), de Ernesto Carrión, y *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo Salvador, documental cuyo guion fue escrito en colaboración con Jorge Izquierdo, novelista.

Estos tres textos edifican su estética a partir de íconos inexistentes en la cultura literaria ecuatoriana o rellenan una grieta histórica que se hace evidente a partir de una investigación pseudo literaria con la idea de arrebatarle una verdad de cientos, a la narrativa oficial de la Historia de un Estado, —en realidad tendría que precisar: a la Historia oficial de una ciudad— para convertirse en narraciones metaficcionales consistentes. A través de las reescrituras y los desplazamientos se va configurando, además, una cartografía sexual de Guayaquil o lo que he denominado Topoerótica de la violencia.

**Palabras claves:** Mónica Ojeda, Ernesto Carrión, Javier Izquierdo, metaficción, topoerótica.

## Abstract

This is a study on the mechanisms and gears of the narrative constructions of fiction within the works: *La desfiguración Silva* (2014), by Mónica Ojeda; *Tríptico de ciudad* (2015), by Ernesto Carrión, and *Un secreto en la caja* (2016), by Javier Izquierdo Salvador, documentary whose script was written in collaboration with Jorge Izquierdo, also novelist.

These three texts build their aesthetics from nonexistent icons in the Ecuadorian literary culture or fill a historical crack that is evident from a pseudo-literary investigation with the idea of snatching a truth from hundreds, to the official narrative of History of a State, —in fact it would have to specify: to the official History of a city— to become consistent metafictional narrations. Through the rewrites and displacements, a sexual cartography of Guayaquil is configured or what I have called an erotic topography of violence.

**Key words:** Mónica Ojeda, Ernesto Carrión, Javier Izquierdo, metafiction, topoerotic.

16

Las narrativas de *La desfiguración Silva* (2014), de Mónica Ojeda; *Tríptico de ciudad* (2015), de Ernesto Carrión, y *Un secreto en la caja* (2016), de Javier Izquierdo Salvador, recrean una *falta*, trascienden los límites de lo que suele llamarse ficción (sabemos que hay una larga tradición en este sentido desde *Don Quijote de La Mancha* (1605), pasando por *El museo de la novela de la eterna* (1967) de Macedonio Fernández, obra con una serie de prólogos a una supuesta novela que nunca se escribe) en una conversación clave con la producción literaria que va más allá de la frontera de Ecuador, para finalmente, anclarse en una poderosa tradición que he llamado no originalmente, estética palaciana, que se ha convertido en el *leitmotiv* de la “literatura interesante” del Ecuador, o la estética que nos conecta con la vanguardia, como se ha enunciado, también. En fin, la paradoja reside en que se trata de una estética tan poderosa como cualquier otra tradición estética.

Las reflexiones de la canadiense Linda Hutcheon sobre la metafiction o lo que ella llama *novelas autorreflexivas*, han sido fundamentales para pensar en estas obras porque esta crítica deja de lado el discurso sobre la posmodernidad en esta temática, que otros de sus colegas problematizan (Jameson, por ejemplo) hasta el punto de no poder, realmente, distinguir lo posmoderno porque dentro de esta categoría cultural cabe todo. Para Hutcheon

Las novelas autorreflexivas contemporáneas demandan que el lector participe en el proceso ficcional, como un co-creador imaginativo. Al mismo tiempo, alejan al lector por esta consciencia auto-textual, que poseen. Como Narciso, en el mito griego, la novela de hoy es intensamente consciente de su propia existencia, y está siempre llamando la atención sobre su propio proceso de narración y sobre sus estructuras lingüísticas. (Hutcheon: 1980, cap. 1).

El término *metaficción* se utilizó con frecuencia para catalogar obras cuya diégesis era la propia obra, el arte de la literatura y los comentarios sobre la propia literatura. Como consecuencia se habló de la muerte de la novela, sin embargo, hoy la metaficción está *casi* institucionalizada cuando se revisa obras contemporáneas recientes. Me refiero, además, a que hay un estilo que muchos escritores escogen para viabilizar sus ficciones, en este caso la *metaficción*. Se trata de una suerte de moda estilística y vale la pena pensar ¿por qué?, ¿cómo es que un escritor o escritora elige estos mecanismos narrativos, esta suerte de engranajes? y cuáles son los resultados, por ejemplo, en la tradición en la que se inscriben estas obras.

En *Narrativa narcisística: la paradoja metafictional* (2010), Hutcheon señala que el reconocimiento de la diferencia entre la vida y el arte, o de la “brecha ontológica” entre un producto de la mente, una estructura lingüística, y los acontecimientos en la vida “real”, que se reflejan, no puede ni quiere decir que

La obra de arte es un simple juego de formas vacías, separado de la realidad. La relación del arte con la realidad no es tan simple como las viejas teorías naturalistas de la copia o “imitación” o el reflejo especular marxista asumen. El Realismo no es el único método de arte. Si fuera así se excluiría a las tres cuartas partes de la literatura del mundo. Minimiza el rol de la imaginación, de la elaboración de la personalidad. El arte siempre ha sido “ilusión”, y como es de suponer, a menudo, o siempre, ha sido consciente de ese estado ontológico. (Hutcheon: 1980, cap. 1).

En *Tríptico de ciudad* y en *La desfiguración Silva* el relato se establece como una suerte de mixtura entre voces disímiles. En la primera, cada una de las tres partes que constituyen la novela tiene distintos narradores. Son tres pliegos: Pablo, Mariano, Byron alias la neoyorkina. El tercer pliego introduce una variación, una especie de estampa de Guayaquil de acuerdo a los barrios de origen de los personajes. Así, Los Ceibos, Los Olivos, Urdesa, El Cortijo, Flor del Bastión son recorridos en carros lujosos de adolescentes perturbadores. La representación de estos barrios, por parte de los personajes, hace que el cuadro sea estereotípico, pero más allá de esto, los tres pliegos son tres momentos de Guayaquil: los 90, los ochenta y después de 2000. El pliego uno, en cambio, es la génesis del mecanismo metaficcional porque la historia se justifica cuando los personajes quieren crear un guion, y esa investigación y levantamiento de información es el propósito para desempolvar un mito: la famosa estadía de Ernesto Guevara de la Serna en Guayaquil.

18

Deseaba escribir aquel relato, más allá de cualquier nota o puntaje para la materia de cine. Sentía que en la ciudad había una historia que alguien nos estaba escondiendo. Sentía que la foto, su foto, tomada en Guayaquil, estaba adulterada. Sentía, además, que aquellos que estuvieron más involucrados con su visita no dijeron nada al respecto. (Carrión: 2015, p. 68).

Como se colige de la cita anterior, este narrador ha dado, por intuición, en la brecha o el cisma. Asume que hay algo no dicho, algo inefable, ciertamente, pero que no por no dicho, no existe. Es así como dos amigos, Pablo y Mariano, con dos proyectos diferentes, buscan recrear la presencia homosexual en las calles de la ciudad y visitar el episodio real de la estadía de Guevara en Guayaquil, allá por el año 53. Dos episodios aparentemente desconectados se entrecruzan gracias a estos hilos narrativos y revelan una necesidad: reescribir la historia, pero no cualquier historia. Curiosamente esta reescritura va urdiendo una cartografía sexual de Guayaquil, o una topoerótica de la violencia distribuida en estos barrios, en algunos casos utilizados para lanzar cuerpos de travestis cercenados; en otros, para empezar juegos sexuales iniciales, tan violentos como los crímenes antes mencionados.



“Pero yo estaba buscando otra cosa, Mariano, yo estaba buscando la materia disfrazada de la historia y su corteza real. Aunque lo real, estoy casi seguro, poco importa cuando se trata de hilar un perfil de un personaje histórico”. (Carrión, 2015, p. 83).

Nuestro narrador sabe dónde está ubicado y ese no es otro sitio que en las fauces de la novela. En otro momento comenta también: “La ceguera a la hora de recrear este pasaje no es un asunto de olvido sino de percepción. Por lo que hay un silencio absurdo en la parte ecuatoriana de su viaje. (Carrión: 2015, p. 92).

Pero no estamos hablando aquí sólo de una historia en la que Guevara visita Guayaquil, estamos hablando de la real visita de Guevara a Guayaquil, de su estadía corta, extraña, de pistas metaliterarias puesto que se señala los diarios de Guevara, los otros libros publicados por amigos sobre su viaje y luego de un narrador, un joven universitario que va cotejando las versiones para demostrar su hipótesis: la visita de Guevara en Guayaquil esconde, posiblemente, un enamoramiento con otro hombre. Hombre, además, bien conocido en la ciudad, que presumiblemente recibió varias cartas de Ernesto Guevara y que, vuelvo a decir, posiblemente están en poder de su familia. La observación, por parte de uno de los narradores en una fotografía del Che, se vuelve la obsesión, además, del escritor Ernesto Carrión, o debería haberlo dicho al revés: Carrión, obsesionado por la fotografía de Ernesto Guevara, hace que su personaje mire como él.

La paradoja también está dada desde fuera de la novela *Tríptico de ciudad*. La paradoja está en ese curioso monumento de Bolívar y San Martín dándose la mano, que está en el centro de La Rotonda. Pero, sobre todo, la paradoja se hace evidente en la obra del artista, Ilich Castillo, que se llevó el primer lugar en el Salón de Julio de 2005, y a la que denominó *Cómo se encienden los discursos populares*, según Homs.

Esta obra, cuya factura semeja las caretas de los años viejos hechas con papel periódico, es una clara muestra que agudiza ese monumento del Malecón. Con claridad hay un amaneramiento significativo, y la obra a la que alude, es una maqueta hecha por el artista Homs que durante años fue censurada en el Museo Municipal de Guayaquil.

Pero volvamos a la perspectiva de Mariano o la de Pablo, de *Tríptico de ciudad*, que quieren filmar un documental sobre la homosexualidad. Este documental es el pretexto, aunque vehículo narrativo,

que da paso a una investigación, al desplazamiento de los personajes.

En *La desfiguración Silva* de Mónica Ojeda, tres de los protagonistas y narradores quieren filmar un misterioso guion, que se llama *Amazona jadeando en la gran garganta oscura* (título alusivo a Pizarnik). Los tres hermanos Terán, obsesionados por el cine, aparentemente, han encontrado este guion que ellos deciden atribuir a Gianella Silva, la única mujer miembro de los tzánzicos, grupo literario real que operó en Ecuador desde los años sesenta. Este deseo da paso a la narración: sin el motor que impulsa la empresa, no habría hechos. Así mismo, Javier Izquierdo, en *Un secreto en la caja*, crea este falso documental (en realidad los tres documentales de estas obras son de alguna manera falsificaciones) en donde la figura central es nada menos que el inexistente Marcelo Chiriboga, nuestro gran escritor, el olvidado del *Boom*, nuestra figura mundial de la literatura, el autor de *La línea imaginaria*.

Izquierdo, como queriendo llenar un vacío, forja un mito que coloca a Ecuador en el mapa oficial de la literatura mundial, le abre un espacio nada menos que, también, en el supuesto *Boom*.

Es curioso que estas obras mencionadas bordeen límites, erosionen fronteras, se conviertan en sus propios referentes llenos de comentarios y relaciones sobre la literatura y el arte. En *La desfiguración Silva*, uno de los personajes, Duboc, explica a otro:

La historia empieza con la escritura [...] Tienes que entenderlo o estás jodido: lo que ellos querían era cambiar una parte de la historia, agregar una mujer a los tzánzicos, una cineasta brillante en donde no hubo cineastas brillantes: una mujer en donde solo hubo hombres y también inventar a la mejor creadora que haya existido jamás en ese país de mierda. Son jóvenes que se avergüenzan de no tener tradición, de no tener padres ni un pasado, o sí: de ser hijos de una tradición que los caga en su puta madre. (Ojeda: 2014, p. 64).

Es necesario que Duboc explique a Daniel qué es lo que los hermanos Terán quisieron hacer. Y de paso, así, nos colabora con la interpretación. De alguna manera estas obras, las de Ojeda, Carrión y la de los Izquierdo, son archipiélagos imaginarios de un continente real que se llama Generación del 30; es decir, en relación a esta

generación están distanciados no solo por el tiempo sino también por sus preocupaciones estéticas, del mismo modo podríamos decir que estas obras son satélites, también de la estética palaciana y su ruptura. ¿Cómo pensar que estas obras de ficción contemporáneas no son el resultado, precisamente, de la convergencia de dos poderosas tradiciones? Es decir, sin una de estas dos estéticas, estas obras habrían sido imposibles. Lo que planteo es una criatura, una entidad como, justamente, Yo primera y Yo segunda de *La doble y única mujer* (1927), de Pablo Palacio.

### Reescritura. Cartografía sexual de Guayaquil o Topoerótica de la violencia

Las reescrituras de Ojeda y Carrión van urdiendo una cartografía sexual de Guayaquil, o una topoerótica de la violencia. En *Tríptico de ciudad*, desde el título sugiere esta muestra triple de Guayaquil, pero en cada uno de los capítulos los personajes hacen desplazamientos que nos permitirán vislumbrar una ciudad que calla y esconde. Así, uno de los narradores cuenta la historia de Chelito, un travesti del centro que un día desaparece y del cual se especula: Primero; se fue a Italia para operarse y encontró el amor. Segundo; desapareció al igual que otros travestis de la calle Primero de Mayo y su cuerpo fue encontrado en la Perimetral. El documental de Pablo y Mariano, los universitarios, sigue este recorrido desde las calles hasta la Perimetral. En este trayecto podemos ir leyendo los barrios de la nueva ciudad: Urdesa, Los Ceibos, Los Olivos, El Cortijo. Cada uno con su personaje representativo y todos estos personajes (los jóvenes), recorren estos nuevos escenarios, estos barrios que cumplen diversas funciones sociales en este grupo y en los que van dejando todo tipo de huellas.

En *La desfiguración Silva*, la entrevista levemente retocada de Manuel Sava habla de una ciudad pirata, mutilada en donde “estamos convencidos de que la destrucción es el progreso, de que correr hacia la muerte es la vida, de que esta colmena de moscas, como el agua sucia del río, es poesía, de que somos poesía porque estamos cubiertos de mierda” (Ojeda: 2014, p. 89).

Una vez más un personaje alude a un hecho histórico y lo completa. Esta vez se trata de la visita de Borges a Guayaquil, del cuento Guayaquil de Borges en el que se habla de la reunión de San

## Martín y Bolívar (1822).

[...] Esa en la que hablaron algo que jamás se sabrá. Sus palabras no sobrevivieron, fueron papel mojado deshaciéndose en el río donde se extingue todo: en el agua marrón. Guayaquil es el cementerio de ese diálogo. Es silencio. Forma parte de nuestro retrato literario (Carrión: 2015, p. 90).

22 Todos estos temas a partir de la metaficción en estas obras esconden mucho más. Ya no importa si el Che estuvo o no en Guayaquil, si tuvo o no una relación homosexual. Son meros pretextos para levantar un imaginario simbólico en la tradición de la literatura ecuatoriana. La falta, la ausencia, el silencio han modelado obras enteras, especulaciones, personajes que nuestro imaginario no posee. Hay una ansiedad producida por la necesidad de que estos mitos existan; en algunos casos, tanto que como no existen la literatura se los inventa. Es la ansiedad por la Historia, sin observar las historias; la imposibilidad de saber la verdad. Podría leerse también que es la ansiedad por la autoridad, por el discurso del padre o, por qué no, de la madre.

En diálogos con Ernesto Carrión, él ha dicho que los ecuatorianos no sabemos la verdad de nada. Nada sobre la desaparición de los travestis, nada sobre la visita del Che a Guayaquil, nada sobre lo que en realidad ocurrió con el caso Camargo,<sup>1</sup> o los hermanos Restrepo.<sup>2</sup>

---

1 Daniel Camargo Barbosa, conocido como El monstruo de los manglares, fue detenido en Quito el 3 de marzo de 1986 en la calle Granados en Quito. Asesinó a 150 mujeres en el Ecuador; la mayoría niñas de entre 9 y 10 años cuyos cuerpos eran encontrados en lugares apartados y boscosos. Los crímenes ocurrieron en la década de los ochenta. Los diarios *El Comercio*, de Ecuador, y varios de Colombia registran los incidentes relacionados a este depredador.

2 Carlos Santiago y Pedro Andrés Restrepo Arismendi fueron detenidos el 8 de enero de 1988, posteriormente fueron torturados y asesinados por miembros del Servicio de Investigación Criminal de Pichincha (SIC). Jamás se han encontrado sus restos. Según la página del CEDHU: "Este crimen fue perpetrado durante el gobierno de León Febres Cordero (1984-1988) en un contexto de represión generalizada y sistemática cometiendo delitos contra la vida y la integridad personal que lesionan la humanidad en su conjunto. El SIC era considerado un centro de tortura por lo que en 1991; fue desmantelado y se creó la Oficina de Investigación del Delito (OID) que posteriormente fue sustituida por la Policía Judicial (PJ)".

Estas obras, *Tríptico de ciudad*, *La desfiguración Silva* y *Un secreto* en la caja evidencian una desesperada búsqueda de padres/madres literarios, e históricos, y sin embargo, son capaces de edificar discursos que dan un paso en la construcción de los imaginarios literarios porque tienden unos vínculos finísimos con la tradición de la novela. Indagan sobre la forma, sobre el vehículo que mejor sirva como transmisor de unas historias silenciadas.

En el mejor de los casos, estos textos sugieren que también en la ficción hay fracturas y grietas cuyo espacio puede llenarlo, vaciarlo o problematizarlo, el lector, incansablemente.

### Los desplazamientos y la violencia

El nivel de violencia implícito en estas dos novelas está arraigado en un espacio específico que es Guayaquil, pero con dimensiones diversas: en la novela de Carrión, *Tríptico de ciudad*, como un recorrido por los barrios que termina siempre en la Perimetral, avenida cinturón de la ciudad que es una suerte de necrópolis marginal, pues ahí aparecen los cuerpos mutilados de los travestis en la década de los noventa y su par inverso, el antiguo hipódromo en el barrio Colinas de Los Ceibos, un espacio no marginal, más bien asentamiento de la clase media alta de la ciudad, en donde durante la década de los ochenta una supuesta banda lanzaba también, cuerpos, en este caso, los cuerpos de mujeres violadas.

Esta cartografía violenta y sexual —puesto que se trata de crímenes ligados al sexo— va situando a Guayaquil como un espacio conflictivo, visibilizado así desde la literatura, dado que la narrativa oficial muestra a la ciudad como una perla, un puerto amable en donde el progreso ocurre casi por arte de magia. La posibilidad que nos brinda el discurso de ficción, justamente de esta reconstrucción del relato urbano de Guayaquil, es rescatar del olvido estas tensiones que dan cuenta de verdades fragmentarias que legitiman otras formas de interpretación y representación del pasado. Estas novelas, que de alguna manera reescriben la historia, plantean, también, la posibilidad de proponer nuevas lecturas.

En *La desfiguración Silva*, el mecanismo de la violencia opera desde la subjetividad de los protagonistas, los hermanos Terán, tres perversos que urden un plan para filmar un documental

*Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, atribuido a la única mujer miembro de los tzántzicos, Gianella Silva.

En este punto, vale señalar lo que el pensador contemporáneo Byung-Chul Han sostiene en *Topología de la violencia* (2016)

En la Modernidad, no solo la violencia directa se retira del escenario político, sino que va perdiendo legitimidad en casi todos los ámbitos sociales. A su vez se queda sin su espacio de exhibición[...] Se retira a espacios íntimos, subcomunicativos, subcutáneos[...] se desplaza de lo visible a lo invisible, de lo directo a lo discreto, de lo físico a lo psíquico, de lo material a lo mediado[...] La interiorización física es uno de los desplazamientos topológicos fundamentales de la violencia. (Chul Han: 2016, p. 19).

Como escenario de esta novela está otra vez Guayaquil en su malestar, sin embargo, los tres protagonistas son ajenos a la referencialidad a la que están apegados el resto de personajes de la novela. Uno de ellos, Manu Sava, disfruta de hacerle fotos a los cadáveres, luego se las muestra a los hermanos Terán. El narrador en *La desfiguración Silva* dice: “Los crímenes habituales en Guayaquil les parecían vulgares, carentes del interés literario y cinematográfico que, a la larga, era lo único que les importaba”.

Precisamente esta impresión es lo que hace accionar a los tres hermanos, que crean estrategias de supervivencia que los sacan de la chata existencia que llevan en la ciudad puerto. En la literatura y el cine es donde habitan, desde ahí, accionan. Mónica Ojeda, en *La desfiguración Silva*, muestra una ciudad como cuerpo plural cuyo imaginario está arraigado poderosamente en la creación, en contraposición a esa otra ciudad en la que deambulan los personajes de su novela.

La pieza de guion atribuida a Gianella Silva, de los tzántzicos, escrita por los hermanos Terán, y que supuestamente tuvo una reseña en una revista *Pucuna*, es un cuerpo habitado por fuerza y energía cuya historia transcurre en 2200 dentro de una galería de Arte. Son los cincuenta segundos del cuaderno de cámara de Gianella Silva. Pero este guion es un objeto perdido, aparentemente, que reaparece gracias a los hermanos Terán. En realidad, es un objeto inexistente. La violencia que opera en esta estrategia tiene que ver con el duelo y la melancolía. No se trata en realidad del objeto perdido que es

en apariencia el guion, sino la figura de Gianella Silva, única mujer integrante de los tzántzicos. Este es el motivo de la melancolía, la ausencia de una imagen femenina en este colectivo, más allá de eso, la Historia oficial de la Literatura. “Como el duelo, la melancolía también tiene su origen en la renuncia a un objeto querido [...] en la melancolía el objeto se internaliza”. (Chul Han: 2016, p. 43).

Desde una mirada externa, estos cuerpos anormales — pienso en los travestis que aparecen en *Tríptico de ciudad*—, estos cuerpos mutilados por sí mismos y por los otros, son los indicios de la presencia de la violencia que puede leerse como una poética del resto que se halla en un pasado que nos habita. La aparición de estos cuerpos en la avenida Perimetral en la novela son el registro sensible de la marginalidad siempre silenciada.

Si la mirada es subjetiva, el juego de falsas pistas en *La desfiguración Silva*, es un indicio o huella de la violencia a propósito de la presión o imposibilidad de extravío en una ciudad como Guayaquil, que es lo que los tres hermanos Terán sugieren, al igual que el narrador en este texto.

Según Emilio Terán, personaje de *La desfiguración Silva*, Borges visitó Guayaquil.

Ya estaba viejo y ciego, pero solo así, en la vejez y en la ceguera, se puede entender la ausencia de esquinas. Por eso me tomé el turno de la noche, que es cuando más ciego y viejo me siento. Así aprendí a ver de verdad, como los gatos. Borges tiene un cuento que se llama Guayaquil. Trata sobre Hegel, Schopenhauer, la historia, la voluntad y la reunión de San Martín y Bolívar en 1822, esa en la que hablaron de algo que ya nunca se sabrá. Sus palabras no sobrevivieron, fueron papel mojado deshaciéndose en el río donde se extingue todo: en el agua marrón. Guayaquil es el cementerio de ese diálogo. Es silencio. Forma parte de nuestro retrato literario. Basta mirar la estatua del Libertador y del Protector dándose la mano frente al río para entender que aquí las palabras se hunden: que son fetos débiles que no describen nada... No hay espacio para la creación, por eso las palabras son sacos de huesos esperando a ser cenizas. Solo Latinoamérica tiene lugares así, invisibles, silenciosos, marrones, calientes, hechos de

prótesis. Hay que ser retorcido para querer quedarse. No todos los guayaquileños son retorcidos, muchos se acostumburan, como si hubieran nacido como un tumor o un lunar desproporcionado y no les quedara más remedio que aceptar su imagen. En cambio hay quienes sienten placer ante la fealdad, una especie de morbo enfermizo hacia lo telúrico. Esos no son solo hijos de la enfermedad: son la enfermedad. Los Terán eran así. Estaban mutilados y les gustaba. No se lamían las heridas como perros aunque a perros se parecían: a los dogos de la noche de las palabras, los perros de Celan[...] No hay nada más honesto que escribir para los que saben de la enfermedad, del ojo mecánico, del treponema pálido de Palacio, para los que les gusta ver las cosas de frente y reconocerse en ellas. Porque todos vivimos con una cuerda apretándonos el cuello, una pesadilla sadomasoquista, pero el ahorcado es diferente, el ahorcado se ve como un péndulo que corta el mundo con la punta de los pies. (Ojeda: 2014, p. 91).

26

Estas dos novelas ya proponen una relectura de las grietas que va dejando la tradición. Son una forma de mirar que opera a la manera de la metonimia. La parte por el todo. Son una traducción, una traición, que pasará, además, por la reinención que los lectores harán de ellas. Son, por supuesto, estas novelas, máquinas de guerra, y, por tanto, una ruptura.

## Bibliografía

- Byung-Chul, Han. *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder editorial, 2016.
- Castillo, Ilich. *Cómo se encienden los discursos populares* (obra elaborada en periódico con la técnica de años viejos) Reserva del Museo Municipal de Guayaquil.
- Carrión, Ernesto. *Tríptico de ciudad*. Guayaquil: Manzana Bomb, 2015.
- Hutcheon, Linda. *Narrativa narcisística: la paradoja metaficcional*. Wilfrid Laurier University, 1980.
- Ojeda, Mónica. *La desfiguración Silva*. Guayaquil: Cadáver exquisito ediciones, 2016.
- Archivos digitales de Diario *El Universo* y *El Comercio* se consultaron para investigar la obra de Ilich Castillo.



**María Paulina Briones** (Guayaquil, 1974) Licenciada en Literatura por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil; posee una Maestría en Edición de Textos de la Universidad de Salamanca y un Máster en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universitat de Barcelona. Ha publicado *Extrañas* (novela corta, 2013); *El árbol negro*, (cuentos, 2014, en Línea Primitiva, Argentina). Su poemario *Tratado de los bordes o la Cercenación del estero* obtuvo el primer lugar en el Concurso Nacional Ismael Pérez Pazmiño, 2016. Es parte de la antología bilingüe de poesía *Lengua me has vencido*, de Marcelo Báez. Sus cuentos han aparecido en la *Revista de Cultura El guaraguao*, en el portal digital *El otro lunes* y en la revista virtual *Matavilela*. En 2009 creó La casa morada, espacio de difusión y fomento de la lectura y los libros. En 2012, fundó Cadáver exquisito ediciones.

# *Travestidas de libertad:* patrón de acción de los personajes femeninos en *El Quijote*

28

Doménica Concha Guerra  
Universidad de las Artes, Guayaquil

## Resumen:

El presente trabajo analiza una selección de personajes femeninos de la novela de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, cuyo principal elemento en común es el travestismo.

Al tratarse de un grupo notorio el objetivo es indagar, tanto las características más profundas que conectan a estos personajes y los conducen a emplear exactamente el mismo recurso, como el por qué este recurso generó interés en la literatura del Siglo de Oro.

**Palabras claves:** Cervantes, Quijote, travestismo.

## Abstract:

The subject of this investigation is to analyze a selection of female characters from the novel by Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, which main element in common is transvestism. Being a repetitive situa-

tion inside this novel, the goal is to search within the main characteristics that connect these characters as they opt for the same solution in a disguise, and why this matter meant a subject of interest in the Golden Age literature.

**Key Words:** Cervantes, Quijote, transvestism.

[...] oí decir que había Universidad y Escuelas en que se estudiaban las ciencias, en Méjico; y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a Méjico, en casa de unos deudos que tenía, para estudiar y cursar la Universidad [...]

Sor Juana Inés de la Cruz,  
*Respuesta a Sor Filotea de la Cruz.*

Según el diccionario de la RAE, el travestismo es la «práctica que consiste en el uso de las prendas de vestir del sexo contrario», y esa sería la traducción literal de la palabra para su uso político o cotidiano; sin embargo, en el mismo diccionario encontramos un segundo significado, que se deslinda un poco de esta práctica dentro del mundo LGBT y se allega más hacia el arte del disfraz: «práctica consistente en la ocultación de la verdadera apariencia de alguien o algo». Dentro de las muchas razones existentes para que un individuo decida ocultar su verdadera apariencia, resulta de gran interés encontrar como *leitmotiv* en la obra de Cervantes a la mujer travestida por necesidad.

Pero encontrar este recurso dentro de la novela del Quijote no es gratuito, ni mucho menos exclusivo del autor. Cabe resaltar que la mujer que aparece disfrazada de hombre es un tópico muy recurrente dentro de la literatura y, en especial, del teatro en el Siglo de Oro. Rosa Escalonilla López, en su ensayo *Mujer y travestismo en el teatro de Calderón*, menciona que «la presencia del travestismo en las tablas añadía al paisaje escénico áureo un atractivo componente erótico por lo ajustado de las prendas que habían de vestir las actrices al momento de asumir la identidad varonil». El intercambio de trajes entre hombres y mujeres dentro del teatro se volvió popular y atractivo, a la vez que era objeto de crítica y persecución por parte de los sectores más conservadores debido no solo a la vestimenta,

sino a «la transgresión de los comportamientos estereotipados para hombres y mujeres».

Dentro de la novela del Quijote existen personajes travestidos tanto masculinos como femeninos; no obstante, la casi totalidad de los hombres que se transforman en mujeres lo hacen con la finalidad de formar parte del montaje de las fantasías del Quijote. Asumen el rol de actores, y su finalidad al travestirse es la burla. En toda la novela, solamente aparece un varón que se disfraza por necesidad: Gaspar Gregorio, y el motivo de la muda de sus ropas con las de la joven Ana Félix es el riesgo que corría en manos de los moros «porque entre aquellos bárbaros turcos en más se *tenía* estima a un muchacho o mancebo hermoso que una mujer, por bellísima que sea».<sup>1</sup> Sin embargo, aún en esta situación también encontramos a un personaje femenino que lo respalda en su disfraz, travistiéndose a su vez.

30

En cambio, las mujeres que aparecen travestidas siempre tuvieron una historia propia que se desarrollaba completamente por fuera de las aventuras del caballero protagonista. Llevaban puesto el disfraz porque necesitaban llevarlo, porque el traje de hombre representaba para ellas una especie de licencia para moverse con mayor seguridad y libertad para poder cumplir con sus cometidos. Dentro de la ficción del libro —por más impresionante que parezca a los demás personajes descubrir que los bellos mancebos eran en realidad jóvenes mujeres—, las historias de estas féminas son tan reales como su necesidad de un camuflaje, por esta razón no encontramos al Quijote entrometido en sus historias para salvar el día.

Las jóvenes travestidas en la novela son cuatro en total: una en la primera parte y tres en la segunda. El primer personaje del que hablamos se llama Dorotea y sobre ella caen muchos títulos debido a su desenvolvimiento desde su aparición en la novela hasta su despedida: instruida y burlada al mismo tiempo, es la primera actriz y la primera mujer travestida. Hace su primera aparición en el capítulo XXVIII, mientras el Quijote se encuentra cumpliendo su penitencia en Sierra Morena. Son el cura y el joven Cardenio los que tienen la oportunidad de verla, descubrir y escuchar la historia detrás de su disfraz:

---

1 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Edición Conmemorativa IV Centenario de Cervantes, RAE y ASALE. Alfaguara, Penguin Random House; España: 2015, p. 1041.

[...] vieron sentado al pie de un fresno a un mozo vestido como labrador, al cual, por tener inclinado el rostro [...] no se le pudieron ver por entonces [...]. Suspendioles la blancura y belleza de los pies [...]. Tenía las polainas levantadas hasta la mitad de la pierna, que sin duda alguna de blanco alabastro parecía. [...] alzó el rostro [...] de una hermosura incomparable [...] se quitó la montera, y, sacudiendo la cabeza a otra parte se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos que pudieran los del sol tenerles envidia. Con esto conocieron que el que parecía labrador era mujer, y delicada, y aun la más hermosa que hasta entonces los ojos de los dos habían visto, [...]²

Quando se hubo visto burlada por don Fernando, aquel que había prometido ser su marido, y temiendo la total pérdida de su honor, muda sus ropas a las de un varón y se hace acompañar de un criado, cuidándose de no ser reconocida por la gente del pueblo y sus alrededores. Su nuevo traje le permite trasladarse con mayor seguridad, que solo se vio violentada por aquel criado que conocía su secreto, osadía que le costó caer en un barranco al intentar aprovecharse de su señora. Viéndose sola y fingiendo ser hombre, logró incluso hacerse de un trabajo sencillo. La historia relatada a los personajes que la encontraron nunca llega a oídos de Don Quijote, ya que luego de contar con la ayuda necesaria para encontrar a su prometido, se transforma para el protagonista en la princesa Micomicona, como parte de la treta que planeaban utilizar para lograr que el caballero volviera a casa para sanarse de su locura, abandonando su rol de travestida para asumir el de una actriz.

No nos volveremos a encontrar con una situación similar hasta que se llega al capítulo XLIX de la segunda parte de la novela, durante la ronda de Sancho mientras cumple con su puesto de gobernador de la ínsula Barataria. En esta ocasión aparece la hija de Diego de la Llana, junto con su hermano, a la que han apresado unos guardias cuando trató de huir por no ser vista y reconocida en la ronda. De nuevo, el Quijote no tiene conocimiento alguno de la historia ni de la necesidad de esta joven, tan solo Sancho, que es el

---

2 *Ibidem*, pp. 275 y 276.

mandado a ayudarla. El motivo de su paseo vistiendo de varón es que ha cambiado sus ropas por las de su hermano —que en ese momento también se encontraba travestido por acompañarla y cumplir sus deseos— para tener la oportunidad de ver el mundo exterior tras diez años de haber sido encerrada en casa por su padre luego de la muerte de su madre, y por mantener en extremo resguardo su incomparable belleza.

La desesperación de una joven que apenas ha podido recibir la luz del sol dentro de su hogar, teniendo como enemigas a su porte y belleza en un tiempo en el que, mientras más personas tenían acceso a su vista, más era devaluada por la alta sociedad, su única oportunidad para conocer los campos y la ciudad sin ser una mujer casada, era la de un disfraz. La bondad y soltura de su hermano le permitieron llevar a cabo su plan, que se vio truncado por la aparición de los oficiales que patrullaban los alrededores en nombre del gobernador. Esta historia deja a Sancho más que intrigado, pero conmovido por su belleza y por el interés que afloró de casar a su hija Sanchica con el hermano de la joven, intercedió por ambos para su liberación y sano regreso a casa.

32

La tercera aparición de una joven en traje de hombre se da en el capítulo LX —también de la segunda parte—, durante el viaje de Don Quijote hacia Barcelona, cuando se encuentra con el bandolero en jefe Roque Guinart<sup>3</sup> cerca del bosque de los ahorcados. Aquí hace su aparición Claudia Jerónima, que va en busca del bandolero para que este le ayude a escapar del asesinato que acababa de cometer. Este no es un crimen cualquiera dentro de la novela de Cervantes, ya que es una de las pocas ocasiones en las que se describe el suceso de una muerte sangrienta y verdadera, y además se trata de un *crimen pasional*:

[...] él me prometió ser mi esposo y yo le di la palabra de ser suya, sin que en obras pasásemos adelante. Supe ayer que, olvidado de lo que me debía, se casaba con otra, y que esta mañana iba a desposarse, nueva que me turbó el sentido y acabó la paciencia [...] le tuve yo de ponerme en el traje

---

3 Cabe mencionar que este personaje también tiene una distinción por estar basado en un personaje histórico, llamado Perot Roca Guinarda, famoso bandolero nacido en 1582, y que fue indultado en 1611 a cambio de sus servicios en el ejército real de España.

que ves, y apresurando el paso a este caballo, alcancé a don Vicente obra de una legua de aquí, y [...] le disparé esta escopeta, y por añadidura estas dos pistolas [...] abriéndole puertas por donde envuelta en su sangre saliese mi honra.<sup>4</sup>

De esta manera, vuelve a aparecer no solo el tópico de la mujer travestida, sino también el de la mujer burlada, solo que, a diferencia de Dorotea, esta otra joven no muda sus vestidos para poder salir en búsqueda de su legítimo marido, sino que decide hacerle justicia a su honra derramando la sangre del que cree que la ha burlado. El traje le ha permitido, además de ocultar su identidad, tomar las armas sin levantar sospecha y andar a caballo con la soltura suficiente para alcanzar a su víctima y huir. Sin embargo, la historia no llega al término que la joven esperaba, ya que, al llegar el momento de descubrir su disfraz ante su víctima, se entera de que aquello por lo que ella había decidido asesinar a su amante no era más que un rumor malintencionado.

De esta forma el destino de Claudia Jerónima cambia de rumbo hacia otro igual de recurrente en los personajes femeninos dentro de la literatura de este tiempo: el de recluirse en un convento.<sup>5</sup> En esta aventura, el Quijote nada más participa como un testigo parcial, ya que logra escuchar la historia de la joven e incluso se ofrece para acompañarla y defenderla, pero es Roque Guinart el que asiste a la joven, dejando al caballero en custodia de sus bandoleros.

Como cuarta y última aparición de la mujer travestida en esta novela, se encuentra la joven Ana Félix en el capítulo LXIII del segundo tomo de la novela del *Quijote*. Anteriormente había mencionado a este personaje en relación al caso del joven Gaspar Gregorio, sobre el cual vale la pena detenerse, ya que se trata del único momento dentro de la novela donde nos encontramos con un personaje masculino que recurre al recurso del travestismo para su propia seguridad. Su presencia en la nave que fue capturada por los moros, donde acompañaba de forma clandestina a la joven Ana, objeto de su amor, levantó un fuerte interés en los captores debido a su

4 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Edición Conmemorativa IV Centenario de Cervantes, RAE y ASALE. Alfaguara, Penguin Random House; España: 2015. Pág. 1041.

5 Esta opción también resulta muy frecuente, aunque se muestra con más fuerza mucho tiempo después del Siglo de Oro. Uno de los personajes históricos que más se caracterizó por estas inclinaciones fue Sor Juana Inés de la Cruz.

delicada e indudable belleza. En este caso, Cervantes nos traslada a un mundo completamente distinto al que se han enfrentado los personajes a lo largo de la novela; uno donde no es la mujer la que necesita travestirse para no ver su seguridad violentada por los deseos de los hombres, sino que son los jóvenes efebos los que deben apaciguar el peligro que puedan correr debido a su belleza disfranzándose de mujeres.

Cervantes vuelve a sacar a la luz el conocimiento sobre el homoerotismo del mundo árabe que adquirió en los tiempos de la guerra de los españoles contra los moros, cuando estuvo cautivo – se especula que, durante este lapso, el escritor fue objeto de deseo sexual por parte de quien lo tenía cautivo, razón por la cual ciertas escenas que involucran este tipo de relaciones dentro de su literatura pueden considerarse en parte como autobiográficas. El hecho de que sea el joven Gregorio el escogido para cumplir con este papel tampoco es gratuito, ya que el homoerotismo árabe obedecía ciertas reglas que involucraban una diferencia considerable de edad: el objeto de deseo debía ser preferiblemente un adolescente, varón de preferencia, ya que estos no tenían ‘ni menstruación ni embarazo’ y que por su juventud poseían una velloidad mucho menor a la del deseante, lo que marcaba una diferencia de poder. De esta forma, Cervantes da forma al joven Gregorio con las características necesarias para cumplir el rol que se describe.

34

No obstante, este caso en particular, la idea de travestir al joven surge en la cabeza de la señorita Ana Félix, quien por su origen morisco conocía muy bien el peligro al que estaba expuesto su amado. Acto seguido de haber plantado en la cabeza de su captor la mentira sobre el verdadero sexo de Gregorio, traviste a su pretendiente y ella muda sus ropas por las del arráz de un bergantín morisco. Esto le otorga la posibilidad de verse protegida tras un telón de mando durante su regreso a España para buscar refugio y ayuda en el rescate del joven, que había quedado para ser entregado en manos del Gran Turco vistiendo traje de mora. Es arrestada en el puerto de Barcelona, luego de que dos de sus tripulantes asesinaran a unos soldados españoles; sin embargo, este hecho es el que nos permite conocer su historia y el que la lleva a reunirse con su padre. El reencuentro y la develación de su historia al virrey y al general permitieron que el joven Gregorio pudiera ser rescatado y la joven Ana, indultada –de nuevo sin ayuda alguna de Don Quijote.



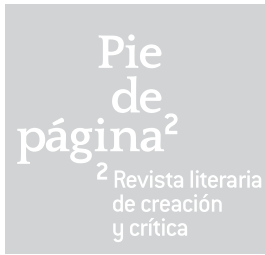
Antes habíamos mencionado el carácter de verdadero del que Cervantes dotaba a estos acontecimientos protagonizados por féminas travestidas a través de la inactividad del Quijote dentro de ellas. Dado que cada situación en la que participaba el protagonista de la novela era, por lo general, objeto de burla e invención del resto de actores, las situaciones de estas mujeres son vistas con un alto grado de seriedad por parte de los demás personajes, que en ninguna de estas ocasiones deciden incluir la participación del Quijote en los embrollos de las señoritas. Su necesidad era más que perceptible para aquellos que terminaron por socorrerlas, la sola aparición de estos personajes en un disfraz que les permitiera aparecer desapercibidos y les otorgara la seguridad que requerían para cumplir sus cometidos y defender su honor hacía entender al resto de actores que las problemáticas en las que se veían envueltas requerían de una solución seria.

Lo que estas jóvenes habitantes del mundo de Cervantes tenían en común iba más allá de su decisión de travestirse: tenían la necesidad de burlar la desventaja que su género les imponía socialmente, dejando de lado el convencionalismo de recurrir a la ayuda de sus padres o de sufrir en silencio. Vistiendo un traje de hombre se arriesgaron a ser sus propias guías, guardianas e incluso justicieras, lo cual le permitió a Cervantes reafirmar el hecho de que las apariencias no solo engañan, sino que tampoco definen las capacidades de un individuo.

## Bibliografía

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición Conmemorativa IV Centenario de Cervantes, RAE y ASALE. Alfaguara, Penguin Random House; España: 2015.
- De la Cruz, Sor Juana Inés. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Biblioteca Virtual Universal (<http://www.biblioteca.org.ar/libros/130346.pdf>).
- Diccionario de la Real Academia Española. Edición del Tricentenario, actualización de 2017 (<https://dle.rae.es/>).
- Escalonilla López, Rosa Ana. *Mujeres y travestismo en el teatro de Calderón*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. (<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es>).
- Sánchez Rojas, José. *Las mujeres de Cervantes*. Montaner y Simón Editores; Barcelona: 1916.
- Semerene, Gabriel. *La homosexualidad en la literatura árabe*. Estudios de Política Exterior (<https://www.politicaexterior.com/articulos/afkar-ideas/la-homosexualidad-la-literatura-arabe/>).

**Doménica Concha Guerra** (Guayaquil, 1998). Estudiante de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes, de Guayaquil. Publicaciones varias en la revista literaria *Liberoamérica*, 2018. Coeditora de la antología del primer concurso de cuentos Libre Libro 2018, *La última hora*. Editora del poemario *Diario de piedras* (2018), de Andrés Landázuri.



2 / Guayaquil  
I semestre 2019  
ISSN 2631-2824

# El mito de la cubanidad concurrente: las revistas de Lezama y América Latina

37

Yamilet García Zamora  
Centro de Arte Mexicano

## Resumen:

El mito que nos falta fue una preocupación de José Lezama Lima en su vida y obra literaria. A partir de sus ideas, conformó un corpus que denominó el mito de la cubanidad concurrente, que se puede encontrar y analizar en toda su obra y en preocupaciones similares de otras revistas continentales de la época. Aunque no existe un proyecto idéntico, sí son notables los puntos de contacto en las nociones identitarias de este conjunto de revistas latinoamericanas.

**Palabras claves:** mito, cubanidad concurrente, Lezama Lima, revistas, identidad, América Latina.

## Abstract:

The myth that we lack was a concern of José Lezama Lima in his life and

literary work. From his ideas, I form a corpus that I call the myth of concurrent cubanidad, which can be found and analyzed in all his work and in similar concerns of other continental journals of the time. Although there is no identical project, if there are notable points of contact in the notions of identity of this set of Latin American magazines.

**Key words:** myth, concurrent cubanidad, Lezama Lima, magazines, identity, Latin America.

38

La Cuba de los años treinta del siglo XX es la expresión de la derrota. Los ideales del proyecto republicano, esbozado por José Martí en el siglo XIX, y las ansias cubanas de llevarla a feliz término cayeron en el olvido. Las protestas civiles se sucedieron ante el desencanto de los gobiernos en turno. La literatura cubana —que desempeñó desde el siglo XVIII un papel primordial en la conformación de la cubanidad— siguió realizando loables y muy meritorios empeños por rescatar los valores identitarios del país. Desde el inicio del siglo XX, los escritores participaron activamente en la defensa de la cultura nacional. En la novela, autores como Jesús Castellanos (1879-1912) o Miguel de Carrión (1875-1929) reflejaron en sus obras la realidad social. El ensayo, por su parte, tiene exponentes muy importantes en los textos de Enrique José Varona (1849-1933) o Fernando Ortiz (1881-1969). Y es el ensayo uno de los géneros que con mayor fuerza define y defiende los valores culturales en esta época.

Dos actitudes son representativas de esta etapa: la reflexión crítica sobre la realidad —social, cultural, literaria— y la búsqueda histórica de los fundamentos culturales de la nacionalidad. El ensayo literario será, consecuentemente, uno de los géneros más frecuentados por escritores, historiadores, pedagogos, etc., puesto que sus amplios límites permiten la convivencia de la descripción y la voluntad reestructuradora, del análisis de la inventiva, reflejo de una realidad, pero también creación de los estados posibles imaginarios.<sup>1</sup>

---

1 Cira Romero (coord.), *Historia de la Literatura Cubana*. (La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística, 2003), p. 63.

La labor perseverante de las publicaciones periódicas permite también un acercamiento al rescate de la cultura nacional. Revistas como *Carteles* (1919-1960), *Bohemia* (1910) y *Bimestre Cubana* —en su segunda etapa de 1910 a 1959, publicada por la Sociedad Económica de Amigos del País— le otorgan un enorme impulso a la labor de los intelectuales en el país, en su esfuerzo por reconstruir una identidad.

En la cultura cubana de la primera mitad del siglo XX abundan los testimonios intelectuales de un malestar, provocado por una sensación de ausencia de mitos fundadores. Cuba, nacionalidad nueva, creada entre los siglos XVIII y XIX por africanos y mulatos, españoles y criollos, aparece en el discurso de sus propias élites poscoloniales como una cultura ingrávida, sin tradición firme ni legado discernible. Los grandes intelectuales de la República... dudaron de la madurez espiritual de la isla para constituirse en una nación moderna occidental y equilibraron sus permanentes intervenciones cívicas con la melancolía, zozobra y escepticismo. Esa duda los llevó a concebir la escritura como una restitución de mitos nacionales.<sup>2</sup>

39

Esta búsqueda de mitos fundacionales es una especie de *leitmotiv* de todas las civilizaciones: desde Homero, pasando por Virgilio y su *Eneida* hasta las grandes sociedades modernas. La Cuba del siglo XIX ansiaba un mito literario y *Espejo de Paciencia* fungió como tal, no obstante, las posibles contradicciones de su descubrimiento. La situación socio-política de la Cuba de los años treinta del XX y su creciente frustración histórica propició, una vez más, la búsqueda de un mito que nos consolidara como nación en un ambiente político de incertidumbre y caos. La intelectualidad cubana, como lo había hecho un siglo antes, se vio en la tarea de proponer, a través de la literatura, la presencia de mitos nacionales que fueran capaces de reconstituir un país que zozobraba.

En un ensayo sobre el gran poema de Rainer María Rilke,

---

2 Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego* (Barcelona, Anagrama, 2006), p. 51.

“Orfeo. Eurídice. Hermes”, Joseph Brodsky afirmaba que el poeta es un “portavoz del mito”. La mejor literatura moderna, *según el escritor ruso, no creaba nuevos mitos, sino que realizaba* mínimas, casi imperceptibles, variaciones retóricas sobre una mitología dada o, más bien, ofrecida por el legado clásico de la cultura occidental u oriental. Y así es: debajo de las grandes civilizaciones africanas, asiáticas y europeas, debajo, incluso, de cada nacionalidad de aquellos tres continentes se extiende, como diría Jon Juaristi, un “bosque originario” de mitos. Esa selva simbólica es el verdadero subsuelo de culturas, naciones y estados, y sus efluvios textuales, hacia la superficie, son la materia prima de novelas y cuentos, poemas y tratados, cuadros y esculturas, canciones y sinfonías que, con el tiempo, forman el acervo de una tradición.<sup>3</sup>

40

La intelectualidad cubana de esos años busca, por caminos diversos, un mito que reafirme a Cuba como nación moderna y promueva una salvación profunda de la sociedad<sup>4</sup>. La ansiedad por reoxigenar a la nación, luego de un siglo XIX fundacional, perseguía un destino para el país. Esta utopía de afianzarse en el mito para crecer como país no es única de Cuba porque: “No hay cultura, por muy moderna que sea, que no se haya enfrentado al dilema de la exposición, discernimiento y control de sus mitos”<sup>5</sup> Y precisamente en este ambiente donde se conjugan la desolación política,

---

3 *Ibidem*, p. 53.

4 Si se toman en consideración figuras como la del poeta Nicolás Guillén, la estudiosa y escritora Lidia Cabrera y el sabio Don Fernando Ortiz, se puede advertir que cada uno de ellos aboga por el rescate de los mitos: la presencia africana en la poesía, los mitos de la religión lucumí y la percepción del proceso de transculturación que permea la obra y el legado de Ortiz. Todos indagan en el destino de los mitos cubanos a partir de sus orígenes, ya sean literarios, religiosos o antropológicos. Además de esto, como bien afirma Rojas en el libro citado anteriormente, las ansias por el mito no solo recorren la historia intelectual de Cuba, sino también la política. En los primeros años del siglo XX, el mito de la “revolución inconclusa” arrastraba a varias corrientes —católicos, marxistas, republicanos— en la utopía romántica de la revolución que nunca se ganó. Este hecho marcaría a la sociedad cubana durante la primera mitad del siglo XX, un largo cúmulo que abarcaría revoluciones inconclusas —la de 1930—, constituciones revolucionarias —sin revolución—, golpes de Estado y malestar nacional por una república que no cumplía —otra vez— el mito de los sueños martianos.

5 Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego*, p. 53.

los esfuerzos de un grupo de intelectuales honestos y la búsqueda permanente de los valores nacionales, es que aparece la figura de José Lezama Lima (1910-1976).

En 1937, Lezama era un joven estudiante de derecho con inclinaciones muy marcadas hacia la literatura y con deseos no solo de publicar lo que escribía sino de divulgar, también, a los creadores contemporáneos. El interés lezamiano por asumirse como promotor cultural, “la necesidad casi fanática... de hacer revistas”<sup>6</sup> como él mismo afirmara, desembocó en la publicación de una serie de ellas que favorecerían el ambiente literario cubano. El primer ensayo de sus proyecciones venideras sería *Verbum*, Órgano de la Asociación Estudiantil de Derecho, que alcanzaría solo tres números de vida.

Alrededor de Lezama y su primera revista se nuclean una serie de figuras del ambiente artístico y literario del país —Ángel Gaztelu (1914-2003), René Portocarrero (1912-1985), Mariano Rodríguez (1912-1990), Guy Pérez Cisneros (1915-1953), Justo Rodríguez Santos (1915-1999), entre otros— que conformarían los inicios de todas las aventuras editoriales del Maestro. Paulatinamente, otros nombres se unirían para conformar, sucesivamente, “la Generación de Espuela de Plata” y, más tarde, la más importante estirpe de poetas en su tiempo: la del Grupo Orígenes. En todas y cada una de las revistas que organizó e impulsó Lezama —y que, por antonomasia, dieron nombre a las sucesivas generaciones líricas— aparecía su propia obra, desde “Muerte de Narciso” —que apareció en *Verbum* en 1937— hasta las primeras páginas de *Paradiso*, publicadas en *Orígenes*.

Por lo tanto, desde 1937 hasta 1956 —de *Verbum* a *Orígenes*— Lezama se perfila como un aglutinador de escritores, un increíble promotor de la cultura. Pero, además, se vislumbra en sus escritos una concepción del ser americano y la identidad cubana que conllevaría a formular la noción lezamiana del mito que nos falta.

---

6 José Lezama Lima “Un día del ceremonial” en: *Imagen y posibilidad* (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1992), p. 45-46.

## El mito de la cubanidad concurrente

En 1936, el poeta español Juan Ramón Jiménez (1881–1958) visita Cuba. Son los años de la guerra en España y el destierro para muchos. En La Habana, conocerá a José Lezama Lima, un joven poeta estudiante de Derecho. La amistad entre ambos duraría hasta la muerte de Jiménez. Este encuentro dio como primer fruto el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”,<sup>7</sup> en el cual Lezama hace énfasis en la *teleología insular*.<sup>8</sup> Según Lezama: “Nosotros, [los cubanos] obligados forzosamente por fronteras de agua a una teleología, a situarnos en la pista de nuestro único telos”.<sup>9</sup> Lezama, como muchos otros intelectuales de su época, está inquieto por la falta de destino de la nación cubana y por eso sugiere un mito que conduzca a ese telos. Es por eso que insiste en conocer la opinión de Juan Ramón Jiménez acerca de su propuesta de la *teleología insular*:

‘Insularismo’ ha de entenderse no tanto en su acepción geográfica, que desde luego no deja de interesarnos, sino, sobre todo, en cuanto al problema que plantea en la historia de la cultura y aun de la sensibilidad [...].<sup>10</sup>

42

Al erigirse como la figura que conoce su logos y su telos, Lezama plantea la posibilidad de salvar<sup>11</sup> al país a través de la cultura y se refiere *al mito que nos falta*. No es de extrañar que en la conversación entre

---

7 “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” fue publicado, originariamente, en la *Revista Cubana*, en enero de 1938 pero se conoce más a partir de su inclusión en el libro *Analecta del reloj*, La Habana, Editorial Orígenes, 1953.

8 La acepción teleología proviene del griego logos (teoría, explicación) y telos (fin). Es, por lo tanto, la teoría que solo te confiere un entendimiento total al cambio si nos referimos, entendemos, la causa final. Los cambios exigen la referencia a una finalidad: los seres tienen fines, metas que cumplir pues han sido construidos para algo, y lo que hacen es para cumplir su función.

9 José Lezama Lima. “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” *Ensayos literarios* (México, Diana, 1997), p. 188. A partir de ahora, todo el análisis se realizará por esta edición.

10 *Ibidem*, p. 169.

11 El término salvación, en la obra lezamiana, lleva implícito un fuerte sustrato religioso, pero es, además, la intencionalidad manifiesta de intentar un rescate ético, moral y social del país a través de la cultura, en general, y de la literatura, en particular. La literatura es para los origenistas una doctrina de salvación. Por lo tanto, el mito que nos falta es una idea que Lezama plantea para articular y representar una cultura extraviada en un país perdido por sus desmanes políticos.



ambos autores, Juan Ramón afirma: “Yo creo que lo que usted me está ofreciendo es un mito”.<sup>12</sup> Y, efectivamente, Lezama ratifica la hipótesis del español: “Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta”.<sup>13</sup>

La propuesta lezamiana va más allá de una simple finalidad de la Isla. Si bien no desarrolló la noción del mito ausente, toda su obra es un tributo marcado al mito que nos falta. Un tema que sugiere como valor unificador de la cultura nacional, inicio y dirección para la reafirmación de una expresión mestiza: una invención insular, cubana, histórica y poética. La introducción al estudio de las islas implica que la idea tendrá una fuerte connotación isleña, como punto de partida, pero mirará siempre en lontananza, en su afán de abrirse al mundo.

El mito que nos falta es, esencialmente, una fundación cubana que plantea Lezama desde la literatura, para llenar un vacío que devoraba a la Cuba de los años treinta. Pero es también mucho más. En este sentido, deja bien claro que, para él, “los problemas étnicos del mestizaje, estudiados desde el punto de vista biológico, no me interesan. Una realidad étnica mestiza no tiene nada que ver con una expresión mestiza”.<sup>14</sup> Es cierta esta afirmación, que no elude el problema de las mezclas raciales, sino que le da prioridad a la expresión cultural resultante de dicha unión y corresponde con la visión acerca de la presencia de la cubanidad desde las expresiones artísticas. La misma idea que planteaban, todavía de forma balbuceante, los escritores y poetas cubanos del siglo XIX, que querían crear la patria que existía pero no había sido nombrada, la retoma Lezama para rescatar el país que ya existe pero que se hunde; una búsqueda de los orígenes para salvar lo extraviado; la patria perdida en la política, que cada día olvida más sus raíces.

La tesis de una expresión mestiza[...] [tiene] tangencias sociales (de hecho está llamada a tener más tangencias políticas que estéticas) [y] podemos provocar consecuencias contradictorias, excluyendo, en la integración de la nacionalidad, ciertos elementos constitutivos que se sentirán de esa violencia de síntesis forzada.<sup>15</sup>

12 José Lezama Lima. “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, *ob. cit.*, p. 174.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, p. 182.

15 *Ibidem*, p. 184.

Lezama deja sentado —tal y como emana de su obra— que sus intereses en torno al ser cubano radican en la expresión resultante del hombre. Y para eso, hay que reformular las presencias culturales que se manifiestan, reconstruir la memoria fragmentada, colocar la cubanidad en su justo lugar.

Lezama presenta a Cuba ante el Universo de una manera conscientemente diferente. Aunque otros países son también islas —Inglaterra, algunas zonas de Grecia o de España— la conformación de una sensibilidad insular supone, en el caso concreto de Cuba, la reformulación desde la cultura, sin soslayar la historia propia.

“Insularismo”hadeentenderseno tanto ensu acepción geográfica, que desde luego no deja de interesarnos, sino, sobre todo, encuanto al problema que plantea en la historia de la cultura [...] Las islas plantean cuestiones referentes a las culturas del litoral. Interesa subrayar esto desde el punto de vista sensitivo, pues en una cultura de litoral interesará más el sentimiento de lontananza que el de paisaje propio.<sup>16</sup>

44

No solo es la noción de forjar sino también la idea intrínseca de la presencia cultural, del mito planteado “[...] en su esencia poética, en el reino de la eterna sorpresa”.<sup>17</sup> La insularidad —en la concepción lezamiana— es mito que se crea y pluraliza a través de la metáfora. Para captar la cubanidad lezamiana hay que comprender esta serie de elementos: tradición + insularidad + metáfora + mito + historia + cultura = cubanidad. Esta presencia de lo cubano no está exenta de la apertura al mundo: siempre se mira al horizonte, en lontananza, porque: “El planteamiento de una sensibilidad de tipo insular no rehúye soluciones universalistas”.<sup>18</sup>

¿Qué está diciendo Lezama? Cuba es una isla, pero no so lo desde el punto de vista geográfico: lo es porque no se abre al mundo, porque muchos pretenden concederle una realidad étnica mestiza cuando lo que se debe recoger es la realidad mestiza resultante en su cultura. Para salvar al país, propone volver a sus orígenes poéticos y refundar todas las características intrínsecas en la cultura para crear, definitivamente, el mito que nos falta. A partir de ese

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 169-170.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 183.

momento y durante toda su obra, Lezama llevará a la práctica estas ideas, ya sea como promotor cultural o como escritor. Hay que ver su literatura como ese catalizador e impulsor de una realidad nacional fragmentada, cansada y dolida que era necesario encauzar hacia un objetivo: el encuentro con la cubanidad.

No son visibles en la obra de Lezama estas nociones del mito que nos falta, sino que respira desde su obra en fragmentos que es necesario conjuntar. Y si bien nunca conceptualizó como tal este mito, sí se puede encontrar, a todo lo largo de sus textos —tanto poesía como prosa— la vivencia de los elementos que lo conforman. También es indudable, en mayor o menor grado, la presencia de ese mito en los autores que publicaron en *Orígenes*, por lo que no fue solo una noción lezamiana de su obra y para su obra, sino que se escribieron otros textos —de autores nacionales y extranjeros— donde se comparten inquietudes similares.

“El mito que nos falta” es, expresado de esa manera, un concepto abstracto. ¿Qué debemos entender por mito? Generalmente, la acepción mito remite a una interpretación de la realidad que no implica racionalidad o comprensión científica. Los mitos expresan los orígenes del mundo o de civilizaciones en forma de creencias, ficciones, fantasías. Se relaciona con la sociedad que lo crea y su momento histórico, máxime cuando pretende explicar ciertos fenómenos incomprensibles para el hombre. Por lo tanto, los mitos carecen de explicación lógica.

45

Es conveniente recordar una afirmación fundamental de Lévi-Strauss cuando estudia la estructura de los mitos: «La sustancia del mito no se encuentra en el estilo, ni en el modo de narración, ni en la sintaxis, sino en la historia relatada». Cassirer, por su parte, expresa la misma idea del siguiente modo: «El mito no constituye un sistema de credos dogmáticos. Consiste, mucho más, en acciones...».<sup>19</sup>

La obra de Lezama presenta innumerables acercamientos mitológicos, desde los que parten de su despliegue de erudición —griegos, romanos, americanos, chinos— hasta los que crea, recrea y

---

<sup>19</sup> Margarita Mateo Palmer. *Paradiso: la aventura mítica* (La Habana, Letras Cubanas, 2002), p. 31-32.

reconceptualiza en su prosa. Es necesario esclarecer la concepción “mito” que se va a trabajar para poder descifrar la idea en cuestión.

La presencia de un fuerte sustrato mitológico en *Paradiso* (1966), la primera novela de José Lezama Lima, es hoy un hecho indudable y, a la vez, uno de los rasgos que con mayor riqueza la caracteriza. Con una mirada ecuménica, integrada a su peculiar visión poética del universo, apela el autor cubano a diversos mitos que fecundan su obra [...] los narradores caribeños se han acercado a ese inquietante y maravilloso caudal de mitologías que está lejos de haberse agotado en América, y particularmente en esa pequeña área situada en la encrucijada de dos mundos, donde tan intenso ha sido el proceso de transculturación: la zona imantada del mar Caribe, en la cual han confluído las más diversas coordenadas del pensamiento y la cultura universales.<sup>20</sup>

46

A partir de los conceptos esbozados anteriormente, *mito*, en la obra lezamiana, se puede dividir en dos grandes grupos: los que recrea a partir de culturas universales y los que crea y refunda a partir de la cultura cubana. A este segundo grupo pertenecen los que son el sustrato fundamental del mito de la cubanidad concurrente.

[...] es posible realizar algunas breves consideraciones en el plano del análisis que nos interesa: la mitologización del texto literario [...] Llámesele a este «texto mítico», «novela mito», «texto mitologizado», o cualesquiera de las otras denominaciones que ha utilizado la crítica literaria en los últimos años, es evidente que nos encontramos frente a un fenómeno común: la tendencia —más acentuada en unos narradores que en otros— a la mitificación del mundo presentado en la obra literaria. Estos autores pondrán en juego recursos similares a los de la mitopoyesis, pero trasladados al ámbito artístico y manejados de acuerdo con los procedimientos propios de su quehacer específico.<sup>21</sup>

---

20 *Ibidem*, p. 13.

21 *Ibidem*, p. 57.

No existe mito sin héroe(s) que lo represente(n). La mitopoyesis<sup>22</sup> está fundamentada por las acciones de los héroes encargados de personificar los acontecimientos heroicos que se desprenden de sus aventuras. En este sentido, como apunté anteriormente, al conocer su logos y su telos, Lezama aboga por el mito que nos falta, ese que será capaz de hacer que la Isla emerja de su cansancio y se coloque a la altura de los mitos universales. En esta propuesta de Lezama que conformo a partir de fragmentos variados dentro de sus apreciaciones, la figura del héroe, de manera incondicional e inconsciente, está representada por el propio escritor quien, a través de su obra, está lanzando, de manera agónica, su propia visión del mito que nos falta. Un héroe que no será un Mesías o Salvador sino sólo un modesto representante de una proyección que posea la fuerza arrolladora de las grandes ficciones universales. Un héroe mítico que sea capaz de encarnar condiciones humanas universales y que se mantenga estrechamente ligado a los valores culturales de su lugar de origen. Al situarse al frente del mito, Lezama se transforma en el adalid de su propia idea, pero no lo hace a través de discursos elocuentes sino a partir de su propia obra.

47

Mas no debe olvidarse que si el mito [...] había desempeñado una importante función cognoscitiva, en cuanto ofrecía una respuesta a algunas de las contradicciones e inquietudes primordiales del hombre, los creadores que se expresan a través de esta modalidad narrativa intentan también contribuir a la aprehensión de un universo tan totalizador que, por momentos, recuerda las antiguas cosmogonías.<sup>23</sup>

Al no ser una concepción detallada por el autor, sino solo sugerida, me veo forzada a extraer ideas y conceptos de los textos lezamianos para crear categorías propias y, de esta manera, reunir un disperso cuerpo conceptual latente pero extrañamente obviado por la crítica. De esta forma, al llenar vacíos apreciables en las ideas lezamianas, estoy armando un nuevo concepto. El mito de la cubanidad concurrente no es un modelo teórico cerrado que sólo podría ser aplicado a la obra

---

22 Creación de mitos, que pueden suceder con la unión de uno o varios concernientes a diversas mitologías

23 Mateo Palmer, *ob. cit.*, p. 61.

lezamiana u origenista. Al proyectarse como concurrente<sup>24</sup> resume, en su doble concepción —ser casual y concurrir— la capacidad de poder aplicarse a autores variados y géneros disímiles.

[Lezama] vuelve a enfrentar el problema de la tradición, ante el cual propone una especie de insularismo poético... para crear, donde no la haya, nuestra tradición o *el mito que nos falta*, expresa y, a la vez, supera el dualismo entre lo nacional y lo universal, el cual padecía todavía la cultura cubana.<sup>25</sup>

Esta posición concurrente y aglutinadora permite resaltar las presencias nacionales y abrir Cuba al mundo, en un intento casi agónico por preservar para las presentes y futuras generaciones un mito vivo, cubano y universal. Esta posición involucra también a *Orígenes*, “donde lo importante sea el saldo cualitativo, o creador obtenido, y no las oposiciones derivadas de diferentes credos estéticos o ideológicos”.<sup>26</sup> La revista será fuente de aceptación de variados temas, donde se incluirán textos vinculados directamente con el mito y otros contruidos a partir de una visión más universal.

48

El mito que nos falta presenta una base poética imposible de soslayar, porque en realidad poesía y prosa, en Lezama, son conceptos fuertemente arraigados. Por lo tanto, para definir “el mito que nos falta” y establecer el engranaje de los elementos que lo conforman, es necesario partir de las ideas lezamianas en torno a su sistema poético<sup>27</sup> y lo que dio en llamar el azar concurrente:

---

24 Concurrente como el espacio donde confluyen, se unen y participan elementos al parecer disímiles de la cubanidad —formas de hablar, refranes, culinaria, mestizajes, historia, leyendas, religiones— pero que en realidad conforman una manera de enfrentar al mundo. No se debe ver el mito concurrente como la caprichosa unión de aspectos variados sino una forma de (re)crear una tradición que se esfumaba, agobiada por la situación política del país. Creación, en aquellas zonas del vivir nacional donde no existía; recreación, donde era necesario una salvación.

25 Jorge Luis Arcos. *Orígenes: la pobreza irradiante*, (La Habana, Letras Cubanas, 1994), p. 41.

26 *Ibidem*, p. 51.

27 Lezama presenta su Sistema Poético del Mundo como ese lugar de confluencia de lenguajes, tiempos y culturas; en él una poderosa fuerza de asimilación acaba por borrar los ecos, absorbiéndolos y modificándolos según los postulados de un pensamiento que parece delirante a primera vista, pero resulta inobjetablemente lógico dentro de sus propias leyes; tal vez por eso el autor calificó su intento como una

“Todo azar es en realidad concurrente, está regido por la voracidad del sentido”.<sup>28</sup> Y en entrevista con Armando Álvarez Bravo, en 1966, Lezama vuelve a utilizar el término

Al llegar a la madurez se fue haciendo en mí el sistema poético del mundo, una concepción de la vida fundamentada en la imagen y en la metáfora. Me pareció adivinar en cada poema una vida que se diversificaba, que alcanzaba infinitas proliferaciones, entrelazamientos, conversaciones y silencios [...] Nadie veía [...] el momento en que mostraba en el rocío un rostro incomparable, por un azar concurrente se me regalaba ese deslumbramiento. El azar se empareja con la metáfora, prosigue en la imagen, el contrapunto que hace visible esa concurrencia en la novela.<sup>29</sup>

Para definir el mito que nos falta, propongo tomar sus propias nociones de sistema poético —con especial énfasis en la idea del lugar en el que confluyen lenguajes, tiempos y culturas— y azar concurrente —donde se empareja con la metáfora y crea una imagen— para ordenar todas las ideas dispersas que aparecen en su prosa en torno al mito que nos falta. Un mito que responde a un sustrato identitario cubano, capaz de intentar una explicación del pasado y el presente en un intento de salvación cultural.

Es importante esta noción lezamiana de hechizar los hechos, porque ya está revelando una posición ante la Historia: no es la clásica, la que plantean investigadores o vencedores sino la hechizada por la palabra, es decir, por la poesía. Esta idea será vital para entender la visión que tiene Lezama de la Historia: siempre será una mirada propia, intimista, familiar, metafórica, alejada de los cánones historicistas, de las cátedras y los estudios investigativos. Al unirse

---

locura: «Al llegar a mi posible madurez, se me ocurrió hacer una temeridad, hacer una locura que fue mi sistema poético del mundo, que lo considero un intento de intentar lo imposible. Pero si en nuestra época no intentamos eso ¿qué es lo que merece la pena intentar? Lo que tenemos que intentar es eso: lo imposible» Remedios Mataix. *La escritura de lo posible*, ob. cit., p. 50.

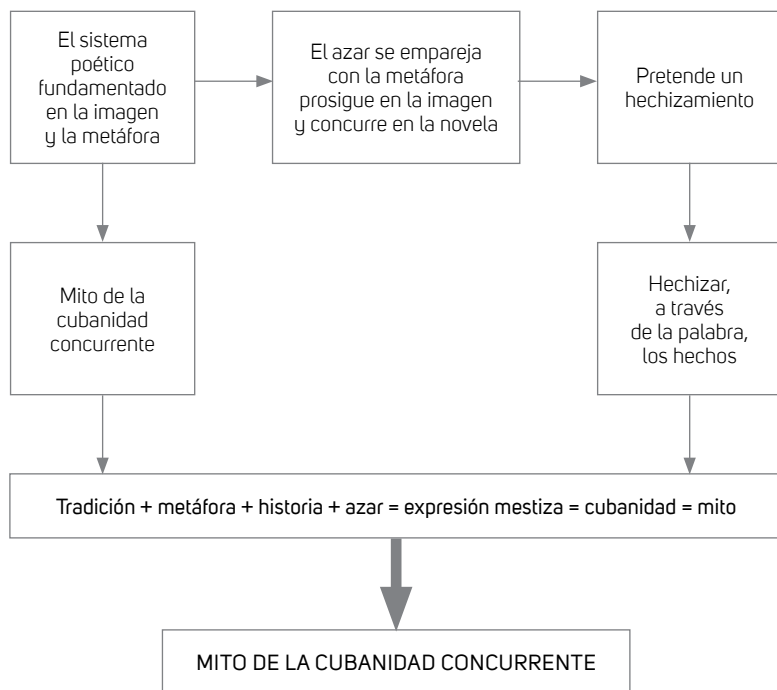
28 José Lezama Lima, “Saint-John Perse: Historiador de las lluvias”, en: *La cantidad hechizada*. (La Habana, UNEAC, 1970), p. 411.

29 Pedro Simón (compilador) *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* (La Habana, Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1970), p. 34.

poesía y mito, la Historia se transforma en el azar, en posibilidades infinitas para explicar o entender procesos disímiles, más allá de las férreas posiciones eruditas.

[...] toda la obra de Lezama confluye en una visión poética de la historia y de la cultura, integrando un sistema cuya magnitud empezamos a entrever. Así como Martí enraiza a la ingrátida isla en lo americano, lo hispánico y la gravedad del destino, Lezama busca la incorporación de todo el dinamismo de la cultura como imagen para situar a la isla dentro de una totalidad de sentido. Es por eso un poeta ligado esencialmente a la Historia... [y] la tradición es como la materia prima de la historia, la historia no configurada.<sup>30</sup>

50



30 Cintio Vitier, *ob. cit.*, p. 372.



La tradición, en Lezama, viene marcada por un fuerte sustrato hispánico. La familia es la expresión perfecta de la tradición, la llevada a exponer todos y cada uno de los aspectos de las costumbres legadas a través de las generaciones. Sólo sabiendo de dónde se viene y cuáles son las usanzas de los antepasados se puede lograr saber a dónde se va. Es indiscutible el valor y la importancia que le otorga el autor a la familia y los ancestros culturales que la conforman. No obstante, el mito concurrente no soslaya las otras nacionalidades que intervinieron en el proceso de conformación de la nacionalidad: la africana, la china y la aborigen. En este sentido, hay que recordar que el protagonista de *Paradiso* lleva el apellido Cemí, que responde a los ídolos de la cultura taína en Cuba.<sup>31</sup> De esta manera, el acercamiento lezamiano a la tradición implica la concurrencia de elementos aislados.

Precisamente, por su marcado sentido de lo autóctono, el mito concurrente es factible aplicarlo no solo a la obra lezamiana, origenista o de otros autores cubanos ajenos al grupo. Existía, en la época de publicación de *Orígenes*, toda una serie de revistas en el continente que apuntaban a búsquedas similares a las emprendidas por Lezama y *Orígenes*. Muchas de estas revistas fueron, incluso, publicadas desde el magazine cubano. Es, por lo tanto, una preocupación similar la que recorría a los intelectuales de la época y no un mero capricho lezamiano ante la problemática cubana. ¿Qué estaba sucediendo, entonces, en América Latina?

51

## Se busca una razón continental

América Latina ha estado signada, desde la conformación de sus naciones, por una búsqueda incesante del “quiénes somos” y “de dónde venimos”. Esta preocupación sociológica y cultural contribuyó a que los nacientes países, en el siglo XIX —una vez independizados de sus metrópolis— iniciaran una pesquisa dramática de sus orígenes y del rescate de las raíces identitarias de cada nación.

Sería posible pensar que en “nuestra” América es más difícil alcanzar una identidad nacional a partir de la

---

31 Los taínos, primeros pobladores aborígenes cubanos —junto a los guanajatabeyes y siboneyes— denominaban cemíes a sus deidades o espíritus ancestrales, así como a ciertos objetos esculturales que alojaban a dichos espíritus. El más conocido es, probablemente, El Gran Cemí.

ausencia de mitos arcaicos —tanto de contenidos religiosos, como no religiosos— acerca de las epopeyas de fundación. En Europa cada pueblo tiene hasta una mitología particular. En América Latina dichas mitologías fueron apagadas o borradas con la sangre de los nativos. Freud (1939) sostiene que es absolutamente normal y necesario que los pueblos tengan estos orígenes de creencias comunes para dar lugar al sentimiento de nacionalidad.<sup>32</sup>

Precisamente, el tema de los nacionalismos es el más recurrente en muchas de las revistas que surgen alrededor de los años 40 del siglo XX, a saber: la argentina *Sur*<sup>33</sup>, la mexicana *Letras de México*<sup>34</sup>, *Mito*<sup>35</sup> —de Colombia, aunque esta surge justo cuando *Orígenes* desaparece—, *Las Moradas*<sup>36</sup>, *Asomante*<sup>37</sup> y toda una pléyade de publicaciones periódicas que reafirmaban el sentimiento de identidad latinoamericano. Un grupo considerable de las mismas fueron publicitadas desde las páginas de *Orígenes*; algunas, con una vuelta a los inicios; otras, basadas en un sentimiento de cobijarse entre las páginas del presente y proyectarse al futuro.

52

Cuando salimos a la aventura, a la caza de las presas espirituales, pensamos siempre que habremos de volver a unas MORADAS, donde habrá amparo para lo atesorado, que no habremos de llevar siempre a cuestas. Punto de reunión, para el contacto, para el cambio, para la confrontación de hallazgos, pero lugar donde toda conquista del espíritu, donde todo descubrimiento del arte y de la poesía, de la ciencia y el pensamiento, no habrá de considerarse nunca como un punto final, como un acabamiento, sino como un acicate hacia nuevas conquistas, como un despliegue de posibilidades futuras.<sup>38</sup>

---

32 Ángel Rodríguez Kauth. "América Latina, ¿mito o realidad?" Topía. <http://www.topia.com.ar/articulos/identidad-social-y-nacional> Página consultada el 17 de octubre de 2014.

33 *Sur* fue una revista literaria que apareció en 1931. Fue fundada por Victoria Ocampo.

34 Dirigida por Emilio Abreu Gómez.

35 *Mito* comenzó a circular en Colombia en 1955, dirigida por Hernando Valencia Goelkel y Jorge Gaitán Durán.

36 Publicación peruana que nació en 1947. Dirigida por Emilio Adolfo Westphalen solo alcanzó siete números.

37 Revista puertorriqueña fundada por Nilita Vientos Gastón en 1945.

38 Emilio Adolfo Westphalen. "Manifiesto de la revista Las Moradas". *Las*

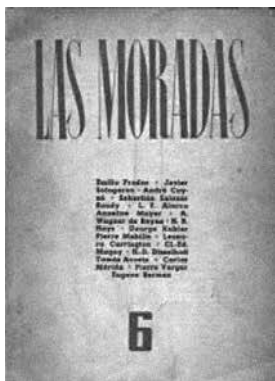


Imagen n.º 1:  
Revista *Las Moradas*

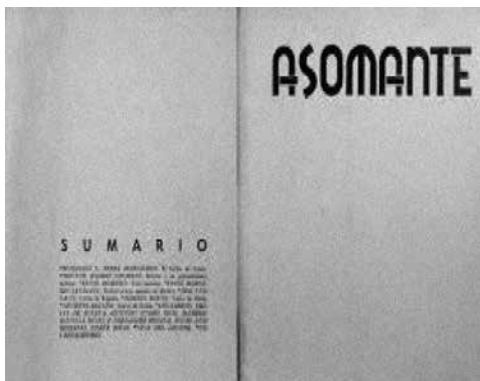


Imagen n.º 2: Revista *Asomante*.

Sería absurdo imaginar que todas las publicaciones respondían a los mismos intereses de manera absoluta. Había, eso sí, inquietudes comunes y temas similares pero cada una poseía su propia línea editorial e intereses muy particulares. *Orígenes*, por ejemplo, estaba muy marcada por el pensamiento martiano y la situación política inherente a Cuba. Y lo mismo sucedía con el resto.

No se puede obviar que ya en el siglo XIX, con el surgimiento del Modernismo, la revista *Azul*<sup>39</sup> fue la portavoz de dicho movimiento y en sus páginas publicaron las voces modernistas más reconocidas. La tradición perduró y las revistas se convirtieron en las representantes de los autores –muchas de grupos o generaciones– una tradición que no desapareció en el siglo XX. En este contexto, es imposible olvidar el valor que tuvo, para la literatura latinoamericana, una revista como *Contemporáneos*.<sup>40</sup> Aunque anterior a *Orígenes*, los intereses similares –en cuanto las dos dieron conocimiento, en sus páginas, del movimiento pictórico de la época, la publicación de traducciones de importantes escritores, la inclusión de temáticas tan variadas como textos acerca de la etapa

53

*Moradas* Revista de Artes y Letras N.- 1 mayo de 1947. <http://copypasteilustrado.com/2014/09/18/manifiesto-de-la-revista-las-moradas-de-emilio-adolfo-wesphalen/> Página consultada el 30 de octubre de 2014.

39 Comenzó a circular en México en 1894. Fue fundada por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo.

40 Revista mexicana que apareció en 1928.

colonial, la relación que sostuvo con los escritores españoles a través de la Generación del 27, entre otros temas comunes – permiten relacionarlas. *Contemporáneos* se impuso poner a México en circulación con lo universal, con lo actual, con lo novedoso: colocar al país al mismo nivel de la cultura mundial sin demeritar lo propio. Lo mismo que, años después, se propuso Lezama.

En vez de colocar a las revistas en un lugar secundario dentro de la literatura, es necesario retomarlas como un objeto de estudio de suma importancia para la indagación del siglo XX latinoamericano, sus proyecciones, preocupaciones y búsquedas. Las revistas representan un instrumento divulgador de valores culturales de una época y durante los primeros años del siglo XX, por una parte, la mayoría tenía el interés en construir relatos y discursos nacionales, aunque se concibiesen desde diversos enfoques políticos o estéticos; y por otra, fueron espacios que reflejaron a las sociedades en transición. Las preocupaciones por el continente fueron también de los temas más reiterados. Esto marcó el devenir de futuras publicaciones, como la de *Sur*, que fuera publicada desde las mismas páginas de *Orígenes* durante su existencia.

54

Se ha señalado varias veces que el americanismo es uno de los núcleos recurrentes durante la primera década de *Sur*. Esta noción se inscribe en la época en la que se desarrolló una corriente que, sin ser totalmente homogénea, expone líneas de pensamiento que fueron agrupadas bajo la denominación de “ensayo de indagación nacional” o “ensayo sobre la realidad nacional”. Representan una investigación sobre el ser de América [...].<sup>41</sup>

Desde este punto de vista, los contactos entre *Orígenes* y *Sur* –y entre la primera y otras revistas existentes en la misma época en el continente– apuntan a un interés global por asuntos similares. La historia de nuestros países y su devenir social con características similares posibilitan estos puntos de contacto. Ya en una carta a Ortega y Gasset, Victoria Ocampo apunta:

---

41 Alba Nora Rosenfeld. *Sur, una revista en la tormenta: los años de formación: 1931-1944*. (Tesis Doctor en Literatura Hispánica El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2000), p. 64.

Mi proyecto, helo aquí: publicar una revista trimestral que se ocuparía principalmente del problema americano, bajo todos sus aspectos, y en la que colaborarían todos los americanos que tengan algo adentro y los europeos que se interesen en América. El *leitmotiv* de la revista sería ese pero, por supuesto, se tratarán temas de otra índole.<sup>42</sup>

Se puede apreciar, en este fragmento, el interés manifiesto de Victoria por concederle la debida importancia a la cultura latinoamericana sin desdeñar –muy al contrario, asumiéndola– la presencia del llamado Viejo Continente: la misma noción que aplicaría Lezama desde todas sus publicaciones: abrir Cuba al mundo. En 1977 la idea se cristalizaría en las páginas de *Oppiano Licario* –la novela inconclusa de Lezama– donde la familia ensancha sus límites en Europa y abarca también a los vecinos. O la ya antológica *Rayuela*, donde es muy marcada la noción de las dos orillas y de tender puentes. No buscan –al menos, la mayoría– soluciones políticas para sus proyectos literarios aunque sí están interesados en lograr remover viejas y anquilosadas formas existentes. Su americanismo se centra en la búsqueda de las identidades y la preservación de los valores culturales del continente. Es, por lo tanto, una razón continental de los artistas, en los años 20, 30 y posteriores: plasmar lo autóctono en busca de identidades, establecer puentes con Europa y abrirse al mundo. Lo local en lo universal –y viceversa– en una necesidad de equiparar la cultura americana a las grandes culturas universales. Y *Orígenes* no escapa a esta visión, más bien refrenda el concepto en sus publicaciones, ya sean los escritos de Lezama –fuera y dentro de la revista– como de los múltiples autores que lo acompañaron en esta travesía.

La labor cultural de *Orígenes* y de otras revistas similares en el ámbito literario significa, en la época, un esfuerzo titánico de estas publicaciones por elevar el nivel cultural latinoamericano, además de dar a conocer el trabajo de artistas conocidos y otros que apenas comenzaban.

Los puntos de contacto entre autores y revistas iban, incluso, más allá de lo meramente profesional. Es conocido el amplio intercambio epistolar entre Lezama y muchos de los escritores que

---

42 *Ibidem*, p. 66.

publicaban en *Sur* o *Letras de México*. El interés abarcaba la reciprocidad de textos, los comentarios literarios y la presentación de números temáticos íntegros a un país en específico pero también se fomentaron lazos personales que, en algunos casos, derivaron hacia sólidas amistades que perduraron a lo largo de los años.

Desde mediados de los cuarenta (y puede que aún antes, en las otras revistas a las que dieron vida, como *Espuela de Plata* o *Nadie Parecía*) parece claro el interés que los poetas reunidos en torno a *Orígenes* (cuyo primer número es de 1944) –entre ellos José Lezama Lima– sintieron por México y su cultura. Por aquel entonces, Lezama y sus amigos leían con atención las publicaciones mexicanas de los cuarenta como *El Hijo Pródigo* y su hermana, *Letras de México*. Más aún, la revista cubana le rindió homenaje a México y su cultura en un número de 1947. En reciprocidad, Octavio G. Barreda y Emilio Abreu Gómez publican poemas de Vitier y Lezama en *Letras de México*.<sup>43</sup>

56

La amistad fue siempre uno de los pilares que defendió tanto el grupo como la revista. Paradójicamente, la amistad hizo que se nuclearan este conjunto de creadores para armar un proyecto tan ambicioso y la propia amistad hizo que desapareciera *Orígenes*. Pero la memoria textual de los puntos de contacto a lo largo del

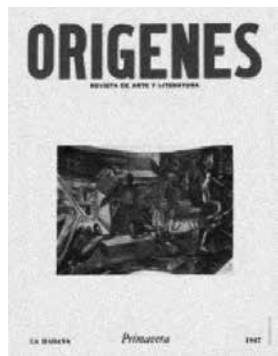


Imagen No. 3:  
Portada de la Revista *Orígenes* No. 13 de 1947  
dedicada a México.

---

43 Alejandro Pérez. *Autonomía, universalismo y renovación: la primera época de la Revista Mexicana de Literatura (1955-1957)* (Tesis Doctor en Literatura Hispánica El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2008), p. 366.

continente quedó registrada para la posteridad.

Si bien es cierto que no existía un proyecto idéntico al que Lezama desarrolló con sus revistas, no se puede negar la preocupación genuina por las identidades que plasman muchas revistas de esta época. Aunque, brevemente y de forma general, me referí solo a aquellas que el propio Lezama dio a conocer desde las páginas de *Orígenes*, existían otras publicaciones en el continente con inquietudes similares, como *La poesía sorprendida*<sup>44</sup>, extrañamente obviada por el poeta cubano. Cada una de ellas, desde su ámbito, aportó al contexto latinoamericano una visión de búsqueda incesante que prosigue hoy en día. Porque nuestras naciones se siguen definiendo. Y las revistas son una importante fuente para ese fin.

## Bibliografía

---

44 Surge en Santo Domingo en octubre de 1943, con la publicación de la revista literaria del mismo nombre. La filosofía que movía al movimiento era: “estamos por una poesía nacional nutrida en lo universal, única forma de ser propia; con lo clásico de ayer, de hoy, de mañana, con la creación sin límites, sin fronteras y permanente; y con el mundo misterioso del hombre, universal, secreto, solitario e íntimo, creador siempre”. Son las mismas ideas que buscaba Lezama en su mito que nos falta.

- Ábreu Gómez, Emilio. *Las revistas literarias en México*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963.
- . *Letras de México*. México, 1937-
- Arcos, Jorge Luis. *Orígenes: la pobreza irradiante*. La Habana, Letras Cubanas, 1994.
- Armando Pereira (coord.) *Diccionario de Literatura Mexicana*. Siglo XX. México, UNAM, 2000.
- Barquet, Jesús. “La poética de Gastón Baquero y el grupo Orígenes” *Cuadernos Hispanoamericanos*, España, Número 496, 1991.
- . *Consagración de La Habana*. Las peculiaridades del grupo Orígenes en el proceso cultural cubano. University of Miami, Colección “Letras de Oro”, 1992.
- . *El grupo y la eticidad cubana*. Dis. Tulane U, New Orleans, Ann Arbor, University Microfilms International, 1990.
- Barradas, Efraín. “Orígenes, Asomante y la poesía sorprendida” *Revista Casa de las Américas*, Número 265, 2011.
- Barreda, Octavio. “Gladios, San-ev-ank Letras de México, El hijo pródigo” *Las revistas literarias en México*. México, INBA, 1963.
- . *El Hijo Pródigo*, México, 1943-1946.
- Díaz Infante, Duanel. *Límites del origenismo*. Madrid, Editorial Colibrí, 2005.
- García Vega, Lorenzo. *Los años de Orígenes*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.
- . *La poesía sorprendida*, República Dominicana, 1943-1947.
- Lezama Lima, José. “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” *Ensayos literarios*. México, Diana, 1997.
- Martínez, José Luis. “Significación de las revistas literarias”, *El Nacional*, México, 1 de mayo de 1947.
- Pizarro, Ana. *De ostras y caníbales. Ensayo sobre la cultura latinoamericana*. Santiago de Chile, Ed. Instituto de estudios avanzados, 1994.
- Rodríguez Kauth, Ángel. “América Latina, ¿mito o realidad?” *Topía*. <http://www.topia.com.ar/articulos/identidad-social-y-nacional>. Página consultada el 17 de octubre de 2014.
- Sosnowski, Saúl, (ed.). *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Buenos Aires, Alianza, 1999.
- Todorov, Tzvetan. “El cruzamiento entre culturas” en: *Cruce de culturas y mestizaje cultural*. Trad. Antonio Desmots. Madrid, Júcar Universidad, 1988.
- Ubieta Gómez, Enrique *Ensayos de identidad*. Ciudad de La Habana, Letras Cubanas, 1993.



Vientós, Nilita. *Asomante*, Puerto Rico, 1945-1970.

**Yamilet García Zamora** (Ciudad de La Habana, Cuba, 1965). Licenciada en Letras por la Universidad de La Habana, Maestra en Museos por la UIA de México, Doctora en Creación Literaria en Casa Lam y en Humanidades (Teoría Literaria) por la UAM de Iztapalapa. Entre el 2014 y 2016 realizó una estancia posdoctoral en el COLMEX en el área de Literatura Hispanoamericana. Ha obtenido premios y menciones en concursos literarios de Cuba, España y México: Premio Pinos Nuevos de Ensayo (1996); el Justo Vasco 2007; Mención en Semana Negra de Gijón 2008 y el Premio Latinoamericano de Primera novela Sergio Galindo 2008. En el 2016 le fue otorgada la medalla Centenario José Lezama Lima.



2 / Guayaquil  
I semestre 2019  
ISSN 2631-2824

# Reflexiones sobre el universo y otros fragmentos literarios

## *Reflections on the Universe and Other Literary Fragments*

60

María Cristina Monsalve  
Wabash College, Indiana, EE.UU.

### Resumen:

Leer supone, desde hace miles de años, restituir una figura en pedazos. Considerar lo fragmentario resulta entonces ineludible no solo para comprender la totalidad sino esencialmente como presupuesto de toda comprensión. El presente ensayo es una breve reflexión sobre la escritura fragmentaria en tres brillantes obras: *Los "Fragmentos" del Athenaeum* de Friedrich y Wilhelm Schlegel (1799), una selección de aforismos de George Christoph Lichtenberg (edición póstuma de sus cuadernos que inicia en 1801 y termina en 1971) y el peculiar compendio de fragmentos de *La escritura del desastre* de Maurice Blanchot (1983).

**Palabras claves:** Friedrich Schlegel, Wilhelm Schlegel, George Lichtenberg, Maurice Blanchot, Escritura fragmentaria.

### Abstract

Reading had implied, for a thousand years, a restitution of a figure in pieces. There is crucial to comprehend fragmentary texts in particular and fragmentation in general not only to understand the totality but also as a methodology of what comprehend means. This essay is a brief approach to fragmentary writing through three brilliant works: *The Athenaeum Fragments* by Friedrich y Wilhelm Schlegel (1799), a selection of George Christoph Lichtenberg's aphorisms (compiled between 1801 and 1971) and the peculiar book of fragments *The Writing of the Disaster* by Maurice Blanchot (1983).

**Key words:** Friedrich Schlegel, Wilhelm Schlegel, George Lichtenberg, Maurice Blanchot, Fragmented writing,

Patio, cielo encauzado.  
El patio es el declive  
por el cual se derrama el cielo en la casa.  
**Jorge Luis Borges**, «Un patio»

61

Durante siglos, mucho antes de la invención del lenguaje o la escritura, existían ya en profunda comunión sobre la Tierra, dos: lector y texto. Cada noche, los antiguos levantaban la mirada hacia el firmamento y en él intentaban descifrar un mensaje cuya elocuencia los librara del caos circundante. De las estrellas recibieron el calendario, que hizo asertiva la caza y permitió más tarde el asentamiento y la cosecha, y así también, unieron los puntos brillantes del cielo y aprendieron a reconocer las formas de su origen, de sus dioses y mitos, y el rostro incendiado de los fenómenos siderales que por largo tiempo tuvo la misma fisonomía del mal presagio. No en vano la palabra «desastre», que proviene del griego *des-dis* (negación) y el sustantivo ástrom (astro), sugirió por siglos la desgracia.

Muy temprano, nuestra civilización buscó en el firmamento esa relación secreta de las cosas y lo hizo auxiliada por una inteligencia superior, así como gracias al persistente entrenamiento de nuestra capacidad para reconocer patrones, un verdadero don que

compartimos con otras especies pero que se fue especializando para los humanos en el ejercicio de esta y otras primigenias lecturas del universo.

Ahora bien, si leer supone entonces, y desde hace miles de años, restituir una figura en pedazos, considerar lo fragmentario resulta ineludible no solo para comprender la totalidad sino esencialmente como presupuesto de toda comprensión. El presente texto es una reflexión sobre la escritura fragmentaria, breve como la de quien levanta la mirada al firmamento y consigue distinguir de inmediato tres brillantes obras cuya luz se propaga desde distintas épocas: *Los "Fragmentos" del Athenaeum* de Friedrich y Wilhelm Schlegel (1799), una selección de aforismos de George Christoph Lichtenberg (edición póstuma de sus cuadernos que inicia en 1801 y termina recién en 1971) y el peculiar compendio de fragmentos de *La escritura del desastre* de Maurice Blanchot (1983).

### Incompletud y armonía

En el establecimiento de una poesía nueva, Victor Hugo presenta, en su prefacio al *Cromwell* (1827), una musa moderna que comprende la coexistencia de lo feo y lo bello, lo deforme y lo gracioso. Esta musa se pregunta así también:

si el hombre debe rectificar a Dios; si la naturaleza mutilada será por eso más bella; si el arte tiene el derecho de quitar el forro, si esta expresión se nos permite, al hombre, a la vida a la creación; si el ser andará mejor quitándole algún músculo o el resorte; en una palabra, si ser incompletos es la manera de ser armoniosos (7).

Victor Hugo insiste así en la restitución de lo grotesco en lo sublime y en la comprensión de la poesía como una armonía de los contrarios, de manera que haya cabida para lo feo y lo deforme en la belleza simétrica, pero como si se tratara de otra parte constitutiva de lo bello. Esta primera distinción, que ya podemos apuntar como una primera comprensión de lo fragmentario, es lo que da paso a la unidad. La separación radical que existe entre lo grotesco y lo sublime es lo que Victor Hugo sugiere como aquello que más los enlaza. Es decir, esa diferencia constituye el primer signo de su unidad.

La armonía entra entonces en conflicto con la *incompletud*, en tanto tendemos a concebir como armoniosas aquellas formas acabadas, *perfectas*, en el sentido estricto de la palabra. Victor Hugo reclama la expresión de una creación que por un lado no sea concebida como *perfecta* o completa, pero por el otro, que no suprima aquello que se considera opuesto a lo bello, en aras de la armonía.

La experimentación parece deambular también sobre los límites de aquello que es incompleto y se separa de la redondez uniforme del conocimiento que no requiere de la experiencia, tal como lo afirma Schlegel en el fragmento 169:

La demostración *a priori* trae consigo un sosiego del alma, mientras que la observación sigue siendo siempre algo a medias e inacabado. Aristóteles convirtió el mundo en algo redondeado por el puro concepto: no dejó que se arrancara de él la más mínima arista, ni por dentro ni por fuera. De allí que incluyera también a los cometas en la atmósfera de la Tierra, y desechara brevemente los verdaderos sistemas solares de los pitagóricos. ¿Cuánto les queda aún por hacer a nuestros astrónomos, que observan a través del telescopio de Herschel, antes de lograr alcanzar otra vez una mirada definitivamente clara y redondeada del mundo? (93).

63

Es gracias a Herschel que hoy sabemos que en el firmamento no solo percibimos el espacio sino también el tiempo, pues la luna es siempre en el cielo la luna de hace cuatro segundos y muchas de las estrellas cuya luz es aún perceptible, quizá hayan desaparecido hace cientos de años, pero al encontrarse tan lejos de nuestro sistema, su resplandor continúa el viaje hasta nosotros a pesar de su ausencia. Sin embargo, mientras más interrogantes sobre el espacio han sido contestadas, mientras la experimentación ha conseguido establecer leyes y desarrollar un conocimiento *a priori*, y ahora que Newton ha tenido en cambio que poner sus hombros para que suban otros, la idea del cosmos es cada vez menos redondeada y de ella siguen desprendiéndose inquietudes, y mientras más queremos comprender, más sigue pareciéndonos lo que conocemos del todo incompleto.

Percibimos la mayoría de las cosas cuando ya son demasiado grandes. Si veo la semilla de la bellota con el microscopio o si veo un árbol de 200 años con el ojo desnudo, estoy igualmente lejos del principio. El microscopio sólo sirve para confundirnos más. Hasta dónde llegan nuestros telescopios, vemos soles en torno a los cuales giran planetas. La brújula señala que algo similar ocurre en nuestra Tierra. ¿Y qué si esto fuera progresivo y en cada grano de arena giraran polvitos en torno a otros polvitos que a nosotros nos parecen quietos como estrellas fijas? Es posible que haya un ser a quien nuestro universo visible le parezca un brillante grano de arena. La Vía Láctea podría ser un miembro orgánico, ¿en qué grado se explicaría la vegetación a partir de este sistema? (Lichtenberg 236).

64

Resulta fascinante que Lichtenberg apunte en este fragmento, tomado de uno de sus breves textos, varias cuestiones que la ciencia moderna ha explorado. Los descubrimientos de la física cuántica casi se hacen la misma pregunta respecto a la bellota y el árbol, en experimentos que han llegado a probar, por ejemplo, que una fotografía satelital de la orilla de una playa y una extraída de un microscopio de la misma playa, en realidad no difieren mayormente. Así también, «la brújula que señala que algo similar [...]» a lo que ocurre entre los soles y los planetas, bien podría leerse como el secreto antecedente que más tarde condujo a Faraday a descubrir los campos magnéticos, descubrimiento que fue matemáticamente comprobado por Maxwell y gracias al que hoy sabemos que todo permanece, en atracción y en movimiento, cuerpos que no se tocan, todo suspendido por hilos invisibles al interior del planeta Tierra y fuera de este. Y tendrían que pasar muchos años para que aquel «grano de arena» al que se refiere Lichtenberg, en el que giran «polvitos en torno a otros polvitos», que a la vista humana son imperceptibles, se conozcan hoy como las relaciones entre electrones y protones que tienen lugar en el átomo.

Es preciso recordar además que el descubrimiento de los elementos de la Química consiguió desarrollar esta brillante impresión de Lichtenberg, de hecho, es esta precisamente la razón por la que los elementos se diferencian: la composición química

de un objeto está determinada por las órbitas de los electrones en un átomo. De igual manera, hoy no solo sabemos que nuestro sistema solar es, en su inmensidad, ínfimo en comparación con la edad y extensión inexplorada del universo, sino que la misma metáfora de la «semilla cósmica originaria» ha sido utilizada por el físico Stephen Hawking para explicar su teoría sobre el universo en una cáscara de nuez.

Sin embargo, las piedras, incluso las del espacio, parecen reclamar para Blanchot su incompletud, cuya nostalgia por la totalidad se halla en la extrañeza:

El habla de fragmento no es nunca única, aun cuando lo fuere. No está *escrita* en razón de o con miras a la unidad. Tomada en sí misma, es verdad, aparece en su fractura, con sus aristas cortantes, como un bloque al que no puede agregarse nada. Pedazo de meteoro, que se desprendió de un cielo desconocido, que es imposible vincular con nada que pueda conocerse (*El diálogo inconcluso* 482).

Las aristas del fragmento blanchotiano, a diferencia de las aristas del fragmento schlegeliano, rechazan toda restitución. Al final de su libro de fragmentos, Blanchot escribe: «Soledad que irradia, vacío del cielo, muerte diferida: desastre» (124). Comprende así el fragmento desde la interrupción y la agonía, desde la prolongación de lo que nunca deviene, desde esa exterioridad irreconciliable que llamó *otredad*. En *La escritura del desastre* muchos han hallado un eco de la obra de Schlegel y otros más bien una crítica, especialmente por la distinción que Blanchot hizo entre el fragmento y el aforismo. Este último, según el pensador francés, rechaza la exigencia fragmentaria puesto que resulta una sentencia perfecta cuyo centro se encuentra en sí mismo y no en un campo constituido por otros fragmentos.

El centro, para Blanchot, era verdaderamente una obsesión. Habría que recordar aquí, por ejemplo, la advertencia con la que nos recibe su libro *El espacio literario*, seña de cuán serio era su proyecto sobre una escritura fragmentaria y una estética de la interrupción:

Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro

que lo atrae: centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso. El que escribe el libro, lo escribe por deseo, por ignorancia de este centro (4).

Esta aspiración aparece claramente opuesta a la de Schlegel, si nos fijamos en su idea del fragmento, tal como aparece descrita en el texto número 77:

Un diálogo es una cadena, o una corona de fragmentos. Un intercambio epistolar es en gran medida un diálogo, y las memorias son un sistema de fragmentos. No existe, aún, ninguno de ellos que se dé fragmentariamente en forma y materia, y sea a la vez totalmente subjetivo e individual y totalmente objetivo, y aparezca como una parte necesaria en el sistema de todas las ciencias (55).

66

Si bien en el fragmento número 24, Schlegel había afirmado que las obras de los antiguos quedaron como fragmentos y que muchas obras de los modernos son idénticas en su origen, asimismo parece concebir cada uno de sus textos como una totalidad en coexistencia independiente.

Por otro lado, en su estudio sobre los aforismos de Lichtenberg, Juan Villoro afirma que este «se concentró en minucias en un país en donde lo bueno siempre es atribuible a un coloso» (Aforismos 57). Las razones *espermáticas* de Lichtenberg «pequeñas pero importantes», tal como las califica el propio autor (230), chocan con una época en la que se escribían larguísimo tratados. Pero aquello no parece ser un azaroso acontecimiento, sino una manera distinta de responder al vacío.

En su estudio sobre *Mobile* (1962) de Michel Butor, Roland Barthes considera que «El libro (tradicional) es un objeto que liga, desarrolla, prolonga y fluye, en una palabra, que tiene el horror más profundo al vacío» (213). Schlegel, Lichtenberg y Blanchot parecen en cambio fascinados por la silueta breve, el pensamiento fugaz y la ocurrencia, figura cuya condensación exhibe su verdad en peso,



mas no en volumen; en velocidad, en agudeza y en precisión en el tiro, como los dardos. Esta escritura fragmentaria es un ejercicio que no teme a la página vacía, un ejercicio en el que es imposible no evocar también la figura del investigador. Porque, ¿no son los experimentos también sentencias breves, trucas, incompletas, todas girando en torno a un centro, aunque independientes en su naturaleza constitutiva?

Si el idealismo alemán buscaba romper la separación entre el sujeto y el objeto, lo curioso es que tanto haya sucedido gracias al descubrimiento de otras separaciones. Gottfried Benn —un maestro para reconciliar lo grotesco y lo bello, dicho sea de paso— escribió en 1932 un ensayo titulado: «Goethe y las ciencias de la naturaleza». En él relata cómo durante dos años este se ocupa del análisis de cráneos de un sinnúmero de animales para hallar el denominado «hueso del hocico», portador de la expresión bestial típica del rostro animal. En el siglo XVIII se había considerado que el humano carecía de este hueso, pero Goethe se dio cuenta de que en realidad se trataba de una sutura que lo hacía casi imperceptible, y perseveró hasta demostrar la existencia de este hueso en el hombre, que ya a comienzos del XIX se denominó: *sutura incisiva Goethi*. Desde Jena, el maestro alemán escribe: «Tenemos también en Jena el maxilar superior e inferior de un cachalote, también hemos tenido una cabeza de babirusa»; «hemos encontrado leones y morsas, todo para trabajar en el huesito» (79).

La experimentación sobre el fragmento, cualquiera que este sea y donde quiera que se encuentre, parece demostrarnos nuevamente que previo a toda comprensión, previa a toda lectura, en realidad constelamos, pues nuestro pensamiento, como afirmaba Coleridge, está basado en una ley de asociaciones y todo conocimiento sigue proviniendo de nuestra antigua capacidad para reconocer patrones. Nuestras constelaciones han ido cambiando, y pueden llegar a establecerse incluso entre puntos tan distantes cuyas líneas nos pueden llevar de la mandíbula de un cachalote a la de una niña, y tan cercanos como los que componen una gota de lluvia:

Los mínimos sucesos cotidianos los sucesos de a centavo, encierran tanta universalidad moral como los más grandiosos, según saben los escasos iniciados. Una gota de

lluvia contiene tal cantidad de cosas buenas y artificiales que no debería valer menos de medio florín en las farmacias [...] (Lichtenberg 234).

## El Witz o de qué está hecho un fragmento

El ingenio y la agudeza son artes de la brevedad. El fragmento parece estar compuesto por ambos y sortear siempre su transformación en los lindes afilados del Witz. Incluso el humor, como lo describe Schlegel en el fragmento 305, no puede considerarse fuera del ingenio y la agudeza: «El humor tiene que ver con el ser y el no-ser, y su esencia propia es la reflexión. De allí su afinidad con la elegía y con todo lo que es trascendental; de allí empero también la soberbia y su propensión a la mística del Witz» (157).

Lichtenberg, sin embargo, establece una curiosa diferencia entre ingenio y agudeza, que nos podría ayudar a comprender el término *Witz* en español, que tan importante resulta en el siglo XVIII:

68

Si la agudeza es un lente de aumento, el ingenio lo es de disminución. ¿Creéis acaso que los descubrimientos sólo se logran con lentes de aumento? Me parece que se han hecho más descubrimientos con lentes de disminución o por lo menos con instrumentos similares del mundo intelectual. Por un telescopio invertido, la Luna se ve como Venus, y con el ojo desnudo, como Venus visto por un telescopio en posición correcta. Con los binoculares de ópera, las Pléyades se verían como nebulosa. Es posible que al mundo, tan hermosamente sembrado de árboles de vegetación, un ser superior como nosotros le parezca enmohecido. A través de un telescopio invertido, el más hermoso cielo estrellado nos ve despoblados (234).

El giro radical que Lichtenberg establece sobre la mirada y sobre el uso de los aparatos podría ser registrado como un verdadero salto paradigmático. Este proceso en el pensamiento es el que ha conducido a las generaciones posteriores a hacer grandes descubrimientos. El mapa genético, por ejemplo, es no más que la

expresión cartográfica de la pregunta que se hace aquí el pensador y científico alemán. Sin embargo, me interesa anotar también que el «telescopio invertido» podría ser comprendido como el mecanismo del *Witz*, pues se trata de un reconocimiento que ocurre gracias a un procedimiento contrario al esperado, sorpresivo, novedoso, pero a la vez familiar. El *Witz* podría manifestarse así en un simple juego de palabras, en una hipérbole o una alusión acompañada de un tono específico o de una pausa. Y si nos fijamos con detenimiento, ¿no funcionan las figuras del lenguaje precisamente como un telescopio invertido?

Para Schlegel, el *Witz* requiere un tratamiento todavía más especial, pues es aquello que debería ser pensado en forma escrita, como las leyes.

Es un gran error querer delimitar el *Witz* únicamente a su uso en sociedad. Las mejores ocurrencias producen por su fuerza destructiva, por su contenido infinito y su clásica forma, frecuentemente, una detención desagradable del diálogo» (215).

El ingenio y la agudeza estarían aquí a merced de la lectura y privados de toda contrarréplica. Hay aquí entonces un afán aislador del fragmento y la ambición de conseguir una sentencia perfecta que se impone al silencio de la página silenciándola, asunto que Blanchot ya había advertido en Schlegel.

Para el pensador francés, la exigencia de lo fragmentario expone dos clases de riesgo, la de la frase aislada, aforística, que parece confirmar que no hay nada más en su derredor, y la frase alusiva, que en cambio señala un contexto ausente, que la presenta incompleta (*La escritura del desastre* 114). En otro de sus ensayos, Blanchot ya había reparado en la fuerza de la palabra fragmento, fuerza que sintoniza con lo que proponen Schlegel y Lichtenberg y que intento ceñir —o constelar, quizá debería decir— en una idea sobre el *Witz*:

Habla de fragmento. Es difícil acercarse a esta palabra. *Fragmento* es un sustantivo, pero tiene la fuerza de un verbo, sin embargo, ausente: fractura, fracciones sin restos, la interrupción como habla, cuando la detención de la

intermitencia no detiene el devenir, sino que, al contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece (*El diálogo inconcluso* 481).

Por esto es que me animo a pensar en que los fragmentos encierran las mismas leyes que rigen el *Witz*, y son, en su brevedad, en su desenfadada independencia, respuestas categóricas al vacío que nos atemoriza. El ingenio, la agudeza y el humor son siempre fugas por donde se escapan, sin que pueda dárseles alcance, la libertad, la subversión, muchas veces la ironía y el cinismo, y siempre el pulso reconocible y envidiable de los genios.

### La ciudad y otros firmamentos

«¿Acaso no somos nosotros también un universo, que conocemos o deberíamos conocer mejor que el firmamento?» (262), se pregunta Lichtenberg, y eso me recuerda que tantas veces las imágenes del universo celular en el microscopio nos resultan similares a las captadas por aparatos especializados en el espacio sideral. La articulación de los fragmentos, o eso que llamamos constelación o sistema, se ha ido convirtiendo en una capacidad humana cada vez más especializada. Algunos incluso quisieran pasar la vida tratando de acercarse un poco más a la comprensión de las relaciones entre esos pedazos rotos, y quizá unir de alguna otra manera los mismos puntos y dibujar con ellos una nueva imagen reconocible.

Ahora bien, hay en cambio otros, como Balzac, capaces de crear por sí mismos sistemas completos, con sus propios actantes y relaciones de enlace, en un compendio cuya inmensidad sigue sorprendiéndonos. Pero, ¿habría podido Balzac concebir su proyecto literario si no lo hubiera comprendido como un conjunto orgánico? En la empresa del novelista francés vuelve la inquietud de Lichtenberg sobre la posibilidad de una Vía Láctea orgánica. Todo, en ambos sistemas, parece corresponderse de manera vital.

Habría además que considerar que es en la urbe en donde se multiplican e intensifican todos los fenómenos sociales. La red de tensiones que se tejen en la ciudad parece ser muchas veces la fuerza que se dispersa en la creación literaria. Pero ya Lichtenberg

había recomendado la ciudad como fuente de inspiración para la creación y sosiego para el pensamiento. En un pasaje maravilloso que cito a continuación, se puede reconocer ya al *flâneur*, mucho antes de Baudelaire, antes de “El hombre de la multitud” de Allan Poe, y de las consideraciones de Walter Benjamin:

Cartesius dice en una carta que se debe buscar el aislamiento en las grandes ciudades, y al respecto elogia Ámsterdam, donde la carta está fechada. No veo por qué el zumbido de la bolsa de valores no ha de ser tan agradable como el murmullo de un bosque de encinos, sobre todo para un filósofo que no hace negocios y puede deambular entre los vendedores, absortos en sus asuntos, se preocupan tan poco del paseante ocioso como los encinos del poeta (259).

No es esta la única vez en la que Lichtenberg se refiere al espacio urbano, al contrario. Abundan en su escritura afirmaciones sobre las ciudades que retratan con precisión y brevedad el rostro convulso de la urbe: «Roma, Londres, Cartago no son sino nubes relativamente duraderas, que van cambiando de forma y finalmente desaparecen» (232). «Era muy agradable ver cómo cambiaban los rostros de las personas cuando entraban a esa calle en la que se sentían menos observados. Uno orinaba, el otro se sujetaba la calceta, aquel reía para sí mismo, otro más negaba con la cabeza. Las muchachas sonreían y pensaban en la noche anterior, luego se arreglaban para lanzarse a una conquista en la avenida» (94). Wolfgang Kayser señala que incluso a Lichtenberg pertenece la primera narración urbana de la literatura alemana.<sup>1</sup>

Así también, en el fragmento 383, Schlegel presenta una relación entre la arquitectura y el *Witz* que resulta precisa para comprender que la arquitectura se impone con fuerza en los nuevos firmamentos a los que se asoma nuestra mirada:

1 «En la calle rueda un postillón tras otro, un carruaje tras otro, un carricoche tras otro; en medio de tal tráfago y del zumbido de miles de lenguas y miles de pies, resuenan los organillos, violines, liras y panderos de los saboyanos ingleses, el doblar de las campanas en las iglesias y las campanillas de los carteros, los gritos en cada esquina de quienes ofrecen sus mercancías al aire libre, frías y calientes». (Aforismos, 24)

Hay un género de Witz, el cual por su pureza, precisión y simetría desearía ser llamado arquitectónico. Si se exterioriza en forma satírica, surgen de allí los verdaderos sarcasmos. Ha de ser sistemáticamente ordenado y, no obstante, no ha de serlo. Por su completitud empero, ha de faltarle aparentemente algo, haberle sido arrancado. Esta cosa barroca podría engendrar, propiamente, pues, el gran estilo en el Witz. (209)

La *incompletud* nostálgica de la totalidad se hace eco en este pasaje. El caos y el orden coexisten y se complementan, de la misma manera en la que lo hacen el fragmento y la totalidad. Todo ello ocurre en el *Witz* y esta es la seña de su importancia, especialmente porque la agudeza y el ingenio son el acercamiento que logra atrapar el movimiento simultáneo que acontece en la urbe, un pulso que dio paso a la novela de Balzac y que se sigue propagando desde entonces con grandes obras de la literatura en la que la ciudad es la protagonista.

72

Sin embargo, en este punto, el proyecto de fragmentación blanchotiano se separa del de los pensadores alemanes, pues no se registra en ningún momento en *La escritura del desastre* anotación alguna sobre el espacio urbano. Sin embargo, esta ausencia podría designar una presencia —y esto no sería extraño en el caso de Blanchot— y quizá podríamos comprender su obra fragmentaria como una evocación del espacio urbano de la posmodernidad, en donde toda restitución con la totalidad parece vedada: «El desastre, ruptura con el astro, ruptura con cualquier forma de totalidad, aunque sin denegar la necesidad dialéctica de un cumplimiento, profecía que no anuncia nada sino el rechazo de lo profético como simple acontecimiento que vendrá [...]» (68).

### A manera de conclusión: un patio

El «cielo encauzado» de Borges sugiere aquí la metáfora de la mirada y de la comprensión humanas. Es gracias al declive, a la inclinación del patio, que poseemos el orbe. El caos cósmico se ordena en la edificación más primitiva y fundamental de nuestra civilización: la

casa. Siempre resulta imperioso elegir esa «amistad oscura» —sigue el poema de Borges— «de un zaguán, de una parra y de un aljibe» que son, como el patio, figuras del orden humano, arquitectónico, mobiliario, que hemos conseguido darle al caos. Balzac lo anotaba también en su prefacio a *La comedia humana*: «El animal tiene poco mobiliario, no tiene artes ni ciencias; mientras que el hombre, por una ley que todavía hay que encontrar, tiende a representar sus costumbres, su pensamiento y su vida en todo aquello que adapta a sus necesidades». (41)

Es gracias al recorte del patio, y en él a la capacidad humana de fragmentar el espacio y de articular los fragmentos, que el pensamiento y la memoria son posibles. De no ser por el cielo encauzado, de no ser por nuestra predisposición a encauzarlo, a reconocer puntos más brillantes y reunirlos en figuras, y especialmente a separar estos fragmentos de la totalidad exorbitante que nos aplasta, viviríamos en ese presente «casi intolerable de tan rico y tan nítido» de Funes el memorioso (Borges 784).

Así también, no podríamos olvidar que no es suficiente la atención o la contemplación del firmamento, sino que, tal como hicieron los antiguos, resulta preciso descubrir esa relación secreta de las cosas y establecer asociaciones que respondan a las interrogantes del pasado, así como propiciar que surjan otras preguntas. Como lectores del firmamento, fascinados por el mito y la belleza, conmovidos por la incertidumbre y la pequeñez, quizá consigamos compartir también la inquietud por lo desconocido y no el miedo; quizás entonces lleguemos a creer, como Lichtenberg, que ya que los pensamientos de Newton no nos resultan incomprensibles y nuestra mente responde exaltada a sus ideas, entonces estamos hechos «de la misma materia que ese hombre» (86).

De cualquier manera, leer significa en definitiva indagar, investigar, y como sugiere Benjamin, «ha de exigirse del investigador abandonar una actitud serena, la típica actitud contemplativa, al ponerse enfrente del objeto; tomando así conciencia de la constelación crítica en la cual este preciso fragmento del pasado encuentra justamente a este presente». (71).

A veces basta solo un lector para cambiar para siempre el significado del texto. Allí donde por generaciones, en todas las culturas y zonas de la Tierra, se había leído en los cometas el designio de la muerte, la guerra, la enfermedad o el hambre, y todos los otros

signos del «des-astre», hubo un Edmund Halley, cuya «conciencia de la constelación crítica» le hizo reconocer e inscribir en su presente ese fragmento celeste que hoy lleva su nombre con un sentido completamente distinto al que tenía. Halley leyó en el desastre un fragmento de la historia y del universo, un pedazo reconocible del tiempo y del espacio inconmensurables, y nos dejó un rostro familiar, el cometa Halley, que cruza el cielo cada setenta y seis años recordándonos que ya no tenemos miedo.

## Bibliografía

74

- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Benn, Gottfried. *El yo moderno y otros ensayos*. Valencia: Pre-textos, 1999.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings*. Cambridge: Beknap Press, 1996-2003.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970.
- . *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1959.
- . *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Cuarta impresión. Barcelona: Espasa, 2012.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol 1. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.
- Díaz, José Pedro. *Balzac: Novela y sociedad*. Montevideo: Arca, 1974.
- Hill, Leslie. *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A change of Epoch*. New York: Continuos, 2012.
- Hugo, Victor. *Cromwell*. Biblioteca Virtual Universal, 2003. Edición en PDF.
- Lichtenberg, Georg Christoph. *Aforismos*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Portales, Gonzalo and Onetto, Breno. *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Fragmentos del Athenaeum. Santiago: Ediciones Intemperie/Palindia, 2005.



**María Cristina Monsalve Salazar** (Quito, 1983). Licenciada en Comunicación y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE, con un estudio sobre la poética de Alejandra Pizarnik. En 2017, concluyó su doctorado en Lengua y Literatura en Español, en la Universidad de Maryland en College Park, Estados Unidos, con una tesis sobre la obra del poeta peruano Martín Adán bajo la dirección de Jorge Aguilar Mora. Actualmente prepara la edición de *La mano desasida*, el inmenso y fragmentario poema de Martín Adán que el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar de Lima publicará en 2019. Es profesora visitante en Wabash College, Indiana, donde continúa su investigación sobre la literatura latinoamericana del siglo XX en conexión con la escritura experimental y las humanidades digitales.



2 / Guayaquil  
I semestre 2019  
ISSN 2631-2824

# El barrio, supremo juez de la conducta humana

Vicente Robalino

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

76

## Resumen:

En este ensayo se analiza la configuración social de los personajes de los cuentos de *Las Criaturas de la noche*, de Jorge Dávila Vázquez, en relación con los chismes, las habladurías y los apodosos que surgen de las reuniones nocturnas de los habitantes de un barrio. Este rumor tiene una función moralizante, y encubre un doble discurso: uno de carácter sancionador-crítico, y otro de enmascaramiento de la conducta de estos personajes. Esta doble actitud implica también una doble tensión entre espacio privado y espacio público.

**Palabras clave:** Literatura ecuatoriana, Jorge Dávila Vázquez, espacio público, espacio privado, humor, sarcasmo e ironía, irreverencia religiosa.

## Abstract:

This essay analyzes the social conformation of the characters in the *Las criaturas de la noche*, short stories by Jorge Dávila Vázquez, in relation with gossip, rumors and nicknames that arise from the nocturnal

reunions of people in a neighborhood. These rumors have a moralizing purpose, and conceal a double discourse: one of a sanctionative-critical nature, the other of concealment of the behavior of the characters in the story. This duplicity also implies a double tension between private space and public space.

**Key words:** Ecuadorian Literature, Jorge Dávila Vásquez, public space, private space, humor, sarcasm and irony, religious irreverence.e.

El libro de cuentos, *Las criaturas de la noche*, del escritor ecuatoriano Jorge Dávila (Cuenca, 1947)<sup>1</sup> comprende en total dieciocho cuentos; sin embargo, los once primeros abordan la relación de la historia y el discurso con el barrio, mientras que los siete restantes se diferencian de los primeros tanto por el tono, la perspectiva como por la temática que abordan. Por lo tanto, para este estudio serán considerados solamente los once primeros cuentos.

La crítica que se ha ocupado de estos textos —especialmente María Rosa Crespo y Alfonso Carrasco— ha señalado aspectos de carácter social y moral, y de construcción del espacio narrativo de estos cuentos (el barrio) que es necesario tomar en cuenta. Así, María Rosa Crespo considera que el barrio es un espacio de confinamiento y enajenación de donde emergen los chismes y las sanciones morales, que responden a “una sociedad en crisis” (Crespo, 1993). Mientras que Alfonso Carrasco señala una característica de la narrativa de Dávila: la estructura de círculos concéntricos, con personajes y situaciones narrativas que se reiteran (Carrasco, 1980). En efecto, en estos once cuentos, tanto los personajes como el espacio narrativo se reiteran, lo que cambia son las perspectivas desde las cuales son tratados. Retomando la ya clásica diferencia establecida por Greimas entre actante y actor, bien se podría decir que, en estos cuentos, un mismo actante cumple distintos papeles actoriales. Así, Galo Alcívar en “Oficio de tinieblas” es, según el barrio, el terrible suicida; mientras que en “*Dies irae*”, es el ‘endemoniado’ seductor. Además, no se puede perder de vista, a propósito de la circularidad de estos cuentos, el carácter también circular de la memoria del barrio, pues el acto colectivo de recordar está relacionado con una memoria oral que inventa y reinventa y tergiversa los hechos por

---

1 Jorge Dávila Vásquez, *Las criaturas de la noche*, Quito, Planeta, 1985.

medio de los chismes, las intrigas, los rumores, pues como nada está escrito, todo es posible reinventarlo, es decir, falsearlo.

De lo expresado por estos dos críticos me interesa retomar la idea del barrio como confinamiento social, como estructura cerrada en sí misma, en la que el tiempo de la historia nos remite a los años cuarenta y cincuenta, donde las radionovelas aún asombraban al barrio: “Sabe que un día, mientras bordaba, dizque oía una novelita en la radio. Todo el mundo oía y lloraba con esa historia de una mujer que se iba tras de un hombre a una isla de prisioneros y allí vivía con él [...]” (Dávila, 1985: 93). La sociedad representada en estos cuentos es cerrada en sí misma, en la que todos se conocen y en la que no sucede, fuera de los chismes y rumores, nada memorable, como bien lo expresa Agustín Cueva al referirse a la sociedad ecuatoriana de los cuarenta y cincuenta: “La prensa, casi huelga decirlo, era peculiaridad de las dos o tres mayores ciudades, en donde tampoco dejaba de ser marcadamente pueblerina: más que una apertura hacia el mundo era una caja de resonancia de los chismes de sociedad, que a su vez formaban parte natural de la esfera llamada “política” (Cueva, 1986: 186). En efecto, aparte del chisme del día, no faltan en estos cuentos los rumores políticos: “Cuando le contaron que había participado en el apaleamiento de un periodista de opiniones radicales, encerrada en su habitación, lloró de impotencia toda una tarde” (Dávila: 36-37).

78

Entonces, lejos de ser una sociedad caracterizada por avance vertiginoso de la vida moderna, el espacio geográfico —rural o urbano— llamado *barrio*, que muestran estos cuentos, se inscribe dentro de una clase media, llena de contradicciones y afanes arribistas y una aristocracia decadente o como bien lo expresa el narrador: “[...] una vecindad de zarrapastrosos o de nobles empobrecidos”, una sociedad que se caracteriza “por una manera preindustrial de pecar”, como lo expresa, con humor, Agustín Cueva (Cueva: 187). En efecto, en una sociedad como la descrita, fuertemente regida por unos códigos morales-católicos, todo ante los ojos del vecindario se puede convertir en pecaminoso, a pesar de que esta actitud de “supremo juez” que adopta el barrio es irónica y sarcásticamente criticada por el narrador. De esta manera, el barrio se convierte en el lugar donde las habladorías, los chismes y las noticias con respecto al comportamiento del vecino, a sus hábitos, a sus amores, a sus desamores; a sus sueños y a sus frustraciones, son el pan de cada día.

En efecto, cada uno de los personajes de estos cuentos o son censores del comportamiento de sus vecinos o son víctimas de ello: “Entonces, el comentario de la gente del barrio se dividió entre quienes te admiraban por tu valentía [...] y de los que dijeron “Bienechito, carajo, ahora a ver quién le vuelve a ver; [...]” (Dávila: 68). Así, todos están expuestos a ser tema de conversación y que su espacio privado sea invadido por su vecino.

### Del espacio privado al espacio público

En estos cuentos, el tránsito del espacio privado (la casa, la familia) hacia el espacio público (el barrio), se da a través de las conversaciones que los vecinos tienen en relación con lo que se dice o se deja de decir de alguno de ellos. El lugar de las reuniones es la tienda del Cuaje: “[...] la tienda del Cuaje, [...] era el sitio de reunión de todos los ociosos de la vecindad [...]” (Dávila: 59).

En esta tienda, por ejemplo, a Maruja Irigoyen, una costurera muy dedicada a su oficio, se le pone el apodo de “María Félix de los pobres”, porque este personaje imitaba los gestos de la actriz. De esta manera, los vecinos van construyendo personajes marcados por algún defecto o parecido físico (estereotipo) como las “Beatas Carmona”, quienes salían de su casa para insultar a los vecinos que se reunían en las noches para hablar del prójimo: “salían a insultarnos y a tirar bacinillas en dirección al grupo, el chiste favorito era sobre su gordura y su voracidad” (Dávila: 47), mientras que Doña Targelia es apodada “la Pantagruela” por su terrible apetito: “A la Pantagruela más que en paz hubiera sido bueno que descansara en comida” (Dávila: 49). El negro Baldeón: “un hombre con siete oficios y catorce necesidades”.

Aparte de estos personajes que poseen un estereotipo social negativo, en el sentido que son el resultado del humor (sarcasmo, ironía) otros personajes más bien invitan a la compasión o a la ternura como Galo Alcívar, un suicida que despierta la compasión de las mujeres del vecindario: “Galo Alcívar, como el corazón humano es tan raro, estaba segura de que todos esos años había pensado en vos, sin el menor rencor, sin el menor arrepentimiento y hasta con algo como cariño, creo.” (Dávila: 32).

Lo mismo sucede con Charo, la esposa del Negro Baldeón, a quien los vecinos consideran una persona digna de lástima por la

vida sacrificada y llena de privaciones que lleva: “—Pobre, Charo, figúrese, casarse con ese sinvergüenza del negro Baldeón”.

Así se puede ver cómo la composición social de los personajes que forman el barrio es muy heterogénea: hay gente muy pobre que ha llegado a la ciudad desde algún pueblo así como aristócratas venidos a menos o ancianas aferradas al dinero y a un catolicismo superficial, que es ironizado por los vecinos, un sacerdote codicioso que atesora grandes cantidades de dinero, frente a la ambición de unos supuestos herederos; sin embargo, se puede decir que hay predominio de una clase media arribista, que a través del matrimonio o de herencias largamente esperadas, es decir, de un golpe de suerte, desean convertirse en los nuevos ricos. Esta representación ficcional coincide, desde el punto de vista del discurso, es decir, del autor como creador y de su escritura, con la estructura social del Ecuador de los ochenta, según afirman Patrick Donovan, Hugo Dután y María Rosa Crespo, al referirse a la situación socioeconómica del Ecuador en los años ochenta, época en la que estos cuentos fueron escritos: “El Ecuador, en los estudios realizados sobre la realidad nacional, aparece como una sociedad fragmentada y heterogénea, con un desarrollo tardío, débil, desigual [...]” (p. 91). Por esta razón, en los cuentos de Jorge Dávila se puede hablar de una mínima actitud solidaria, frente a la desmesurada ambición y al arribismo de los personajes; es decir, no hay un proyecto ni social ni de vida que pueda unirlos, pues cada uno defiende sus intereses individualistas.

80

### Rasgos de lo carnavalesco en *Las criaturas de la noche*

Aunque en *Las criaturas de la noche* no se puede hablar de un desarrollo pleno de lo carnavalesco, tal como lo ha estudiado Bajtín, es decir, como expresión de la cultura popular, sí es posible identificar algunos rasgos del carnaval que contribuyen a crear una atmósfera, hasta cierto punto, de cuestionamiento a un discurso oficial, especialmente de sus códigos moral-cristianos. Dicho cuestionamiento lo protagonizan el barrio y sus vecinos, quienes critican un falso catolicismo y una visión conservadora y, en general, unos valores anacrónicos, por medio de la parodia alegórica que sirve como principio de construcción, por medio de la caricaturización, la ironía y el sarcasmo: la burla. Para ello se propicia el surgimiento de varias voces —un nosotros—, quienes desde distintas perspectivas destronan

a la voz autoritaria del narrador omnisciente. Así, por ejemplo, en el cuento “¿Dónde está tu tesoro?”, los vecinos del barrio hacen una doble crítica al sacerdote que ha acumulado una gran fortuna, gracias a las limosnas y donativos:

Esos baúles, celosamente cerrados con varias vueltas de llave y con candados, en los que dormían los títulos de crédito, las letras de cambio, los pagarés, los bonos, las cédulas hipotecarias, las acciones, las piedras refulgentes, los dorados montones de esterlinas. (p.15).

Dicha crítica también se extiende a la ambición que muestran los supuestos herederos del sacerdote: “Los otros estaban allí, los parientes, los buitres, los rapaces, esperando, afilándose los picos y las garras, mirando feroces, contando los segundos de una cuenta regresiva que ya había comenzado en alguno de esos misteriosos relojes que tiene la muerte,” (Dávila: 22).

Este cuestionamiento del discurso oficial también se manifiesta en estos cuentos, en la auto ironía que crean los vecinos del barrio por medio de los apodos que se ponen, los insultos y la parodia de personajes: “Las beatas Carmona”, “la Pantagruela” o “la Doble ancho”, “las tres Elenas”, “zarrapastrosos”, “la norteña de mierda”, “Nestor, el Diablo Argudo”, “El Diablo seductor”, “Blanca, la feíta de las tres”, “el negro Baldeón”, “negro de mierda”, “la mierda de la Pola”, “Viejo verde cacatúa”. La parodia de personajes, como es el caso de Maruja Irigoyen, a quien el barrio llama “María Félix de los pobres”, permite al narrador criticar al cine mexicano de los cincuenta: “Pero ese era un tiempo en que de México solo llegaban porquerías con charros, caballos blancos y rancheras cantadas sin qué ni por qué y a toda hora.” (p. 59).

También se parodia a un personaje de Proust Odette y a Cecile de *Las relaciones peligrosas* para criticar cierta actitud intelectual o perversa de dos de los personajes de estos cuentos, Odile y Dora. Sin embargo, la parodia es mucho más amplia que los ejemplos que hemos dado, pues comprende al discurso ajeno en los distintos niveles de la lengua, de las hablas, de los oficios, de las profesiones: costureras, sacerdotes, beatas, zapateros, aristócratas en decadencia, “mapas” señoras, “viejos verdes”, es decir, toda una sub sociedad organizada en torno al vecindario. Estos

discursos del vecindario cumplen por lo menos dos funciones: una de carácter dialógico, otra de orden artístico. Por medio de la primera, el autor como creador propicia el desarrollo de la crítica social, el chisme, la intriga, pero dentro de una sociedad que por sí misma está llena de contradicciones y de una actitud conservadora, que en su interior maneja un doble discurso, por una parte un aparente “respeto” a una tradición, cuya transgresión lleva consigo la sanción social: “el qué dirán”. El qué dirán es el gran monstruo que “devora” el buen nombre y el honor de los personajes. Por otra parte, la ruptura de dicha tradición, que no es la excepción sino la regla, hace que dichos personajes se conviertan en cómplices de la transgresión. Así el sacerdote, supuestamente, predica la caridad y al mismo tiempo es el prototipo del avaro. Los romances y las seducciones ocultos, que por una parte son aceptados y deseados por otra hacen que surjan sentimientos de culpa, especialmente en los personajes femeninos: “—¿A dónde vas Galo? Pregunté débilmente. —¿Qué te importa? Hasta nunca. Y te fuiste, mientras yo, llorando convulsivamente me refugiaba en la iglesia.” (Dávila: 31). La función de orden artístico de los discursos ajenos, parodiados por el narrador, pero independientes de él, permiten el surgimiento de lenguajes artísticamente estilizados y socialmente marcados. Desde este punto de vista estoy de acuerdo con Alfonso Carrasco en el sentido de que esta pluralidad de registros, concebidos en ciclos narrativos, rebasan los límites del cuento como género y se los puede apreciar en toda su plenitud en la novela: “El ciclo está, en suma, bastante lejos del “libro de cuentos” y muy cerca de la novela: por ello la aproximación a cuentos estructurados en ciclo, exige una “lectura novelesca” o de novela” (Carrasco: 182).

### A manera de conclusión

Así hemos visto cómo la estructura espacial —*el barrio*— está determinando el comportamiento social de los personajes y cómo la memoria recoge ese comportamiento, que se traduce en el chisme, la intriga, el rumor que, vistos desde la perspectiva del narrador, constituyen una acerba crítica, a través de la ironía y el sarcasmo, a un sistema social conservador y moralista. De ahí que los personajes asuman distintos roles actoriales y se encuentren mucho más cercanos a la representación escénica, teatral que a los ejes de acción,



como bien lo expresa Alfonso Carrasco: “[...] el ambiente y la atmósfera son uno solo a lo largo de todos los relatos” (Carrasco: 181). En este ambiente de juzgamiento al comportamiento del vecindario, se puede percibir un ligero matiz, propio del carnaval bajtiniano, que es “el mundo al revés”, en el sentido de que las clases sociales se confunden y se mezclan para representar su papel desacreditador de un discurso oficial conservador, aunque entre los habitantes del barrio existen intereses individualistas y mezquinos; sin embargo, lo que los une es la actitud paródica —otro elemento carnavalesco— de unos códigos moralistas, provenientes de un falso catolicismo. Esta crítica se sirve, además, de la alegoría cristiana como los siete pecados capitales y, en general, pasajes bíblicos para ironizar los mencionados códigos: “ojalá se haya ido a los quintos infiernos” (Dávila: 124); “Los padrecitos de las misiones tenían el infierno en la punta de la lengua” (Dávila: 125); “lo mejor sería casarse con un cura, calla loca, pero mujer, son los que más plata tienen” (Dávila: 130). La constante alusión al infierno nos remite, desde la intertextualidad, a la *Divina comedia*. Sin embargo, es necesario considerar que dicha intertextualidad no se reduce a la traslación directa ni mecánica de las alegorías del infierno dantesco, sino que más bien aluden a la sociedad colonial y la imposición de la religión católica en el mundo hispanoamericano, y a una “herencia” cultural de lo cristiano en el habla de cada uno de los personajes de los cuentos de Dávila Vásquez. Pues en la memoria del barrio está latente un discurso católico al que se remiten constantemente los personajes. Además, sería importante estudiar este discurso como imagen cronotópica en la narrativa ecuatoriana, desde el costumbrismo hasta la actualidad, con sus respectivas variantes.

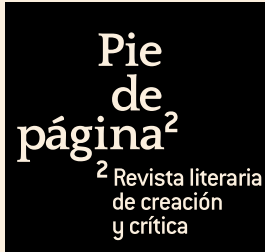
## Bibliografía:

- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Buenos Aires: Alianza.
- Crespo, M. R. (1993). "Sociedad como personaje y estilo". *La literatura ecuatoriana en las dos últimas décadas, 1970-1990*, 95-123.
- Cueva, A. (1986). *Lecturas y Rupturas*. Quito: Planeta.
- Dávila, J. (1980). *Relatos Imperfectos* (Epílogo Alfonso Carrasco). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Dávila Vázquez, J. (1985). *Las Criaturas de la noche*. Quito: Planeta.

**Vicente Robalino** (Ibarra, Ecuador, 1960). Profesor Principal de la Escuela de Lengua y Literatura y Coordinador de la Maestría en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana, de la PUCE. Doctor en Literatura por la PUCE y Doctor en Letras por la UNAM. Máster en Literatura Hispanoamericana y Ecuatoriana, (PUCE). Abogado por Universidad Central del Ecuador. Como escritor ha publicado siete poemarios y como crítico dos libros de ensayos. Colabora con la Universidad Andina Simón Bolívar. Ejerce la crítica literaria en varias revistas nacionales e internacionales.







2 / Guayaquil  
I semestre 2019  
ISSN 2631-2824

# Dos crónicas desconocidas de José de la Cuadra

87

**Gustavo Salazar Calle**

**D**espués de la edición canónica de las Obras completas (1958) de José de la Cuadra, preparada por Jorge Enrique Adoum, escasos textos han aparecido, que si bien no permiten reinterpretar la producción del narrador guayaquileño, al menos algunos de no-ficción nos sirven para avizorar ciertos temas que no se conocía que fueran de su interés. Entre ellos se encuentra un discurso “En el día de la raza”, de 1926, que volvió a aparecer en una revista en Bolivia (1929) y suponemos que César E. Arroyo gestionó con su amigo José Brissa, director del anuario barcelonés *Almanaque Hispano-Americano*, para publicarlo el mismo año.

También ha aparecido una reseña al poemario

*Hélices de huracán y de sol*, de su compañero de generación literaria Gonzalo Escudero; el tiempo ha dado la razón a De la Cuadra por no haberla incluido en su magnífico libro de crónicas *12 siluetas* (1934), en el cual destacan los dedicados a Víctor Mideros, Jorge Carrera Andrade y esa joya sobre la gran escultora Carmela Palacios, quien se casaría con el escritor Pablo Palacio. A los señalados se añade un artículo sobre *Sanagüín*, de G. H. Mata, el dedicado a *Poemas ecuatorianos*, de Publio Falconí, "El arte ecuatoriano del futuro inmediato"; a estos textos difundidos a partir de 1958 se suma esa valiosa respuesta a la encuesta realizada por el Sindicato de Escritores y Artistas Ecuatorianos acerca de la misión de la literatura en 1936. Varios de ellos registrados por su mayor estudioso, Humberto E. Robles, en su obra *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra* (1976).

88

Durante las últimas décadas varios investigadores hemos publicado dos docenas de cartas de José de la Cuadra a Benjamín Carrión, Jorge Carrera Andrade, Rafael Helidoro Valle, Pedro Jorge Vera, Carlos Manuel Espinosa, Isaac J. Barrera y Eduardo Mora Moreno, material útil para aproximarse a De la Cuadra como persona y creador. En las misivas a Barrera descubrí que en 1938 el autor de *Los Sangurimas* envió un par de crónicas al diario *El Comercio*, de las cuales ubiqué solo una, la publicada a la muerte de Alfonsina Storni. La segunda crónica seguramente se extravió, según escribió De la Cuadra a Barrera, aunque podría ser que dicho texto se encuentre en el archivo de don Isaac, actualmente al cuidado del Ministerio de Cultura.

Por el centenario de la fundación del Colegio Bernardo Valdivieso, De la Cuadra participó con un escrito suyo para conformar un *Álbum* que se

publicaría en Loja en 1927; el autor de *Horno* solicitó, mediante una carta a Eduardo Mora Moreno, que le envíe una copia de dicho texto para reproducirlo en otros medios. Mis esfuerzos en buscarlo han sido infructuosos.

Mientras recopilaba material para escribir un artículo sobre la escultora Carmela Palacios revisé *Semana Gráfica*, suplemento cultural de *El Telégrafo*, y hallé una crónica, no conocida, que De la Cuadra publicó junto con otras en la revista guayaquileña; testigo de su época publicó su opinión sobre la situación de los judíos en 1933, mientras el nazismo se consolidaba en Alemania.

Han pasado 85 años de la publicación de esta crónica y 80 de la necrológica por la poeta uruguaya. Este par de textos se suman a la bibliografía del excelente escritor guayaquileño.

## **A propósito de antisemitismo<sup>1\*</sup>**

Hay que quebrar lanzas por la gente semita.

En los grandes centros de población de los países a régimen capitalista, se elaboran planes de ataque contra los judíos, se propician programas, se iluminan autos de fe o, cuando menos, se forzan algaradas de neta filiación antisemita.

Búscate al nieto lejano de Sem, por remota que sea su ascendencia hebraica; y, ello, con un ansia incontenida, con un afán pertinaz que delata la existencia de un cierto sentido redivivo de lucha de razas, según la opinión de algunos.

Hoy, en determinados lugares, no sólo de Alemania,

---

1 \* José de la Cuadra. "A propósito de antisemitismo". *Semana Gráfica* Revista de *El Telégrafo*. Guayaquil. año 3. n.107. 17 jun. 1933. p. 14.

sino hasta de Argentina, por ejemplo, hay que cantaletear muy alto la limpieza de sangre y acreditarla, según era requisito de entrar en las caducas órdenes de caballería, o a adquirir nobleza titulada, o cartel de hidalguía. Es un buen comienzo para todo si se carece de sangre judía.

¿A qué obedece esto? ¿Qué nuevos mirajes se presentan ante los ojos del hombre que lo hacen obrar de modo que antes no lo hiciera?

¿Cuál es la posición que ha adoptado la humanidad para considerar sus rancios problemas de manera distinta?

A primera ojeada ocurre como si se tratara de una resurrección de la cuestión étnica meramente, la lucha de razas, que estudiaron Gumplovickz y tantos otros, creyendo que en ella se debatirán, en el futuro que para ellos significaba nuestro siglo actual, los destinos profundos de la humanidad.

90

No cabe negar que en el fondo se agita la posibilidad de la diferencia étnica, pero no como causa determinante, sino únicamente como circunstancia base que influye e impulsa.

El judío es siempre una nacionalidad organizada, cónsona, perfecta en su estabilización, dentro de cualquier país en que finque y enraíce. Por mucho de sus aparentes vinculaciones, permanece aislado, apartado, separado, hablando su ydisch y rezando a Jehová en el secreto de sus sinagogas. Se acomoda en derecho religioso. La ley eclesiástica informa la totalidad del aparato judaico dondequiera que habiten judíos.

Constituyen, en propiedad, un estado dentro del estado; y, el nacionalismo que, detrás de los pendones fascistas, se apropia de los países caducos, inyectándolos de una vitalidad momentánea, pero no por eso menos briosa, choca contra ese férreo armatoste estatal judío que tácitamente se le



niega, que se le opone silenciosamente y que pasivamente lo contrarresta.

He aquí uno de los puntos clave del antisemitismo.

El judío, fiel a sus normas antiquísimas, persevera en mantenerse incólume, resistiendo tras sus diques la marea nacionalista.

El nacionalismo —forma reciente, enérgica, de la lucha social; el nacionalismo—, no puede permitir la existencia de un sector fuerte donde sus corrientes se remansen y reposen; y entonces, mar embravecido, lo rebasa y lo ahoga.

O, siquiera, pretende rebasarlo y ahogarlo.

## La muerte de Alfonsina Storni<sup>2\*</sup>

91

Ha muerto Alfonsina Storni, que era, según la crítica periodística bonaerense, la máxima poetisa argentina de hoy.

Difundida por el cable, la noticia habrá llegado a los últimos rincones de América; y, quienes fueron, en su hora, admiradores de la poetisa santafecina, habrán lamentado su silencio definitivo, del cual ya ninguna voz, por cargada de amor que estuviese, la sacará.

Lo solicitó ella misma. En sus versos postremos, pide que, si el amado viene, le digan que ha salido.

Es un soneto que escribió para *La Nación* y que depositó en correos la noche misma de su suicidio.

---

2 \* José de la Cuadra. "La muerte de Alfonsina Storni". *El Comercio*. Quito. 21 nov. 1938. p. 8. [Sección: Notas Argentinas. Artículo firmado: Buenos Aires, octubre de 1938. (Especial)].

Junto con la noticia, lo publicó el gran diario de los Mitre.

¡Pobre Alfonsina! Fue un drama tremendo el suyo. Se le rebeló la carne, fea y dolorosa, vendida por un mal incurable. Todo se hizo negro en torno suyo. Todo se le volvió agrio y hostil. Su fino espíritu, forjado para las delicadezas del arte y del amor, se sintió asqueado, preso en su cárcel, construida lamentablemente.

No le quedó otra salida. La muerte fue la única que se le ofreció. Y se lanzó por ella en una aventura brutal. Los meses recientes vivió obsediada por el suicidio. No decía de otra cosa. Aun con aquellos que apenas conocía, trataba de su fuga a lo ignorado.

Quien la oía, pensaba en una pose un tanto ridícula. En una actitud afectada.

Pero, era sincera. Trágicamente sincera, incluso.

92

Ella no hacía teatro. Hablaba de eso —de su muerte— como quien habla de la partida próxima, en el barco de ruta sabida y segura. Lisa y sencillamente.

¿Cuál fue la causa de su resolución?

Se la ha explicado de tan diversos modos que no acierta uno con la verdad.

No fue el escenario. Mar del Plata —la lujosa alegría de Mar del Plata— no es propicia como escenario fúnebre. Antes bien, convida a vivir. Exalta las posibilidades de lucha. Es una inyección de energía la caricia de este aire atlántico.

No fue, pues, obra directa e inmediata del ambiente físico.

Y consigno lo anterior porque hay lugares en que, aun aquellos que nunca hemos pensado en eso, nos sentimos vagamente tentados al suicidio. Me refiero, por ejemplo, a esos paisajes cerrados,

oscuros, al borde de las siniestras quebradas, o en medio de los negros golfos tormentosos, o en la estancia donde ha muerto un ser que nos fue muy querido...

La causa no es tan sencilla y aparente.

Y —claro— no cabía que lo fuera.

Pero, lo positivo es que son tantas las interpretaciones que se dan por quienes creyeron conocer íntimamente a Alfonsina y su vida lancinada, que no se sabe a cuál quedar.

Sostienen unos que se trata de una consecuencia necesaria de la situación económica tremenda por la que habría estado atravesando la poetisa. Con este motivo, se alude a la alarmante frecuencia con que los suicidios se vienen sucediendo entre los literatos argentinos. Y no sólo ahora, sino también en los pasados tiempos. Se repite hasta la saciedad la cita de Leopoldo Lugones y de Horacio Quiroga, el cual, aun cuando uruguayo de nacimiento, estaba incorporado a la vida literaria argentina.

93

No son tan nítidos los ejemplos. Complicadas las circunstancias que determinaron el suicidio de Lugones y el de Quiroga no vale que los muestre como típicos.

Además, según informaciones serias, la situación económica de Alfonsina no era ni, con mucho, mala. Por lo contrario, parece que disfrutaba de entradas suficientes para llevar una existencia cómoda y hasta para permitirse ciertas satisfacciones ligeramente suntuarias.

Empero, al explicar su suicidio, se dice y se repite que a los literatos argentinos que estén limitados a vivir de la literatura, la solución que les queda para sus problemas es... la misma.

Es un tema interesante, que no he de sacrificar en esta crónica sobre la muerte de Alfonsina, y que

trataré detenidamente en otra.

En fin.

Lo positivo es que Alfonsina fue siempre una inadaptada. Quiso, a todo el largo de su vida, aquello que le estaba negado. Justamente aquello que le estaba negado. Bueno; a la postre, este es el patrimonio de los espíritus idealistas... Querer lo que no se puede poseer.

El sepelio de Alfonsina, cuyo cadáver fue traído desde Mar del Plata en tren especial, resultó un solemne homenaje.

Escritores y artistas fueron a recibirlo en Estación Constitución. Innúmero público desfiló por la sala del Consejo de Mujeres, donde se veló, y la acompañó luego al cementerio de la Recoleta, donde su pobre cuerpo encontró abrigo de tierra.

Don Manuel Ugarte la despidió con un soberbio discurso a nombre de la Sociedad Argentina de Escritores.

Adiós, buena Alfonsina. Para siempre.

No obstante, cualquier juicio que se formule acerca de su posición última en la literatura, no puede negarse que la Storni representó uno de los momentos más interesante de la cultura del Plata, y que fue, en todos sentidos, una dulce voz argentina...

# Siete muchachas en una cápsula del tiempo

Solange Rodríguez Pappe

**P**oetas que hablan con Dios; cuentos hiperbreves; historias fantásticas contemporáneas y otras de corte más tradicional; complicadas relaciones familiares; exploraciones macabras por la *Deep Web* y recorridos desconcertantes por el propio cuerpo. En este dossier de relato joven de autoras ecuatorianas encontramos una muestra significativa de varias tendencias de la narrativa actual: lo sórdido y lo poético, pero también un retorno al tema de la imaginación y sus símbolos representados en las tenebrosas y luminosas posibilidades de la mente creativa. Por aquí trotan centauros, zumban estorbosas abejas y los despojos de muchachas se convierten en oro.

Que todas sean mujeres es algo incidental. Hay que dejar de pensar la literatura de autoras como eso que Nelly Richards denominaba lo "particular femenino" y parar de buscar en sus singularidades; más bien, hay que pensarlas como creadoras que empiezan a hacer su camino con una producción independiente y mucha potencia. Lo que nos interesa de su género es que han escrito cuentos, una forma narrativa con una tradición muy prestigiosa en la literatura ecuatoriana. Algunas vienen contando historias desde hace muchos años; otras constan ya en algunas antologías y han ganado certámenes nacionales de cuento; otras son completamente nóveles. Tienen en común que son estudiantes de la Universidad de las Artes de

Guayaquil y se diferencian entre sí por sus diversas propuestas estilísticas.

En este dossier encontramos diferentes ejercicios de género narrativo yendo desde la filigrana que exige el cuento muy breve, hasta otros experimentos con mucha más complejidad y aliento. Paulina Soto nos entrega un microrrelato mítico; Alejandra Laje crea una experiencia onírica que refresca los lugares comunes relacionados con la figura del escritor; Gabriela Castro y Nicole Suárez tienen ambos cuentos fantásticos que arrancan con la llegada de un suceso insólito a la vida de las protagonistas; Jennifer Zambrano trabaja desde lo lúdico lo incómodo que resultan ciertos lazos filiales; Noelia Mantilla ha elaborado un relato sórdido donde lo perverso se ha normalizado para su narrador y Melissa Uzhca realiza un recorrido nostálgico por la historia de una mujer que envejece.

96

Este muestrario mínimo elaborado para el segundo número de *Pie de página*, quiere dialogar con otras selecciones ecuatorianas de la década que han apostado por mostrar la labor de la numerosa narrativa emergente del país. Entre ellas está *Nunca se sabe* (Eskeletra, 2016); *El despertar de la Hydra* (La caída, 2017); *Señorita Satán* (El Conejo, 2017) y *Los que vendrán* (Eskeleta-Cactus Pink, 2018) y que no se han equivocado en sus predicciones con los escritores. Este muestrario, entonces, es una cápsula del tiempo armada por interesantes diversidades. Quien la encuentre en el futuro descubrirá cómo les ha ido a estas autoras lidiando con el oficio y su persistencia. Está hecha nuestra apuesta.

**Solange Rodríguez** (Guayaquil, 1976). Es una escritora especializada en el género de lo extraño y de lo fantástico. Fue ganadora del premio nacional Joaquín Gallegos Lara al mejor libro de cuentos del año 2010 con *Balas perdidas*. Sus relatos han sido traducidos al inglés, al francés y al mandarín. En su producción como cuentista se encuentran los títulos *Tinta sangre*; (2000), *Dracofilia* (2005), *El lugar de las apariciones* (2007), *Balas perdidas*, *Caja de magia* (2015), *Episodio aberrante* (2016), *La bondad de los extraños* (2016), *Levitaciones* (2017) y *La primera vez que vi un fantasma* (2018, Editorial Candaya).

# Andrómeda

Paulina Soto<sup>1</sup>

La mina de oro era el sustento de ese pueblo maldito, pero un día, las entrañas de la tierra se secaron. Colérica, la mina derribó galerías enteras y mató bajo su peso a muchos infelices. Fue entonces cuando el párroco tuvo una revelación. La mina exigía un tributo.

Intentaron engañarla con animales, veloces yeguas o fuertes mastines. Nada. Solo gustaba de mujeres jóvenes. Así, todos los años en la eucaristía de noche vieja, una muchacha, ataviada de blanco y coronada con flores, era narcotizada y arrojada a las fauces ansiosas de la mina, sin un héroe que la rescatara y con el único consuelo de que su cuerpo se trocaría en oro.

---

1 Quito, 1991. Estudiante de noveno semestre de Literatura en la Universidad de las Artes. Ha publicado las crónicas "Iguana Corp." y "La 15" en el blog literario laornitorrinco, y el relato "El ángel de la colina" en la antología *Tela de Araña* (Editorial Rasguño, 2017). Es parte del colectivo literario Merries y gusta de la mitología y de los gatos.



# Víctima de soledad

Alejandra Lage<sup>2</sup>

Aterrado y encerrado en un abismo recuerdo a Fernando Huma, un hombre con promesas infames y esperanzas pesimistas. Había un cine frente a su casa. Siempre llegaba a la misma hora en que me encontraba en la cafetería descansando. Llegaba caminando incómodo, casi engullido por la nada y el frío. Ya adentro, en el jardín del condominio, viendo flor por flor, planta por planta, ceñía el polen en su rostro con gestos dulces. Parecía que le agradaban mucho las plantas. Yo lo veía detrás de la vitrina de la cafetería. Un día decidí acercarme al condominio y pregunté al portero por el hombre misterioso.

—Ah, Fernando Huma. Es profesor de la central. También he escuchado que es poeta.

99

¡Poeta, dice! Me adentré a su piso para cerciorarme. Me gusta la literatura, en especial esa que podría ser del hombre misterioso. Me hice pasar por un vecino, preguntándole si tenía tomates que me prestara. Lo veía atentamente a los ojos, queriendo extraerle la poesía de su alma. Mostró un par de tomates en podredumbre que no temió en entregarme. Seguramente habrá sido un mensaje referente a su conexión o condición humana. Bueno, después toqué su puerta y le pregunté por su profesión. Sí, que yo también leo, pero escribo poco. Sí, sí desearía ir al parque.

Meciéndome en el columpio veía los horizontes

---

2 Guayaquil, 1998. Cursa el tercer semestre de la carrera de Literatura en la Universidad de las Artes. Por tener una vida despojada de experiencia académica es titular de la fiebre de existir.

pavimentados de la ciudad. Mis manos estaban sucias por el óxido del columpio. Encajaba en este columpio porque lastimaba mis manos, mi ser físico. Él sentía lo mismo que en mi ser interior. Una luz de ensueño rodeó el lugar. Se acercó la noche y las lámparas nos llenaron de luz amarilla. Sus monólogos me dejaban a merced de su aura taciturna. Me habló de cuánta nostalgia le traían los parques, ver a los niños con sonrisas mecerse en los columpios, pero, sobre todo, le gustaba recostarse en las frías bancas viendo el cielo, el hermoso cielo que se ve desde esta ciudad.

Llegué otra noche a su puerta brindándole una lasaña que había preparado. Agradeció y preguntó con ojos devorados si quería charlar en la banca del parque. Sonreí por esos ojos devorados. Era un muchacho sonriente frente un viejo desdichado.

—Sé que no vives en el condominio.

—¿Cómo lo sabes?

—Soy un viejo observador. Como todo viejo, digo.

Como no tenía un buen tema para hablar, pero quería escuchar su ronca voz, comencé con temas al azar. Hablamos de cómo nuestra sociedad se estaba cayendo a pedazos, y del por qué no había ningún héroe que la pegase. Encendió otro cigarrillo.

—Me gustaría tener una próxima vida y no estar atado a la estela intelectual ni a la fortaleza poética.

—¿Y no es que todos estamos atados a esta vida?

—Miradme bien, soy un enfermo que agoniza. Un enfermo silencioso, un enfermo con bellas palabras. Un poeta es un ser inmortal, un ser que se crea a través de la palabra. Soy inmortal por convivir con palabras y sentimientos inmortales, y créeme que no hay peor cosa que ser inmortal.

—Por eso, si llego a publicar algo será en anonimato. Nadie sabrá que un chico que no sabe qué hacer con su vida produce los poemas más tristes... de esta noche. Como Neruda.

Qué tonto, pensé. Cómo le voy a mencionar a Neruda a un ser que consume Rimbaud.

—Yo quisiera nacer en algún país de primer mundo, este jodido país jode mi destino.

Seguramente con lo bueno que he sido en este tiempo, Dios me concederá mi deseo. Es un buen deseo de un buen chico. ¿Dónde quisieras nacer tú?

—Quiero ser un envase sin fondo o un anillo.

—¿Por qué?

—Para afirmar el ropaje, ora demasiado grande, ora estrecho que dios nos da. Cuánta dicha para tanta esclavitud. Desde esa noche, bastaba con recordar nuestra conversación para sentirme agridulce. Estaba haciendo un castillo de ideales. Lo imaginaba recitando sus poemas, borracho en las caminatas a las horas de la madrugada, en las librerías viendo alguna muchacha dulce leyendo. Y me entraban celos de pensarlo con alguna muchacha. Quería su conocimiento solo para mí. Iba al parque y esperaba, a veces en el columpio, otras veces detrás de los arbustos, la llegada. Su llegada. Fernando tenía caminar lento, caminaba como si tuviese la culpa de la humanidad en la joroba. Cuando llegaba con un libro no lo molestaba, pero al llegar él con su soledad, yo impedía que ella se acercase a él.

Un viernes por la noche, manteniendo distancia y leyendo detrás de los arbustos, llegó como de costumbre fumando su cigarrillo. Se lo veía cansado. Ha de estar cansado de vagar eternamente, pensé sin imaginar el peso de mis pensamientos. Vi una expresión nueva en él, como si

pidiese o rogase algo. Miraba al cielo.

—Alíviame de esta soledad— gritó. Dios asomó de entre la neblina y le dio una hermosa flor negra.

Devoré la fragilidad de la flor en el instante. Y aunque haya estado alegre unas noches, la flor se marchitó y al poco tiempo murió. Otra noche, con la neblina cubriendo las faldas de la montaña y la ciudad, Fernando le pidió de nuevo a Dios un alivio a su soledad y este le dio una piedra. Su belleza no cautivaba tanto como la flor, pero vi una sonrisa en él que transmitió a mi rostro. Con el paso del agua, viento y fuego, su piedra se volvió suave como una piedra de río, cada vez más hermosa y con color negro, hasta que pasó a ser arena y finalmente desapareció entre el polvo. Un tiempo, Huma ya no iba al parque. Desde que apareció Dios no le dirigí la palabra, ni fui a visitarlo. Comencé a ser contrario a sus ideales en mi cabeza. Ya no lo veía como el héroe que carga dolor en sus hombros y se esconde en las sombras por honor de su humanidad. Fue, más bien, un ser que se escondía en su interior porque no pudo sanar su herida, porque el mundo le escupía y pateaba y no quería levantarse. Un ser que murió demasiado pronto. Pero a pesar de eso, me contradecía yendo a observarlo desde detrás de los arbustos.

*Yo que sufrí la angustia de las pequeñas cosas ridículas:* llegó una noche declamando versos de Pessoa. Para esta vez, su integridad no pudo más. Juntó sus manos y le pidió a Dios que aliviase su soledad. Su solución fue sencilla. Bajó Dios entre los cielos, estuvo ante Él, separó sus manos para que ya no rezara y le hizo mortal. La espera tras los arbustos terminó. Huma no sonreía, y lucía intranquilo. Se quedó sentado en

la banca mientras la luz amarilla bajaba sobre su piel. Miró a los astros y preguntó:

—Y a Él, ¿quién le quitará la inmortalidad?

El castillo creció y se hizo laberinto.

## La despedida del centauro

Gagui Castro<sup>3</sup>

El ruido del candado resuena en mi cabeza. Una, dos, tres veces y luego de ello, pierdo la cuenta de cada uno de los golpazos que hace temblar mi casita de cartón. Siempre a las 9 p. m. llega el centauro.

Desde la esquina se oye su galope brutal y su voz ronca que aún pertenece a una naturaleza semi-humana. Se acerca a la puerta y comienza a llamarme.

Que le abra, me dice.

Yo no quiero dejarlo entrar.

Constantemente me exige estadía y entrega total. Quiere banquete, inmediatez. Que le sobe las pezuñas y le unte la espalda con mis lágrimas. Que baile al ritmo de sus maldiciones y me someta a transformaciones terribles. Que sea cualquier cosa que a su mente se le venga en gana; cualquier cosa que a menudo no parece una mujer.

¡No puedo soportar otra noche más! —me exijo a mí misma—. Pero esta frase ya me parece haberla dicho. Sin embargo, cuando el miedo me consume opto por entregarme a la cobardía.

Los centauros, bien sabemos todas, son parte humana y parte animal.

Humana porque usa la razón. Es inteligencia, labia.

Animal porque usa el instinto. Es violencia, celos.

---

3 Guayaquil, 1991. Actualmente cursa el quinto semestre de Literatura en la Universidad de las Artes. Es instructora del proyecto "Cuentos & Utopías", que realiza una labor comunitaria y literaria dentro de planteles escolares. Es escritora del colectivo LitedrawArt.

No sé... quiero creer que una vez en el pasado, el centauro fue completamente un hombre y que fue esa figura de juicio y entendimiento, la que verdaderamente me convenció y no aquella beligerante bestia que se engrandece entre cada una de las ocultas caras lunares de las mujeres que le susurran.

Todas ellas le abren la puerta, pero yo no quiero dejarlo pasar.

El candado, entonces, ante la inconcebible espera, truena contra mi puerta con una potencia desaforada. Su ciclo infinito destempla mis sentidos y me despoja de toda vitalidad.

Mi pared de cartón comienza arrugarse. Se contrae ante las incalculables sacudidas del macho.

Yo sigo inmóvil. Involuntariamente temblando, sintiendo que mis destellos de valentía o ensimismamiento me llevarán esta vez a la muerte. Porque negarme, anteriormente, me ha costado moretones, cicatrices y ecos tormentosos que cuelgan como aretes en mis oídos.

Un quejido sale de mis labios y, extendido como múltiples copos de hielo, me lastiman con un punzante frío. Mis convulsiones, con cada estremecimiento, parecen irse con mi vida.

Agarro con fortaleza tres amados peluches. Estos me los regaló aquel centauro cuando estrenó conmigo su disfraz cortés.

A ellos, coloridos, afelpados, que se hallan ahora inertes, los abrazo con una fingida sonrisa que inútilmente intenta ocultar el terror.

Una vez, uno de ellos me contó una historia sobre una mujer que nació con el poder de crear mundos felices. Una habilidad que, para desgracia de tal personaje, solo aparecía cada vez que encontraba la desgracia. Otra de ellas, con carácter más recio, me susurraba cada día que envenenara a la bestia... pero, jamás tuve el temple para hacerlo.

El tercero siempre fue callado. Mi mente lo recuerda acariciándome la espalda o rellenándome los odios con algodón cuando la situación lo ameritaba.

La puerta continúa sacudiéndose...

Yo permanezco inmóvil.

Los relinchos del centauro exacerban con furia desmesurada. Todos los vecinos, invocados por el escándalo, asoman con rostros morbosos llenos de suspenso, burla y curiosidad.

Yo, dentro de mi casucha, me muerdo los labios y cierro los ojos para no confirmar que de tanto estrujarlos, les estoy sacando el relleno a mis acompañantes. Espero que no sea así, porque no quiero convertirme en él.

Los peluches siempre fueron despreciados por su ira. Y no es porque los haya odiado alguna vez. Pienso que ellos lo hacían más débil, dócil. Que sus colores y su suavidad asustaban a la bestia que se resistía a dejar de existir.

—¡Maldita sea! ¡Abre esa puta puerta! —ordena.

Yo tiritito de horror y el estómago se me zaran-dea con unas amenazadoras náuseas.

Sus pezuñas se abalanzan nuevamente sobre el portal. Cinco, nueve, doce veces. El cartón que conforma la entrada de mi hogar se dobla en dos, cuatro y hasta seis partes. ¿Por qué no permití que mi casa fuese hecha de un material más resistente?

Gracias a dios, la pared no se divide. No obstante, la bestia aún sin poder entrar y aún sin respuesta mía, opta por buscar otra forma de encontrarme.

Empieza a merodear varias alternativas. Salta a los tejados y olfatea las esquinas.

Si logra ingresar, me matará.

Entonces, alterada, hago un esfuerzo para mover mi pesado cuerpo de elefante y arrastrando los



peluches, me adelanto para cerrar con seguro todas las ventanas. Relleno con medias todos los agujeros que las cucarachas y los ratones han hecho, y apago las luces de la habitación. No hay más rayo de luz en esta casa que mi consuelo.

Me escondo bajo una solapa de la caja y coloco bajo mi pecho a los peluches. Espero que el peligro se disipe y en medio del tormento, ruego por la petición de un auxilio por parte de mis tres acompañantes. Quisiera tan solo poder volver a oír la voz que perdieron. El centauro hunde con su peso la techumbre, golpea sus herraduras contra el zinc. Se acerca. Sus gruesas manos callosas color canela van apartando las verdes y largas hojas del árbol que cubre la ventana.

Yo oigo sus dedos sobre la pared de la habitación donde me hallo. Mis dientes crujen.

Me vuelve a llamar fingiendo una tregua, pero desdichadamente un vecino, desde el otro lado de la calle, le dice que me he rebelado. Entonces sujeta las rejas y las bambolea con fiereza. Me digo que no, que no puedo, —a estas alturas de los hechos—, dar mi brazo a torcer y excusarme por haberme quedado dormida. Me digo que han sido casi dos décadas bajo su esclavitud, que debo ahora sublevarme.

Las imágenes tortuosas de un pasado violento retornan con cada ultraje al cartón. Y he allí que en mi cabeza aparece uno de los tantos dramas: la escena de un pacífico desayuno familiar. Sillas llenas, cucharillas puestas, huevos recién hervidos, panes tostados y... un batido de moras. Moras... él me las había pedido, pero yo no las encontré en ninguna tienda. Ingenuamente, nunca creí que llevar frutillas para un batido tan cotidiano constituiría una ofensa.

Aquel acto de "independencia" aún me obliga esconder una profunda cicatriz en el rostro con

maquillaje.

Yo... ya no logro recordar su entrañable forma de amar. Y así, me cuestiono muchas veces si alguna vez existió aquel hombre que hoy es esta bestia, este centauro iracundo. Sí, me cuestiono, me propongo descubrir si alguna vez amé a este ser o si fueron mis miedos de quedarme sola los que actuaron.

—Ábrele, por favor —suplica. Entonces, la voz que esperaba oír se suelta a mi alrededor. Resignada y atemorizada, parece venir de parte de la osita de peluche.

—¡No! ¡No lo hagas! —A diferencia de la osa, con voz fuerte, la siempre pendenciera coneja se rebela. Ella, muy a menudo, me da fuerzas. La coneja es una eterna amante de la libertad.

El tercero de los muñecos, por su lado, mantiene una enigmática sonrisa. Esa que me enseñó mi madre.

108

Mi padre, en lo que me queda de mi memoria, fue perfecto. Pero, quizás para mi madre, él estaría lejos de alcanzar ese adjetivo. Sé que el centauro no siempre fue o quiso ser malo. Está poseído por su instinto como yo lo estoy por el miedo. Pero hay grandes cruces que uno no debe cargar, que se deben negar, que se deben evadir.

¿Será que yo lo he transformado en esto? Nunca fui una mala mujer. Pero... ahora que lo pienso, ¿alguna vez he sido una mujer?

Retomo con dificultad la gota de aire que guinda en mi pulmón izquierdo y aunque mis rodillas zigzaguean, vuelvo a poner sobre mi regazo a mis peluches y me arrimo a la pared para hallar equilibrio.

Con los ojos demacrados tambaleo hasta la ventana para encararlo. Desde mi cercanía puedo ver su sombra y los puños que golpean las rejas. Entonces, desde el alcance de mi visión —cintura

para arriba—, solo advierto su parte humana... aquella parte que me convence de que es un hombre. Un ser que huye al igual que yo.

¿Ambos tendremos miedo?

Somos iguales, me repito hasta el cansancio. Yo no debo espantarme, entonces.

Me acerco a la ventana y mi imagen llama su atención. Alza los ojos desorbitados y me observa. Yo me quedo quieta y firme. Él, de igual manera, parece tener el mismo sentimiento.

Tragamos saliva y parpadeamos lentamente. Pero no, él no encontró lo que quería. Su verbo, antes capaz de hechizarme, ya carecía de poder sobre mí. Puse mi mano sobre el vidrio y le dije con voz indeleble que este no era su hogar.

Entonces, sin hacer ya nada más, se dio la media vuelta. Las hojas del frondoso árbol que extiende sus ramas hacia mi casa, volvieron a cubrir de lleno la ventana. El sonido de aquellas pezuñas trotamundos comenzaron a sonar más lejanas.

¡Se ha ido!, me dije.

Yo me he levantado contra él. Por primera vez le he dicho que no. Por primera vez pienso en mí. Y ante ello, dentro de mí misma se confabula un nuevo y reciente miedo: Yo no conozco esta nueva forma de ser y le tengo pavor a la bienvenida de esta libertad. Digo, ¿es esto ser mujer?

Bajo la mirada y me hallo sola. Tan sola como cuando lo conocí.

No sé si vendrá nuevamente como solía hacerlo.

Abro la ventana y sin creérmelo, reviso el panorama.

Ya no está.

—¡Se ha ido! —aseguro un millar de veces. Las lágrimas corren por mis mejillas y el llanto baña a mis peluches, quienes van, poco a poco,

tomando su antigua forma carnal. Van reviviendo en otros cuerpos. Entonces, posando sus pequeños pies sobre la pobre casa de cartón maltrecho, me dan alientos, me dicen que ahora iniciaremos una nueva vida.

# Extraños tocan a la puerta

Nicole Suárez Romo<sup>4</sup>

Clara solía trabajar tres días en casa de la señora Susana. Su trabajo consistía en limpiar, cocinar, y lavar la ropa. Todo en silencio para no despertar a su jefa que siempre dormía. En el poco tiempo que llevaba trabajando solo la había visto dos veces: cuando la contrató y le dio la lista de tareas, y una tarde, mientras tendía ropa, en que la vio pasar como un fantasma, sin hacer ruido y con el cabello cano suelto. La señora bebió agua en la cocina y luego regresó.

Desde ese día Clara dejaba una jarra con agua y un vaso en una mesita fuera de la habitación de la señora. Empezó a ayudarla en todo, porque los extraños hábitos de su jefa le parecieron lamentables. Aquella pequeña y solitaria mujer, que permanecía despierta toda la noche y nunca salía de casa. Sin saberlo, empezó a tomarle cariño. Clara hacía su trabajo con tanta dedicación porque imaginaba que la señora por las noches sonreiría al ver todo tan pulcro. A veces ella cerraba los ojos e intentaba recordar con detalle el rostro de su jefa. La señora tenía los ojos negros brillantes, el cabello blanco y las manos llenas de manchas y arrugas. Aun así, le parecía una mujer hermosa. Clara se imaginaba como ella para cuando llegara a esa edad, con una linda casa y con mucho tiempo libre.

Adoraba permanecer en el antiguo y elegante

111

---

4 Guayaquil, 1997. Estudiante del octavo semestre de la carrera de Literatura de la Universidad de las Artes. Ha publicado en dos antologías de cuentos: *El gato de Schrodinger* (2016) y *Tela de araña* (Editorial Rasguño 2017). Es cofundadora del fanzine de microliteratura *Pizpireta*.

hogar de su jefa. Un lugar lejos de todo y rodeado de árboles que la hacía sentir segura. Le parecía que la pequeña casa se amoldaba a ella a la perfección. Como la señora Susana dormía todo el día, Clara podía tomarse ciertas atribuciones. A veces movía los muebles a su gusto, o quitaba las extrañas decoraciones de la señora y las cambiaba de lugar, o buscaba entre sus cosas, sin llegar a encontrar nada sobre su jefa. Esa soledad le recordaba, que, aunque el lugar parecía ser suyo durante el día, había una mujer que siempre dormía en la casa.

112

El saber que acompañaba a la señora animaba a Clara. Siempre la emocionaba tener contacto con su jefa, se reflejaba en la soledad de aquella mujer y con anhelo buscaba escuchar su voz y ver su rostro. Es por eso que cuando encontró un papel en el mesón, que parecía ser una lista de tareas, no dudó en cumplirla a cabalidad, aun cuando la señora le pedía algo extraño.

La única petición escrita en el papel era que Clara dibujara una cruz de sal fuera de la casa. Ella no cuestionaba nada a la señora Susana, es por eso que lo hizo. Salió de la casa y dio unos pocos pasos, y aunque nunca había nadie cerca, sintió vergüenza cuando se arrodilló y con la mano temblorosa dibujó la cruz con la sal brillando por los reflejos del sol de media tarde.

Cuando Clara entró a la casa, encontró a la señora Susana sentada en el pequeño y elegante mueble de madera que dominaba la estancia. Clara nunca la había visto así, y le pareció que ahora la casa ya no combinaba más con la señora, sino con ella. El rostro pequeño de su jefa no se parecía al de sus recuerdos, ahora sus ojos negros eran opacos y su cara era vacía. De pronto parecía que la señora Susana sentía dolor, y quizás locura.

Fue entonces cuando la señora empezó a contarle sobre los golpes a la puerta, y cómo había decidido contratarla para sentirse acompañada. Aunque al inicio casi no podía escuchar los golpes, luego se volvieron incesantes y desgarradores, alguien quería entrar a la casa, afirmaba la señora Susana y aunque sentía curiosidad, no se atrevía a ver, quizás Clara podía, sugirió su jefa. Mientras, ella no lograba entender cómo había permitido que esto llegara a tanto. Los golpes en la puerta la habían obligado a no dormir, y a encerrarse en su casa a no hacer nada más que escucharlos.

La soledad y el miedo de la señora Susana la hacían parecer una niña a la que Clara quería proteger. Por eso decidió quedarse esa noche a escuchar los golpes, y advertirle a quien sea que la señora ya no estaba sola. Esa tarde, mientras esperaban a que anocheciera Clara preparó la cena, y las dos comieron una frente a la otra en el comedor, y ella respondió todas las preguntas de la señora Susana, a quien ahora consideraba una amiga. Podía imaginarse viviendo con su jefa, y cuidándola hasta su muerte, y después siendo la dueña de esa gran casa, y teniendo ahí una familia.

Llegada la noche fue cuando sus fantasías se dispersaron por el sonido de los golpes. Al principio eran pequeños toques, como suaves nudillos contra la madera. Después se volvieron ensordecedores, hasta el punto en el que Clara no podía diferenciar si el sonido venía de afuera o de dentro de la casa. La señora Susana ya no parecía tener miedo, se entretenía susurrando una especie de rezo con las manos abiertas.

Frente a la puerta, Clara escuchaba los golpes y notaba como la madera vibraba y parecía extenderse hasta ella como si quisiera acariciarla, y luego con un golpe sordo regresaba a su lugar. Parecía

que allá afuera había muchos extraños en la puerta, y con desesperación, como si su vida dependiera de ello, querían entrar. Clara se dejó llevar por la curiosidad, sujetó la aldaba y escuchó los susurros de su jefa hacerse más altos. La puerta parecía agrietarse por los golpes, y sin dudarle la abrió.

Frente a ella, de pie sobre la cruz de sal, estaba una mujer.

Esa figura exterior la miraba, y Clara no lograba entender cómo aquel ser podía parecerse tanto a ella. La misma altura, el mismo cabello, y la misma mirada horrorizada con un extraño brillo en los ojos. Regresó a ver su jefa, pero ya nadie la acompañaba. Estaba sola en la casa, y frente a ella ese ser familiar se acercaba.

114 Asustada intentó cerrar la puerta y dejar fuera a su igual, pero en el movimiento notó sus manos, que ya no parecían ser suyas. Ahora tenía pequeñas manos de manchas oscuras y arrugas, con los nudillos enrojecidos y abiertos. La mujer que era ella entró a la casa, reconoció su tímida sonrisa en el rostro de esa otra mujer.

Con suavidad la sujetó del codo y ella se dejó llevar. Llegaron a la habitación de la señora Susana y con cariño fue acostada en la cama. Ahora ese lugar se sentía propio. La mujer le preparó la jarra con agua y se sentó junto a ella, le acarició su ahora cabello blanco, y esperó a que al fin se durmiera, para escapar.



# Mis niñas

Noelia Mantilla<sup>5</sup>

Javier se levantó de su cama para asegurarse de que la puerta estuviera debidamente cerrada. Cerró también sus ventanas y cortinas. Tardó aproximadamente una hora en acceder al chat grupal que él y otras cinco personas mantenían en la *Deep Web*. Advirtió que durante las dos horas anteriores a que él iniciara sesión, habían estado discutiendo la posibilidad de acudir a la función de un circo que visitaba la ciudad, con el fin de secuestrar a las gemelas acróbatas y venderlas a la red de prostitución. Aparentemente, las niñas eran rusas y no hablaban ni una palabra de español. Dormían en una carpa atrás del remolque de los payasos sin más compañía que su abuela sorda. La tarea no era tan complicada y los resultados, en caso de que todo saliera bien, aportarían bastante al ánimo del grupo, además de suponer una inyección económica provechosa. La conversación alrededor de la estrategia a utilizar duró toda la madrugada hasta que varios de los participantes tuvieron que alistarse para ir a sus trabajos regulares. La mayoría eran empleados públicos y tenían horarios estrictos por lo que la reunión virtual se pospuso hasta que todos pudieran integrarse a sus actividades nocturnas, otra vez.

Mientras se preparaba el desayuno, recordó que se había ofrecido a llevarle unas medicinas para

115

---

5 Bahía de Caráquez, 1997. Actualmente se encuentra cursando el octavo semestre en la carrera de Literatura. Ha publicado dos crónicas bajo el pseudónimo de Janeth Intriago en el blog *La Ornitorrinco* (2016) y sus relatos han sido incluidos en la antología de Huilo Ruales y Ernesto Carrión: *Tela de araña* (Editorial Rasguño, 2017).

Karen. Ella vivía a unas cuadras de su casa así que no representaba mayor inconveniente. Veinte minutos más tarde, él estaba frente a su puerta con una funda llena de escilatopram. Además, le había llevado un café y un *cheesecake* de fresa; esa fecha era muy difícil para ella. Karen lo recibió con un abrazo y una sonrisa forzada; sus ojos marrones estaban ojerosos e hinchados. Ella tenía puesta su pijama gris, aquella que a él tanto le gustaba, pues le recordaba las noches de secundaria cuando veían películas de terror y ella metía los brazos dentro de su camiseta como si quisiera protegerse de algo. El pijama ya no le quedaba grande y seguía usándola como si no se diera cuenta de sus agujeros.

116

Pasaron a la sala y Javier notó un extraño olor a moho en el ambiente. Dejó las cosas en la mesa del centro e intentó conversar con Karen de cosas triviales. Luego notó que el simple hecho de llevarle algo más que sus medicinas, destacaba el luto de la fecha y terminaron hablando de lo mismo que hablaban cada año. Cuando eso pasaba, Karen recogía sus piernas y las pegaba a su pecho, como si aún tuviera dieciséis años y acabaran de robarle nuevamente a sus bebés. Javier no podía evitar sentirse culpable. Había sido él quien convenció a Karen de ir a la fiesta esa noche en la que fue violada y también había sido él quien le falló cuando iba a llevarla a la clínica de abortos. El día que se disculpó con ella por teléfono, su madre lo escuchó y les contó a los padres de Karen. La obligaron a seguir con su embarazo y ella no le habló por varios meses, hasta que eventualmente lo perdonó. El día del parto descubrieron que uno de los bebés tenía una malformación en una de sus piernas y que esta debía ser amputada lo más pronto posible. Karen estaba inconsciente, así que sus padres

tomaron la decisión por ella, no sin antes discutir la posibilidad de poner al bebé discapacitado en adopción, pues "ya había suficiente vergüenza en la familia". Por supuesto, Javier estaba escuchando y decidió que si alguien debía decidir el futuro de esos bebés sería Karen.

Los padres de Karen se habían ido hacía mucho tiempo cuando los guardias de seguridad anunciaron que la sala de recién nacidos había sufrido un ataque: al menos cinco niños habían sido robados y dos resultaron heridos producto del ajetreo realizado por los ladrones al escapar. Nunca encontraron a los bebés ni a los culpables. Para cuando llegaban a ese punto de la historia, Karen ya estaba dormida de nuevo, con el rostro cubierto de moco y lágrimas. Javier sabía que al día siguiente ella iba a estar de nuevo como si nada y él dejaría de sentirse culpable por un buen tiempo. Antes de irse guardó el postre intacto en la refrigeradora y puso una manta sobre sus piernas. Karen se despertó y tomó su mano.

-Yo nunca quise tenerlas, ¿sabes? No sé por qué me duelen ahora.

Javier apartó uno de los cabellos negros que cubrían su rostro, besó su frente en silencio y se fue. Se le había hecho tarde para el trabajo.

Ese día atendió un total de treinta y cinco llamadas telefónicas en el *call center* donde trabajaba. Había pensado en las gemelas durante toda la jornada; cada vez que iba al baño o se encontraba solo, las llamaba en susurros. "Mis niñas" les decía, y saboreaba las palabras lentamente, como una menta en su boca. Un placer que solo el anonimato y la clandestinidad podían proporcionarle.

Al finalizar su turno se apresuró a casa, su perro Toby lo recibió juguetonamente; él ni siquiera se percató del desastre que había hecho en la sala:

esa noche vería las primeras imágenes de las gemelas. Las fotos llegarían al grupo gracias al empleado que realizaba la limpieza en el circo después de cada función. Él también era parte del foro y uno de los candidatos más adecuados para llevar a cabo el secuestro. Mientras Javier se acomodaba, puso a cargar la página. Los píxeles se fueron aclarando poco a poco, revelando a dos niñas, muy rubias y rosadas en vestidos azules. La foto había sido tomada a una cierta distancia. Estaban sentadas con una anciana y comían en platos desechables amarillos. Eran casi idénticas, excepto por un detalle: a una de ellas le faltaba una pierna.

# Las abejas

Jennifer Zambrano<sup>6</sup>

Era terrible de ver. Cientos de abejas sobre la ventana de la sala, posadas en largas hileras, inmunes al aerosol que lanzábamos. No se movían ni un centímetro y desde el comedor se podía escuchar el sonido de asmático que hacían, como ronroneo de gato, como un coro atemorizante. Marta y yo nos refugiamos en la cocina y le dimos la espalda al ruido. Y también al problema. Empezamos a hablar sobre qué hacer para la cena, si huevos revueltos o pollo. Al final nos decidimos por algo rápido, galletas con miel, para no tener que bajar tanto la guardia mientras cocinábamos. Comimos despacio, pretendiendo que en poco tiempo todo se solucionaría y, en cierto momento, llegamos a olvidarnos de que los insectos habían invadido nuestra casa.

Pero solo fue por poco tiempo, hasta que vimos a una de ellas volando alrededor del foco de la cocina. Una sola. Decidí golpearla con la escoba, matarla, pero era demasiado rápida. Escapó de mi ataque y regresó con las demás que continuaban en el mismo sitio. Apagué el foco pensando que quizá era una forma de mantenerlas a distancia. Marta me preguntó cómo habían entrado tantas y le dije que no sabía pero que pronto estaría aquí el exterminador.

Me miró, dudando, luego preguntó, preocupada,

119

---

6 Guayaquil, 1995. Estudiante de noveno semestre de Literatura en la Universidad de las Artes. Sus textos aparecen en antologías de cuento ecuatoriano como *El despertar de la Hydra* (La Caída, 2017). Su cuento "La palabra olvido" obtuvo el segundo lugar del I Concurso Universitario de Cuento "Libre Libro" 2018 y fue publicado en la recopilación *Última hora* (UArtes Ediciones, 2018).

si las abejas estaban en peligro de extinción.

—No sé, ¿qué importa?

Se sentó en el piso, yo también. Permanecemos en silencio algún rato en que ella comenzaba a jugar con sus dedos. Los entrelazaba, los movía frenéticamente para después formar figuras —un cono invertido, una esfera—. Yo observaba con atención cada detalle pensando en que podía tener algún significado para la psiquiatra, como cuando Marta cambió los dibujos de animales muertos por mujeres degolladas, doctora, no parece normal esta niña, a veces me da miedo, dice cosas extrañas, cosas que normalmente no dicen los niños, no sé qué hacerle, por eso se la traigo, y creo que me odia, doctora, sí, yo sí lo creo, pero quién sabe qué se le pasará por la mente.

Apareció frente a nosotras otra abeja. La miré con precaución, alcanzando el palo de escoba. Marta volvió a hablar:

120

—¿Qué hacen las abejas? Como las hormigas que dispersan semillas...

—No sé, Marta, no sé.

La abeja había avanzado hasta la refrigeradora y estaba posada sobre la puerta del congelador. Me acerqué despacio y la fulminé. Marta, en lugar de regresar a mirar cuando le dije que la había matado, se recostó en el piso, en posición fetal, y cerró los ojos como si fuese a dormir. A los pocos minutos supe que de verdad estaba dormida y me percaté de que el ruido de las abejas había desaparecido por completo. Entonces, por pura curiosidad, quise salir, ir a la ventana, observar de nuevo sus cuerpos pequeños sobre la malla metálica.

Al entrar me di cuenta de que ya no estaban allí, sino que se habían dispersado por toda la sala. Volaban sobre el televisor, sobre los muebles, encima del ventilador, en los focos, se

habían convertido en un humo sólido que envolvía todo en el lugar. Regresé rápidamente al lado de Marta y cogí el spray para fumigar por encima de nosotras, en el espacio entre la cocina y la sala. Algunas de las abejas se metían, a pesar de mis esfuerzos, a la cocina, para dar vueltas por las ollas, por los platos donde quedaban rastros de la miel que merendamos.

Salió un gemido de mi boca cuando rocié a la última abeja de la cocina. Marta se despertó en ese momento, observó el suelo, los cuerpos caídos.

—Mamá, ¿sienten dolor las abejas?

Asomó un enjambre que cubrió el techo de la cocina, con su sonido insoportable, copando el aire que Marta empezaba a respirar con dificultad. Las paredes se teñían de oscuro, de la piel de los insectos, piel dorada de abejas perversas. ¿Eran malas las abejas? ¿Sentían dolor las abejas?

El spray se iba agotando y parecía que nos envenábamos nosotras también al intentar matarlas. Marta estaba impaciente. La tomé por lo hombros, la agité, no soportaba estar encerrada con ella, ojalá estuviese sola, sin hija a la que cuidar, a la que llevar al psiquiatra por repentinos brotes depresivos que no comprendía. Por qué se deprime la niña, doctora, si todo tiene, todo le doy, nunca le ha faltado una sola cosa, lo hace para joderme, eso es, doctora, no me mienta, que yo la parí, yo sé de qué pata cojea esta niña, esta mocosa, doctora, usted no sabe, yo no la quería, ojalá se..., ojalá no la hubiese..., pero no, estábamos encerradas juntas en la cocina y yo tenía que pensar en una solución rápida para el ataque de asma que Marta estaba teniendo por el pánico, por la intrusión de las abejas en nuestro lugar seguro, por el olor demasiado fuerte del spray que, poco a poco, las hacía caer, para retorcerse en el suelo, abejas letales que no paraban su bulla.

—Ma-ma-má.

Calmé a Marta con las recomendaciones que los doctores me habían obligado a aprender de memoria, junto a los ejercicios sobre respiración correcta que la psiquiatra sugirió para la ansiedad. Marta volvía a tranquilizarse, a mirar hacia el techo, hacia mí mientras me levantaba para seguir cazando las abejas que se iban concentrando en la cocina. El ruido iba en aumento.

—Las abejas mueren cuando pican a alguien.

—Si no vas a ayudar mejor te callas.

Marta no se movió, continuaba tirada en el piso, detrás de donde yo me había parado. Yo parecía su escudo, me había interpuesto entre ella y las abejas, simulando mi nula maternidad, jugándome el pellejo por la hija que no había querido, que era idéntica a mí, que me hacía pagar setenta dólares por sesión a una psiquiatra que en lugar de analizarla a ella terminaba recomendándome pasar más tiempo juntas para que surgiera el cariño que no hay. A Marta, sin embargo, estas cosas no le importaban y, desde la esquina, me miraba, con sus ojos vacíos, como siempre había hecho, ojos de miedo, doctora, son oscurísimos, ojos que usa para ver en las madrugadas porque esa niña no duerme, parece sonámbula, zombi, pasa mirando hacia la calle, doctora, aunque a veces duerme en la cocina, se tira al suelo y ahí queda, en pleno piso, doctora, ¿por qué será?, también a mí me pasaba de pequeña, me daba miedo el resto de la casa.

Escuché el timbre y, aprovechando que ya no quedaban muchas abejas en la sala, corrí hacia la puerta. Los exterminadores vestían de blanco, estaban cubiertos en su totalidad, y me hablaban por unas mallas diminutas que tenían en el rostro. Luego de explicarles la situación, se dirigieron a la cocina, yo esperé afuera, con los vecinos



que iban formando un cerco alrededor de la casa. Al poco tiempo regresó uno de los exterminadores acompañado por Marta. La dejó a mi lado y volvió él solo adentro. Las dos nos quedamos de pie frente a la casa, imaginando lo que esos hombres harían allá adentro, y Marta decidió sentarse en el suelo, jugar de nuevo con sus dedos —más formas de cono invertido, de esfera—, preguntándose, probablemente, si acaso eran verdaderamente malas o si sentían dolor las abejas.

Dos días después pudimos regresar a casa, al silencio culposo en el que se había sumido. Marta no me miraba, tampoco respondía cuando yo le hacía una pregunta. Esa madrugada desperté de una pesadilla que no recordaba y fui a la cocina, pensando en quedarme a dormir ahí, en el piso helado, mirando las vigas como si fuesen nubes raras en medio del cielo oscuro. Antes que yo, Marta había llegado ahí y estaba profundamente dormida en la esquina en la que antes habíamos estado arrinconadas por las abejas. Caminé a la refrigeradora, tomé un vaso de agua, seguía mirando el cuerpo inmutable de la que era mi hija, su respiración que hacía elevar y descender su pecho, las migajas de comida en el borde de su boca. No había una sola cosa de ella que no me disgustase. Doctora, no es mi culpa si no la quiero, esa niña no se hace querer, no tiene nada bueno, solo sabe mostrar las garras.

Al salir de la cocina vi que cerca del cuerpo de Marta había un bulto pequeñito, una especie de mancha que terminó siendo el cuerpo de una abeja. Ya estaba muerta, claro, no hacía ruido, no se movía, su cuerpo estaba tieso y, mirando a Marta que empezaba a respirar con dificultad, en lo que parecía otro ataque, haciendo casi el mismo sonido escabroso de las abejas, reconocía yo en ese cuerpito inerte, asesinado, que sí, que las abejas sentían

dolor, y ojalá el sonido que retumbaba en las paredes no fuese el de la respiración de Marta sino el de esa diminuta abeja que jamás comprendería por qué vino al mundo, por qué tuvo que llegar junto a mí, que quería deshacerme de ella, con mis propias manos de ser posible, pero que me detenía por el miedo, doctora, por el miedo a mi propia muerte, pero sí, sí sienten y no creo que me importe, no me importará después de esta noche, y volveré a creer en su inmundicia, querré matarla, olvidarla, sobrevivirla, sobre todo eso, doctora.

Ojalá no sintieran.

Ojalá no sintieran las abejas.

# Para los días de juventud

Melissa Uzhca Galarza<sup>7</sup>

Hoy es jueves 12 de diciembre y he envejecido un año más. Con el dedo índice repaso mis arrugas y siento laberintos en la frente por donde pasa el sudor. En las mañanas me miro al espejo para saber que soy yo misma, no vaya a ser que un día me despierte y mi cara ya no esté.

Me quedan pocas pestañas, las he curvado tantas veces que se han caído poco a poco. Mis párpados, que solían ser como lienzo, se han arrugado. Mi piel se ha vuelto una cáscara de plátano: amarilla y de un grosor impresionante. Mis dientes están manchados, algunos son negros y otros simplemente se han ido. Pierdo la vista, pero conservo la memoria.

Hoy es jueves 12 de diciembre y mis manos ya no sirven para escribir. Hoy he envejecido un año más y las arrugas del rostro se extienden en el cuello y en los brazos, en los codos y en las manos, y se mezclan con las líneas de la palma y se chocan con las líneas que son las del destino.

125

---

7 Cuenca, 1996. Estudiante de Literatura en la Universidad de las Artes, Guayaquil. Obtuvo el tercer lugar en el VIII Concurso Nacional Interuniversitario "Efraín Jara Idrovo", modalidad relato (2017). Algunos de sus cuentos constan en la antología *Tela de araña* (Editorial Rasguño, 2017) y en el blog de la escuela de Literatura de la Universidad de las Artes.



# La hoguera huyente de Abdón Ubidia

Quito, Editorial El Conejo, 2018

«Son tiempos imposibles. La revolución se nos escapó a nosotros y también a ustedes. Fue una hoguera huyente. La llama purificadora huyó una vez más», dice Marco, el viejo profesor de sociología que fuera militante clandestino, que ha renunciado a toda acción política, y que ha montado una sala de cine alternativo, para aliviar la nostalgia de su fracaso político. Se lo dice a Pedro, su joven sobrino y discípulo, que es un convencido guerrillero de *Alfaro vive, carajo*, AVC, de esos que carecen de dudas y tienen la convicción del fanático, que está recuperándose de sus heridas en la casa paterna, instándolo a huir del país y, por ende, a abandonar *la causa* en la que cree: «¡Toma el avión que te ofrecen! ¡No te suicides, Pedro!».

En esta escena, quedan al descubierto y confrontados dos momentos de la militancia revolucionaria de la izquierda. Por un lado, el viejo militante marxista, desencantado de la política real, de lo que ha significado para él, en lo personal, la militancia en un proyecto político derrotado, incapaz de articular la teoría y la praxis

y siempre lejano al ejercicio del poder. Por otro, el joven revolucionario, lleno todavía de idealismo y voluntarismo, que está convencido de la retórica de la lucha armada y el sacrificio heroico de ofrendar la vida por una causa política.

Dos momentos de comprensiones divergentes sobre el compromiso político y la vida misma, representados en dos personajes que viven sus ideales y sus limitaciones. Dos tiempos, dos actitudes, dos estados diferentes del espíritu político.

127

La función política de la literatura es una de las más complejas de asumir por cuanto se enfrenta, sobre todo, a la siempre contradictoria *verdad histórica*, que tiene más que ver con la construcción de un relato, la ideología de quien lo escribe, y el tiempo histórico de la recepción, antes que con la *verdad* propiamente dicha. Además, asumir la función política en la obra literaria es también asumir el riesgo de caminar en equilibrio sobre la delgada línea que separa la propuesta artística del panfleto. Abdón Ubidia, que a lo largo de su obra narrativa nunca ha rehuído el tratamiento de lo político cuando

lo consideró necesario, ha logrado manejar con solvencia esta complejidad en su más reciente novelina *La hoguera huyente*.

La novelina se concentra en la historia personal de Pedro: su ruptura con la familia y la clase social a la que pertenece, su firme compromiso ideológico, su enamoramiento atravesado por la política, y el sacrificio de su propia vida. Esta historia personal es, al mismo tiempo, la representación de otras historias personales de los militantes del grupo guerrillero *Alfaro Vive* sin que por ello pierda la condición individual imprescindible para el personaje de toda narración. Un momento doloroso de nuestra historia que implicó el sacrificio de una generación idealista y equivocada en su análisis de la realidad y en sus métodos de acción política; un momento que también desenmascaró la crueldad del Estado y la violencia represiva del poder del establecimiento.

La estrategia que utiliza Abdón Ubidia es la de contar estos sucesos desde el punto de vida de un narrador testigo que asiste a la proyección de una película sobre la vida de Pedro. Con aquel narrador entramos a la sala de cine y vemos el filme con sus ojos y de esta manera, la narración gana en distanciamiento: así, el lector es un espectador de sucesos, hechos,

dramas, que son narrados, sin adjetivaciones innecesarias, por una cámara que evita emitir juicios morales o ideológicos. El narrador testigo está en una sala de cine, nosotros compartimos su calidad de espectador; la narración asume la objetividad de la cámara: Ubidia maneja ese distanciamiento con mano maestra.

El lenguaje del narrador es directo, sustantivo, despojado de opiniones. Son los hechos narrados los que problematizan ideológicamente al lector de la novela / espectador de la película, mientras transcurre la lectura de la novelina que es, simultáneamente, el tiempo de proyección de la película. La narración adopta el tono discursivo de un *guion de tratamiento*: el distanciamiento emocional de la voz narrativa respecto de lo narrado contribuye a que la complejidad política y vital asumida por Pedro conmueva por la dolorosa vitalidad de los hechos.

En este punto es donde Abdón Ubidia despliega su talento narrativo pues consigue, a través de una narración descarnada, presentar el drama de sus personajes con todo el peso de humanidad que se requiere para que los lectores podamos condolernos de sus vicisitudes, aun cuando pongamos distancias con las motivaciones que esgrimen para su conducta política.

Ubidia introduce en la esposa del padre —que no es la madre del hijo—, un personaje que pone en evidencia los prejuicios sociales del propio hijo, pese a sus «ideales revolucionarios». El personaje de la esposa humaniza al personaje del padre y, al mismo tiempo, evidencias las contradicciones ideológicas y espirituales del revolucionario. Asimismo, este personaje, con vida propia, aparece representando sus propios anhelos personales, al margen de la confrontación política: representa la cotidianidad que asume el común de la gente, sin ninguna problematización política y pensando únicamente en sus propios sueños de vida.

La confrontación entre el hijo y el padre no es solo una problemática generacional; resume la confrontación de dos visiones éticas sobre el mundo y la confrontación de dos maneras de enfrentar la realidad política y social. Mientras el padre le dice: «Usaste

tu revolución para librarte de mí», el hijo le responde: «Eres apenas una marioneta más de un mundo corrupto». Dos visiones políticas irreconciliables, dos visiones del mundo y de la vida divergentes, dos visiones que desembocarán en el encuentro del hijo con su final trágico y la resignación del padre ante lo irremediable de la muerte.

Abdón Ubidia (Quito, 1944), logra condensar en *La hoguera huyente*, mediante la historia de un personaje, el trágico sacrificio de una generación que creyó en la utopía revolucionaria sin percatarse de las reales condiciones históricas del país que intentaban cambiar: el tío Marco es una conciencia crítica y cínica marcada por su derrota histórica y el desencanto; Pedro, la víctima de la lucha contra un imposible histórico; el texto, una escritura diáfana que ilumina la realidad de unos años turbulentos.

129

Raúl Vallejo

Universidad de las Artes, Ecuador

Raúl Vallejo (Manta, 1959). Licenciado en Letras en la Universidad Católica de Guayaquil. Obtuvo su Master of Arts en la University of Maryland, College Park, con una beca Fulbright-Laspau, y su Doctorado en Literatura e Historia, en la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, cuya tesis mereció Cum Laude. Sus más recientes publicaciones son: *Pubis equinoccial* (cuentos, 2013; premio Joaquín Gallegos Lara); *El perpetuo exiliado* (2016, premio internacional de novela Héctor Rojas Herazo, 2015); *Mística del tabernario* (2015, premio internacional de poesía José Lezama Lima, 2017); *Patriotas y amantes. Románticos del siglo XIX en nuestra América* (ensayo, 2017). Premio nacional de novela corta Miguel Donoso Pareja (2018), por *Gabriel(a)* (2019). Más información en: [www.raulvallejo.com](http://www.raulvallejo.com)

# *La primera vez que vi un fantasma* de Solange Rodríguez

Barcelona, Candaya / Universidad de las Artes, 2018

130

Solange Rodríguez Pappe (Guayaquil, 1976) es hoy en día un indiscutible referente del cuento latinoamericano, especialmente de aquellas ficciones breves que se acercan o entran de lleno en lo fantástico y en lo extraño. Tras la publicación de ocho libros en Latinoamérica, sus relatos penetran por primera vez en otro universo: el de la narrativa española, gracias a Editorial Candaya, sin duda el sello editor que más está haciendo para dar a conocer aquellos productos literarios meritorios que se publican al otro lado del Océano. Y si algo debemos agradecer a la escritora ecuatoriana es su ingenio, tan siniestro como poderoso, para permitir que la narrativa latinoamericana recobre de nuevo su potente capacidad fabuladora, de forma que el lector pueda perseguir ese desbordamiento de lo obvio y de lo cotidiano para entrar en los intersticios de otro orden. Por eso mismo, esta colección de relatos nos induce a adentrarnos por derroteros inesperados en su gran mayoría.

Definida como “conjuradora de rarezas”, no lo es tanto si tenemos en cuenta que el reino de la magia y de la fantasía, incluso esas que nos horrorizan, parecen extrañas o incluso nos seducen, se esconden con frecuencia detrás de lo trivial y de lo anómalo. En los relatos de Solange Rodríguez, lo que posiblemente más atraiga al lector es la atmósfera que la escritora ha sabido crear en sus relatos. Son todos ellos relatos muy alejados del horror cósmico, no se alimentan de visiones caóticas ni en estilos empapados en sangre. No, el terror que ha sabido crear la autora es haber introducido a figuras fantasmales, dicho siempre con minúscula, en lo más cotidiano de la vida diaria. Por eso mismo sus relatos se hallan muy alejados de las historias góticas. Porque si algo es evidente es que, tras la experiencia de la publicación de un buen puñado de libros, las percepciones de las verdaderas claves de lo fantástico cotidiano por su parte son insoslayables.



Por eso, no deja de carecer de importancia el hecho de que la autora prologue su colactánea de relatos con una frase extraída de Christina Stead y David Foster Wallace: “Toda historia de amor es una historia de fantasmas”, que nos empuja a pensar el terror como algo cotidiano. O que, ante otro relato, “Paladar”, se recree con un texto de Patricia Esteban Erles: “El amor es una suerte de canibalismo”. Ello da pie para traer a colación otra de las constantes de sus relatos. Las narraciones transcurren con fácil normalidad, sin que en muchas ocasiones nos demos cuenta del salto de lo cotidiano a lo fantástico.

En *La primera vez que vi a un fantasma* Solange Rodríguez Pape nos ofrece quince relatos, surcados, como vengo diciendo, por la presencia de fantasmas y por espacios fantasmagóricos. Pero sus fantasmas, reitero, ya no son seres irreales que solamente adquieren corporeidad en las obscuridades nocturnas. Pueden ser eso, pero también presencias más sutiles o angustiosas como la atmósfera afligida del primer relato, “A tiempo para desayunar”, tan atormentado el protagonista como el recuerdo obsesivo del narrador cuyo padre mató a alguien a los diez años y parece sumido en el laberinto de las

reminiscencias o de las soledades de los demás moradores del hotel. Ausentes, aislados, a los que parece que se les ha olvidado hablar.

En “Paladar”, se trata de hallar público que quiera degustar una comida extrema, platos exóticos, sin nombre. Tras una noche de escapada y desenfreno, el hotel les sirve ese plato en el que es preciso masticar la imagen del ser amado, porque el amor, reitera la escritora, es una suerte de canibalismo. “Un hombre en mi cama” es un poderoso melodrama sentimental. La autora logra la creación de otra realidad atravesada por la soledad, y habitada por los monstruos que responden a nuestros deseos o frustraciones: la contemplación del hombre dormido. Seres unidos por el sueño. Una forma de no sentirse sola. Y mientras tanto su hermana se casaba simbólicamente con un árbol: una acacia macho. Otros relatos con espacios físicos y emocionales: la obscuridad de Lima, la violencia de género o la pesadilla de una noche en vela.

Los relatos de Solange Rodríguez Pape son una incitación para inquirirnos sobre cuál es el rostro o la máscara de los que se revisite el miedo en estos primeros lustros del Siglo XXI. Quizás las inevitables e insoportables

tristezas, amarguras y angustias que experimentan las personas de nuestros días, como la de la mujer del relato que le da el título al libro, que aturdida se ve sola en un hotel, consciente de que el hombre, el amante que la acompañaba, ya no regresará.

Él sí que es el fantasma que entrevé en los sueños. La visión de lo más inquietante como paradigma de lo humano. Fantasmas pues que responden a nuestros miedos y paranoias.

Franciso Martínez Bouzas

**Francisco Martínez Bouzas.** Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona y en Filosofía por la Pontificia Universidad de Santo Tomás de Aquino de Roma. Completó estudios de grado en la Universidad de Comillas de Madrid y en la Universidad Gregoriana de Roma. Catedrático de Filosofía y crítico literario. Miembro de la Asociación Española de Críticos literarios (AECL). Pertenece así mismo a la Sección de Crítica Literaria da Asociación de Escritores en Lingua Galega (AELG). Ha sido miembro de diversos jurados de premios literarios y en el año 2004 recibió el Premio Xerais a la Cooperación Editorial como crítico literario.

# *Un pianista entre la niebla* de Raúl Serrano Sánchez

Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana  
Núcleo del Guayas/Matriz, 2016

*Un pianista entre la niebla* (Premio Único de Novela «Ángel F. Rojas», XVIII Concurso Nacional de Literatura CCE, Núcleo del Guayas, 2015) es la primera novela de Serrano Sánchez, autor de tres libros notables de cuentos. No obstante, es un libro maduro, brillante y seductor como una espléndida mujer; como una espléndida mujer de muchas vueltas, eso sí.

Más que una novela es la obra de un sabio paciente, calvo y lúbrico decidido a dar la vida por su obra. Los veinte años que duró escribiéndola lo proclaman a gritos. Y más que *Un pianista entre la niebla* es un universo entre la niebla. Un conjunto de mundos humanos e inhumanos, de tiempos, espacios y significaciones a duras penas contenidos en la prodigiosa mecánica narrativa de una caja china o de un dédalo de espejos fascinante e irónico. Todo hundido en la carne más íntima de la existencia humana, no tan solo en la realidad, mucho menos en la superficie de la vida y de las cosas.

Más aún, todo hundido en la raíz cuadrada de los instintos,

en la sombra más honda de las obsesiones capitales del hombre, a veces convertidas en crímenes, en amor, en destino. Pues la novela de Serrano Sánchez narra historias peligrosas en varios sentidos que, por serlo, deben ser y son dichas a medias, en voz baja y hasta con la posibilidad de que sean otras historias, otras verdades o su negación. Quizá para asustar menos o más a los lectores y a Dios y al diablo.

Con el avance de su lectura, de su laberinto y seducción, el lector pasa de simple lector o detective privado a ser otro personaje y a lo mejor otro descuartizador de mujeres que guarda pedazos de sus cuerpos en algún lugar oculto de su casa o de su alma. Dicho de otro modo, *Un pianista entre la niebla* es una casa laberíntica repleta de historias peligrosas y cuartos en sombras, pisos, desvanes, puertas y ventanas que no dan a una calle, a una plaza, a una avenida, sino a sí mismas. Pero no una casa ni un laberinto físico como en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, novela con la cual la de Serrano Sánchez,

guarda más de un parentesco, sino un edificio sicológico o sicopatológico en cuyo ámbito las historias peligrosas que lo habitan viven y se nutren de una niebla de secretos y peligros hormigueantes. Niebla que no puede ser otra cosa que el corazón humano sorprendido en su propia nebulosa de animal humano pervertido por el diablo de la noche o por sí mismo, y la niebla de un arte consumado de elusiones, alusiones, sugerencias y vértigos narrativos que nos llevan de la mano a la perdición de la belleza, «belleza que es escalofrío», como decía Adorno, o la reverberación de un vicio o una culpa.

134 El narrador principal de *Un pianista* es Landero, el pianista nocturno de la novela nocturna también, un probable asesino de mujeres recluido en la cárcel. Una especie de demonio intemporal y angélico, a cuyas manos, no a él, se atribuyen los crímenes que finalmente está pagando en la prisión y que Landero niega. Es importante saber que de esas manos que han sido pródigas en música, han brotado asimismo los crímenes, como otra música. Una música que atrae a las mujeres, no solo por el deleite de escucharla, sino porque saben que podrían ser víctimas mortales del pianista, ejecutor de canciones y mujeres. Porque no hay una que no ame a

los desconocidos, más aún a los que van a asesinarlas.

Otro personaje de *Un pianista entre la niebla* es Grass, maestro de Landero, no solo del arte del piano, además prófugo supuesto de uno de los campos de concentración de Hitler de la Segunda Guerra Mundial; pero no como una víctima de ellos, sino como un probable verdugo como Irma Grese o Mengele en los campos de Auschwitz. Otros personajes más: el Poeta Carrera Andrade, Mademoiselle Satán, amante de este; el padre Zamper, Nerón, Beatriz, la tía Marilyn, que puede ser una mujer cualquiera y la diosa de Hollywood, la Dama de Rojo, acaso el alter ego del pianista. Otros más: Batman, Díaz-Grey, Pablo Palacio, Vargas Vila, Burton, cada uno con ricos y diversos niveles de representación, obviamente.

Y sobre todo, Purificación, el personaje femenino por antonomasia, tal vez una prostituta o una santa, que no envejece nunca, nada hermosa, pero dueña y señora de un atractivo arrollador. Una tentación invencible o no más una mujer. Una suerte de fatalidad o sirena de Ulises a quien todos temen y desean; en especial el pianista. Temor y deseo o búsqueda tenaz de este cuyo objeto podría ser asesinarla

para acabar simbólicamente con todas las mujeres, a quienes el pianista odia como un sicópata, pero que no toca con un dedo. Porque también podría amarla de verdad o porque la obsesión de su búsqueda obedece a la necesidad de su testimonio que contribuiría a exculparlo de los cargos criminales imputados.

La novela tiene encrucijadas y precipicios de los cuales no se puede regresar gracias a un argumento de múltiples ramificaciones y de unos personajes o criaturas definidas por la dispersión psicológica, que les permite ser ellos mismos y los otros, mediante funciones narrativas paralelas, complementarias y hasta contradictorias. Esto en virtud de un discurso narrativo que lleva a su extremo máximo los planos de ambigüedad y polisemia del sistema literario. Porque toda palabra que contiene la verdad, en esta novela enuncia la verdad y la mentira o una parodia de ellas con la misma cara dura o poder de persuasión de un mentiroso compulsivo. Y los lectores felices y agradecidos; pero no sin trabajar duro y parejo en la completación y reacomodo permanente, primero de la identidad de los personajes y después de la unidad no etimológica, sino funcional de la historia o historias que se narran. Felices y agradecidos porque hay mentiras, cuya belleza lleva a los hombres a desear que sean

verdades. Como las mujeres que dan la vida por las mentiras hermosas de los hombres, sin importarles que lo sean o, incluso rogando a Dios que jamás dejen de serlo.

Los espacios narrativos de la novela de Serrano Sánchez, como podría suponerse de la multiplicidad de personajes e historias, son también múltiples: una cárcel, la noche, el Quito de mediados del siglo pasado, odiado y querido por igual por su narrador. El Cine Hollywood o Hollywood mismo, el bar de Nerón, los cuadernos de Landero, su piano, otra vez la noche, los torsos de las chicas descuartizadas, una especie de *leitmotiv* macabro que atraviesa las mil vertientes que articulan el río crecido de palabras de *Un pianista entre la niebla*. También son espacios narrativos las pesadillas, el insomnio y, sin duda alguna, el minucioso lugar de la imaginación de los lectores, donde vive y reina la novela como un pequeño pero todopoderoso yacimiento de belleza mortal.

Por fin, *Un pianista entre la niebla*, con el señuelo de la noche y sus antros; con el de las mujeres nocturnas de una ciudad, y con el señuelo de una música desnuda como esas mujeres y hermosa y tóxica como ellas, y sobre todo con el señuelo de su maestría narrativa, es una imagen de los

abismos humanos en los cuales el hombre no puede dejar de caer, a veces a cambio de un mínimo instante de ebriedad de los sentidos o de nada. La imagen de un hombre que es él y alguien más, en ocasiones un alguien radiante y

en otras, un alguien siniestro. Pero, sobre todas las cosas, esta novela es una pequeña obra maestra que vale la pena leer y releer.

**Carlos Carrión**  
Escritor ecuatoriano

**Carlos Carrión** (Malacatos, Loja, 1944). Narrador, ensayista, crítico literario y catedrático universitario. Autor, entre otros libros, de los cuentarios: *Ella sigue moviendo las caderas* (1979); *Los potros desnudos* (1979); *El más hermoso animal nocturno* (Premio José de la Cuadra, 1982); *El corazón es un animal en celo* (Premio Joaquín Gallegos Lara, 1995); de las novelas: *El deseo que lleva tu nombre* (1990); *Una niña adorada* (1993); *Una guerra con nombre de mujer* (1995); *Quién me ayuda a matar a mi mujer* (Premio Joaquín Gallegos Lara, 2006); *La utopía de Madrid* (2012); *La Mantis religiosa* (Premio Miguel Riofrío, 2014); y de los ensayos: *Técnicas de la novela actual* (1990); y *Caballo de papel* (2002).













Esta revista se produjo en la Universidad de las Artes  
de Ecuador, bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

Se imprimieron 250 ejemplares en Mariscal S.A.,

en abril de 2019. Familias tipográficas:

Chronical y Courier.

La relectura de un texto clásico, eterno, y una mirada joven, siempre inquieta. La búsqueda poética sobre la reflexión filosófica y su expresión literaria. Las preguntas contemporáneas acerca de la mítica construcción de un ser nacional solitario en el Caribe. El surgimiento del barrio a partir de historias que se entretajan en el rumor de sus propios habitantes. La mirada sugerente sobre la invención de una ficción literaria que pretende la creación de una realidad ficcional. Este segundo número de *Pie de página* es el testimonio de la multiplicación de espacios para la reflexión académica, así como también es un lugar de nacimientos para la creación joven. Que los textos de esta revista nos deparen lecturas iluminadoras y novedosas.

Raúl Vallejo  
*Director*