I SEMESTRE 2021
ISSN 2631-2824

Pie de página 6

6 Revista literaria de creación y crítica

Artes EDICIONES

6 / Guayaquil
I semestre 2021
ISSN 2631-2824

Pie de página 6

Revista literaria
de creación
y crítica

Artes EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Rector: William Herrera
Vicerrector Académico: Bradley Hilgert
Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López
Directora de la Escuela de Literatura: María Alejandra Zambrano

UArtes EDICIONES

Dirección: José Miguel Cabrera Kozisek
Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana
Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá
Guayaquil, Ecuador
editorial@uartes.edu.ec

Pie de página. Revista literaria de creación y crítica
Universidad de las Artes
I Semestre 2021
ISSN 2631-2824

Universidad de las Artes | ESCUELA DE LITERATURA

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 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

Índice

MISCELÁNEA

Nota al margen

Esta VI edición de *Pie de página* contiene variados temas que permiten expandir la mirada hacia otros universos, como una forma de indagar por espacios académicos e imaginarios de la creación poética y narrativa que exploran otras construcciones del cuerpo, alteridades, formas discursivas del pensamiento y del lenguaje como dispositivo provocador que celebra nuevos territorios, y que, en su conjunto más amplio, resignifican la escritura y las visiones sobre el canon y sus representaciones.

María Augusta Correa explora estos imaginarios a través de los cuerpos interpelados por su sexualidad desde una minuciosa búsqueda en la cuentística ecuatoriana, en donde el corsé y la fuga se configuran como categorías estéticas para hablar de espacios de represión, de resistencia y evasión, en un entramado narrativo que asume formas de poder y castigo en los cuerpos femeninos y masculinos, para desde ahí interpelar ecosistemas sociales, construcciones de lo femenino, y diversas formas de violencia.

En esta misma línea, Juan Romero Vinueza indaga sobre las nociones de los cuerpos erotizados como una forma de rastrear la sensorialidad, los placeres, la muerte, lo ritual, el sexo y las diversas transgresiones que se generan dentro de la obra poética de Roy Sigüenza y Cristóbal Zapata, cuya tensión provoca otras formas de congregar cuerpo y poesía, hacia la ruptura con la tradición canónica.

"Cartas de amor guayasenses", de Cecilia Velasco, analiza desde el lenguaje el ritual amoroso en un conjunto de epístolas que datan de la década del treinta, cuyas singularidades estriban en el registro de significantes y significaciones que, más allá de lo comunicativo, dan cuenta de

hábitos, usos y costumbres con variadas referencias sobre el cine, viajes, relaciones afectivas y sociales de la época.

Cristian Alvarado, graduado de nuestra Escuela de Literatura, reflexiona sobre el giro animal en el pensamiento crítico latinoamericano, en la novela *La ciudad de las ratas* del escritor argentino Copi; con ella va interpelando instancias discursivas que desterritorializa el lenguaje y devienen otras formas que sirven como punto de quiebre que confronta la lógica de las representaciones tradicionales.

Un trabajo colaborativo entre la universidad del Azuay y la Universidad Nacional de la Rioja nos aproxima críticamente al proceso de construcción de un canon literario en el ámbito escolar. Este trabajo de investigación, realizado por Julia Isabel Avecillas y Ana Belén Jumbo, posibilita comprender cómo se construye el canon literario escolar ecuatoriano a partir de una fundamentación didáctica con propuestas específicas que privilegian obras literarias concretas y limitan la presencia de otras, poniendo en relieve la intervención de las editoriales y la política pública en la configuración de este nuevo canon.

Dra. Siomara España
Directora de *Pie de página*

Artículos

Pie de página 6
6 Revista literaria de creación y crítica

6 / Guayaquil
I semestre 2021
ISSN 2631-2824

Cuerpos interpelados por su sexualidad
El corsé y la fuga en algunos cuentos del *Vectorial70*

María Augusta Correa
Universidad de Cuenca, Ecuador
maugusta.correaa@ucuenca.edu.ec

Resumen
La indagación profunda en la cuentística de Ecuador durante la década de 1970 confirmó el funcionamiento de dos categorías: corsé y fuga, que definen la construcción de sus personajes, y que, además, auspiciaron la propuesta del modelo Vectorial70, que plantea leer esa producción a través de tres vectores, cuyas magnitudes refieren tres temáticas fundamentales: el ecosistema social, la construcción de lo femenino, y las formas de la violencia. Pero, además, este examen también confirmó que los cuerpos de personajes masculinos y femeninos deben enfrentar imposiciones, controles y, en ocasiones, castigos, cuando asumen la interpelación de su propia sexualidad. Siguiendo lo anterior, este trabajo

Recibido: 15 de julio de 2021 Aceptado: 09 de agosto de 2021

propone mirar esas interpelaciones y las respuestas que esos cuerpos proveyeron a instancias represoras (auspiciadas por el corsé, desde espacios modeladores, tales como la familia y la religión), a través de mecanismos de resistencia y evasión (que son comprendidas como formas de fugar), en tanto, la relación problemática entre estas dos categorías permite la confección de personajes cuyo carácter, aquilatado en autonomía y resolución, se convierte en un rasgo que supera el modelo realistasocial de la cuentística precedente.
Palabras claves: cuerpo, sexualidad, década del setenta, Vectorial70, corsé, fuga.

TITLE: Bodies challenged by sexuality. The corset and the fugue in some *Vectorial70* stories

Abstract

The investigation of Ecuador's short stories during the 1970s confirmed the functioning of two categories: corset and fugue, which define the construction of its characters, and which, in addition, sponsored the proposal of the Vectorial70 model, which proposes to read this production through three vectors, whose magnitudes refer to three fundamental themes: the social ecosystem, the construction of the feminine, and the forms of violence. But in addition, this examination also confirmed that the bodies of male and female characters must face impositions, controls, and sometimes, punishments, when they assume the interpellation of their own sexuality. Following the above, this paper proposes to look at these interpellations and the responses that these bodies provided to repressive instances (sponsored by the corset, from modeling spaces, such as family and religion), through mechanisms of resistance and evasion (which are understood as forms of escape), while the problematic relationship between these two categories allows the creation of characters whose character, quantified in autonomy and resolution, becomes a feature that exceeds the social realist model of the preceding storytelling.
Keywrds: body, sexuality, decade of the 1970s, Vectorial70, corset, fugue.

I. Apertura

La década de 1970 se configura como una dimensión políticamente discontinua, hecha de dictaduras civiles y militares, en la que persistió un compromiso industrializador, cuyo impacto modernizador en lo urbano y en las dinámicas laborales y sociales dio lugar a otras alternativas para pensar y construir la subjetividad y las formas del sentir. De esta cuenta, la articulación entre la euforia petrolera y el modelo consumista como respuesta a la novedosa y atractiva oferta del mercado funcionó como un elemento distractor, cuya fascinación configuró el imaginario de una confortable (y no siempre verdadera) sensación moderna, entre las mujeres y los hombres de la época. En este contexto, la producción cuentística de esa década puede ser leída a partir del modelo denominado *Vectorial70*, que pone en evidencia una firme y autónoma vocación de los personajes a asumir su existencia y evadir —es decir, fugar— de la opresión y el control que impone en sus cuerpos el corsé discursivo de lo religioso y social.

Desde esta propuesta, el trabajo plantea leer las formas de construir las subjetividades femenina y masculina en torno a la sexualidad y al erotismo, como una alternativa que configura una estética del cuerpo, que asume la fuga como una experiencia que le permite al personaje emprender la búsqueda de su felicidad, entendida como esperanza primigenia de alcanzar la condición satisfactoria del cuerpo en torno a su fisiología y sus deseos. Con este propósito, se examinarán siete cuentos

correspondientes a tres autores del *Vectorial70*,[1] Raúl Pérez Torres (Quito, 1941), Francisco Proaño Arandi (Cuenca, 1944) y Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, 1949), y se rastrearán los dinamismos del corsé y la fuga, que son las categorías que fundamentan el modelo propuesto, para confirmar la forma en las que mujeres y hombres asumen su propia sexualidad y enfrentan ese control proveniente de distintos lugares de lo social, no pocas veces auspiciado por la Iglesia.

II. Las reglas del juego

Habíamos dicho que el modelo *Vectorial70* propone leer la cuentística del Ecuador que fuera publicada durante la década de 1970 a través de tres vectores (FES→, PFF→ y VPR→): Fugas del ecosistema social, Punto de fuga de lo femenino y Violencia, poder y represión, precisamente, porque la noción de vector como agente que traslada algo de un sitio a otro, que transmite, contagia o propaga un acto, con una intensidad variable, per-

1 *Vectorial70* es el modelo que propongo en la investigación de mi tesis doctoral "Cuerpos angustiados y en fuga: hacia una estética del cuento del Ecuador, en la década de 1970", en el Programa de Literatura Latinoamericana, de la Universidad Andina Simón Bolívar, con el objeto de leer la cuentística de la década de 1970 y ofrecer una posible definición de su estética. El corpus de autores incluye a aquellos que nacieron entre 1940 y 1950, y publicaron sus cuentarios entre 1970 y 1979 (Raúl Pérez Torres, Violeta Luna, Abdón Ubidia, Marco Antonio Rodríguez, Francisco Proaño Arandi, Jorge Velasco Mackenzie y Eliécer Cárdenas); en tanto el inventario de cuentos, 65 en total, incorpora aquellos que gestionan las categorías 'corsé' y 'fuga', que también son propuestas por el modelo en términos de una tensión que determina una nueva naturaleza de los personajes y, por tanto, un punto de giro para la tradición cuentística ecuatoriana. Cada uno de los cuentos define un par ordenado (corsé, fuga) que se representa en el eje cartesiano y configura, con los demás, los vectores que conforman el Vectorial. Más allá de este propósito, y con el objeto de verificar el estado de situación de la producción cuentística de las narradoras, durante la misma década, también se integró a esta investigación, como un apartado, la revisión de la producción cuentística de Alicia Yánez Cossío y Eugenia Viteri, nacidas las dos en 1928.

mite determinar al caso, la(s) propuesta(s) temática(s), cuya proyección expresa también una intensidad variable. Recordemos que un vector se define por tres elementos que son dirección (recta sostén que lo contiene), magnitud o módulo (medida del segmento de recta) y sentido (que es representado por la flecha en su extremo). El gráfico 1 ubica dichos elementos:

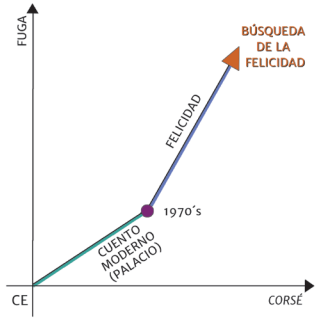

Gráfico 1: El vector y sus elementos Gráfico 2: El corsé, la fuga y la búsqueda de la felicidad

Y, en particular, el gráfico 2 detalla los elementos del modelo propuesto en el cuadrante I del plano cartesiano, cuyos ejes X y Y se definen con las dos categorías que habilitan el modelo. Luego, la dirección del *Vectorial70* está asociada con la propuesta modernista de Pablo Palacio (1927), que es la que precede e influye desde dos hitos a la cuentística de los setenta: el primero, un afán de desarticular y desenmascarar la artificiosidad social (que es producto del corsé discursivo de lo religioso y social), que Palacio resolvió a través de la ironía; y el segundo, su énfasis en la interiorización de sus personajes, como un carácter que provocó un giro en la tradición cuentística de Ecuador, en tanto dichos caracteres adquirieron la capacidad de resolver sus conflictos (poniendo en juego las categorías del corsé y la fuga), de forma más autónoma. La magnitud, en cambio, se define en función de la preocupación

temática que a su vez se conjuga con cada uno de los vectores y que tiene que ver con tres asuntos fundamentales: lo social, lo femenino y la violencia, que son los tres grandes motivos de la cuentística de los setenta, y que, por cuerdas separadas, dan nombre a cada uno de los vectores propuestos en el modelo. Finalmente, el sentido es el elemento que define hacia dónde se desplaza el vector, es decir, su ruta o trayectoria que, al caso y siguiendo el modelo, resulta ser la búsqueda de la felicidad, entendida como el deseo de un estado o situación del personaje que se resuelve en la contradicción corsé/fuga, que enfrenta el modelo discursivo y opresivo que desde lo social, lo religioso y lo político reprime las prácticas y las formas de actuar de los sujetos personajes e intenta controlar e inmovilizar sus cuerpos (es decir, el corsé), con el derecho de libertad de movimiento, acción de distanciamiento, o puesta a salvo de los personajes, es decir, la fuga. El siguiente gráfico ilustra el modelo propuesto y las formas en las que estas dos categorías determinan la intensidad de la búsqueda de la felicidad:

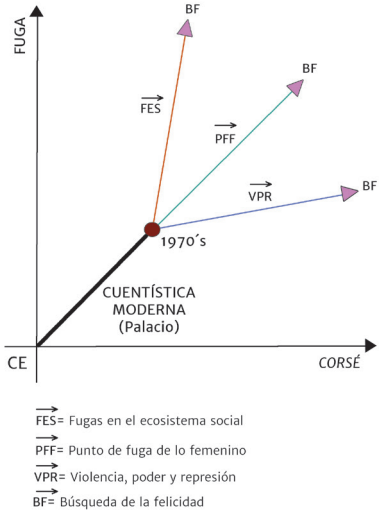

Gráfico 3: *Vectorial70*, sus vectores y sus elementos

Para definir el corpus de autores se seleccionó un grupo de cuentistas nacidos entre 1940 y 1950, y que hubieran publicado sus cuentarios entre 1970 y 1979. Los relatos del inventario, en cambio, se definieron considerando los motivos frecuentes y casi obsesivos que, tal como propone el modelo, pertenecen a los ámbitos de lo social, lo femenino y la violencia. Precisamente, a propósito de la propuesta *Vectorial70* —que coloca las variables corsé y fuga en contradicción, y que a su vez define una relación directamente proporcional entre fuga y búsqueda de la felicidad que, además, expresa que cuanto más se intensifique la experiencia de la primera (la fuga), más se distenderá el corsé. Luego, la búsqueda de la felicidad ganará en potencia y vigor, en tanto el personaje, dotado de mayor autonomía y libertad, será capaz de elegir su destino y participar en buena medida de aquel con sus actos—, se inicia la indagación propuesta y se confirma la deserción de los cuerpos de los personajes de mecanismos controladores y su incorporación a espacios proscritos, para decidir sobre sus experiencias de placer erótico y sexual, cosa que significa un escape de la norma y, por tanto, su puesta en crisis, en la medida en que son impugnadas esas señales dadas por la sociedad y el protocolo ideado para entender el bien y el mal como una regulación que gestiona el corsé a través de sus entidades modeladoras predilectas: familia, religión y escuela, y mediante sus roles disciplinatorios.

A continuación, examinaremos con detalle aquellos relatos que plantean los motivos de la sexualidad de mujeres y hombres, como una experiencia de placer que atraviesa el conocimiento del cuerpo, enfrentada a la represión de las entidades modeladoras que plantean esa experiencia como una asociación entre culpa y pecado. Confirmaremos también que la virilidad masculina es una exigencia

de la ideología patriarcal, que permite su propia afirmación frente a lo masculino y lo femenino, y que hace del cuerpo un instrumento probatorio de su fortaleza y su sexualidad, y que le provee prestigio frente a sus pares y a la sociedad.

III. Compilación de evidencias

Esta revisión recupera la noción de erotismo de Bataille,[2] quien lo sugiere como una experiencia humana de orden sagrado (en tanto se confunde con el amor de Dios), denotando la exuberancia de la vida humana asociada a lo sexual, pero suponiendo una búsqueda psicológica independiente de su fin natural, que como forma de reproducir la vida no es ajena a la muerte, en tanto denota un instante de continuidad perecedero, que sin embargo se desea eterno, entre dos seres discontinuos uniéndose en dicha continuidad. En efecto, el paso de lo discontinuo a lo continuo solo es posible en y a través de los cuerpos, en su intimidad, en el límite del desfallecimiento, y en esa transición del deseo al gozo, que es en sí mismo una disolución.

Ahora bien, aquella fuerza discursiva denominada corsé interviene en los cuerpos y en esa experiencia exuberante que es el erotismo, para frustrarlo y reprimirlo. A continuación, se examinan las formas en las que los personajes cuerpos experimentan esa represión, particularmente, desde el lugar de lo masculino: En "Mamá", cuento de Raúl Pérez Torres (1974), un adolescente de 15 años relata una escena inusual dentro de su casa. Y es que fue sorprendido por su madre mientras miraba una revista pornográfica en su habitación, «Entonces mamá me quedó mirando un poco aterrada, [...]. Yo escondí la revista debajo de la almo-

2 Georges Bataille. *El erotismo* (Barcelona: Tusquets, 1997).

hada y sentí ganas de orinar».[3] La escena deja ver las zonas de lo proscrito y cómo esa proscripción, que se fundamenta en el código religioso (y evidencia la opresión del corsé), sugiere una censura y una culpabilidad con respecto al descubrimiento del erotismo, «al pasar por la cama de mi hermano miré un cuadro de la virgen dolorosa y me pareció que sonreía, me santigüé dos veces y fui a enfrentarme directamente con el miedo».[4] La función formadora de los padres o protectores se expresa en el castigo físico de la madre con un palo de escoba, que buscaba escarmentar al cuerpo para evitar su asociación con el pecado y para modelarlo y acercarlo a la práctica de actos cercanos al estatuto del bien y la virtud.

El castigo, sin embargo, no impidió que en ese momento el joven prosiguiera con su contemplación a través de la imaginación y del pensamiento; fue así que recreó cuerpos de «mujeres completamente desnudas, con las piernas abiertas, los muslos sonrosados, los pechos enormes, derramados».[5] En efecto, el recuerdo fue para el joven una experiencia harto placentera pues aún después de los golpes reconoció que lo que realmente le «dolía [era] la tristeza que vagaba entre [sus] mis piernas».[6] Luego, la revista pornográfica funcionó como un objeto para la contemplación que le provocaba una experiencia estimulante a su placer, es decir, la fuga de su cuerpo hacia el lugar del deseo. Ahora bien, la regulación social arraigada a códigos religiosos inscribe el deseo del cuerpo y, por tanto, el consumo de pornografía gráfica en una zona proscrita; desde allí ha de entenderse el castigo y la promesa que clausuran el relato: «**al pasar del tiempo prometió ante el crucifijo de su madre y en presen-**

3 Raúl Pérez. *Manual para mover las fichas* (Quito: Editorial Universitaria, 1974): 17.
4 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 17.
5 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 18.
6 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 18.

cia de toda la familia, cerrar sus ojos para siempre a todo lo impuro y ser un niño bueno, aseado y obediente... [7]».[8] El final del cuento muestra que ante el peligro de la fuga, la madre debió recurrir a la violencia sobre el cuerpo del adolescente, para disciplinarlo y propiciar desde el entorno familiar la vigencia del corsé, asegurando la inmunidad del cuerpo frente al deseo, es decir, su inscripción en la zona del bien y de la virtud. Por ello, «**Al otro día internaron al criminal de quince años en la clínica del barrio**[9]».[10] Aunque la espectacularidad del castigo, su faceta teatral, e incluso, festiva se hayan superado (según Foucault, entre finales del XVII e inicios del XIX), el suplicio del cuerpo, haciendo público el episodio de castigo/corrección, "la clínica del barrio" en la que se internó al 'criminal' (referencia dada por la voz narrativa en su único debut, hacia el final del relato) deja ver que existe cierta efectividad, en términos de corrección, en la exposición del infractor y la acción comunitaria, y, sobre todo, que la familia se ratifica como institución social y microespacio en el que se replican las prácticas sociales sugeridas por la regulación del corsé.

Recordemos que la artificiosa esfera social fabrica 'crímenes' y culpas que, desde el lugar de lo religioso, se traducen en pecados que, por tanto, abastecen la potencia del corsé. Luego, «Es cierto que la sociedad es la que define, en función de sus propios intereses, lo que debe ser considerado como delito: éste no es, por lo tanto, natural».[11] Precisamente, a partir de esta noción de delito, es

7 La marca de negrillas es propia de la tipografía del texto, y puede leerse como un refuerzo a la ironía con la que se plantea esta historia.
8 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 18.
9 La marca de negrillas es propia de la tipografía del texto.
10 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 18.
11 Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2008): 121.

posible pensar que los actos que desbordan los criterios del corsé pueden ser clasificados como formas del mal y de la infracción, es decir, objetos y motivos del desprestigio. De allí que, tal como sucede en este relato, una acción traducida en 'crimen social' resulte ser primero y, sobre todo, un acto de fuga que niega el disciplinamiento.

Pese al juramento del contraventor iniciático, que fue forzado por el castigo de la madre con el propósito de reafirmar las estructuras sociales, con su contrición y con la consecuente imposición del corsé, la experiencia del placer sobre el cuerpo se plantea como un desequilibrio o un escape de la norma, que debe traducirse a una pulsión vital. Este episodio, incluidos los palazos de la madre, funciona como una economía del castigo que triangula: la regulación a partir del corsé, como aparato que ordena el comportamiento de los cuerpos; el delito, como infracción o distanciamiento de prácticas normales y normadas por el discurso del corsé; y el castigo, que proviene de una autoridad que requiere cierto derecho o prestigio para ejecutar la condena. Dicha dinámica funciona bien en instancias encargadas de educar, tales como el hogar o la escuela.

En el relato "El cuico", Raúl Pérez Torres (1978) vuelve a explorar el tema de la opresión familiar confrontada con la experiencia de conocer el cuerpo a través de prácticas marcadas (por el corsé) como pecaminosas. La historia contada desde la voz del protagonista nos acerca la amistad entre dos chicos, Quique y el cuico, que se propone similar a la relación maestro-aprendiz. En efecto, el cuico era admirado por Quique debido a su conocimiento y dominio del barrio, y a su valentía y habilidad para enfrentar la vida. Él le había enseñado casi todo, excepto aquellos asuntos del fútbol en los que realmente el aprendiz era insuperable. En algún pasaje del cuento, el protagonista confiesa la impor-

tante influencia del cuico en su existencia, «Así empecé a amar la libertad, a añorar la libertad, a odiar la opresión. Por circunstancia especial, mi madre se convirtió en la primera opresora de mi vida, ya luego con el tiempo conocería yo todas las formas de opresión».[12] En efecto, la institución familiar, tal como lo habíamos comentado, dado su afán disciplinatorio, que ejerce un control sobre la vida de los hijos para modelar su comportamiento y corregirlo si es necesario, guarda relación con el corsé discursivo de lo religioso y social, que opera sobre los cuerpos, sometiéndolos desde su edad infantil. Luego, el personaje presiente la presencia del corsé, de inicio, funcionando dentro del entorno familiar y, luego, en los otros espacios, como si en verdad pudiera rebasarlo todo. En ese estado de cosas, la presencia del cuico configura una cierta distensión del corsé que inhibe, prohíbe y oculta. Y es que el cuico ponía a disposición de su amigo el conocimiento del mundo que le era negado, sobre todo, por la presencia opresora de la madre.

El giro de la historia se da cuando el experimentado cuico deja de frecuentar a Quique porque estaba viviendo una nueva experiencia, la del enamoramiento. El aprendiz se percató de aquello porque su amigo «empezó a mojarse bárbaramente el cabello, [...] y cada día estaba más reservado».[13] El asunto del enamoramiento, incluso, le llevó al cuico a afirmar que el motivo único de su existencia era la expresión del amor en los labios de las mujeres, como si acaso aquello le concediera un prestigio y una identidad, que evidentemente, estaban relacionadas con lo masculino y lo viril, y que activaban, contradictoriamente, otro intento modelador del corsé: «nada, todo es una porquería, besar, besar, besar, de lo contrario eres un maricón que no sirves

12 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 34.
13 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 37.

para nada».[14] Luego, le habló del deseo del cuerpo y de la experiencia de la autosatisfacción, que es un aspecto que el corsé reprime:

> —¿Se te para tu paloma?
> —¿Cómo?
> Nada, ¿que si se te para ésto? y su ademán vivo, viril como de torero, con sus dos manos brindándome el conocimiento del mundo. El desabrocharse, enseñarme y deleitarse: 'hazlo tú también, es como un salto, ...Se llama la paja...'. Y el entrar paulatinamente a otro túnel, más claro, sin miedo ya, con un poco de temor pero con un gusto raro. Luego la somnolencia, el silencio en casa, los ojos bajos y el acostarme enseguida, taparme bien y no rezar...[15]

El descubrimiento del placer, la exploración y la exposición del cuerpo y la confidencia de la intimidad hacen parte de una nueva experiencia frente al erotismo y al placer que, dada la influencia del corsé, sin embargo, es percibida por Quique como un asunto pecaminoso que reviste culpa y que, además, lo distancia de su práctica religiosa. De allí que aquel, como personaje, represente la expresión de la efectividad del poder opresor sobre el cuerpo, y que el cuico, en cambio, exprese la existencia de un cuerpo en fuga permanente, una insurgencia que, incluso, llega a inspirar la liberación de su amigo.

Luego de aquella última enseñanza, el cuico desapareció de su vida, pues al parecer se había ido a vivir en otro lugar, presumiblemente, debido al rechazo de la Tini, que era la mujer de la que se había enamorado. Entonces, Quique

14 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 38.
15 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 38.

decidió pedirle un beso en los labios, sin importar que ella lo superara en edad. El relato termina con la escena en la que el adolescente se marcha hacia su casa, con la sensación del beso de la Tini, y con la certeza de haber vengado a su amigo, de quien nunca más volvería a saber. Si el cuico le había hablado del beso como un fundamento de la existencia, entonces Quique, su aprendiz, lo había practicado como un acto de fidelidad y de fe en su maestro, pero, además, como una pequeña conquista sobre las experiencias del cuerpo que ha de leerse como un aprendizaje autónomo y también como una forma de fugar del control de la madre, que es quien cuidaba la reproducción de las prácticas del corsé al interior de su familia.

Tal como lo vimos en "Mamá", la construcción de la subjetividad también pasa por la definición de la sexualidad y el erotismo, como una experiencia de conocimiento del cuerpo que tiende a ser reprimida por la entidad modeladora: familia, escuela o religión. Sin embargo, en el cuento "La primera caída", de Marco Antonio Rodríguez (1972), Roberto, un joven cadete de la Academia Militar, es obligado por su padre y por sus compañeros a probar la pérdida de su virginidad con una prostituta, «Le dijo "vamos", quizás con rudeza. Bajaron un crujiente graderío. Al introducir la llave en el cerrojo, ella se volvió y ensayó una sonrisa congelada. —Pasa... qué ¿tienes miedo? [...]. Ella comenzó a desvestirse».[16] En realidad, el encuentro con esa mujer a la que le pagó por su primera experiencia sexual resultó fallido, «Qué... ¿no quieres acostarte...? [...] Asimismo es la primera vez, 'mijito'».[17] Se trata de la problematización del deseo ya que el cuerpo de la prostituta no lo atraía y más bien le hacía

16 Marco Antonio Rodríguez. *Cuentos del rincón* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1972): 113.
17 Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 114.

recordar detalles y situaciones que le resultaban en verdad desagradables.

Luego, el relato alcanza otra resonancia debido a tres razones que resultan importantes de anotar a propósito del corsé: la primera, el control de su padre, un militar a quien sobre todo le interesaba la formación viril de su hijo, «Óigame hijo, yo quiero que usted sea bien hombre, por eso le he puesto en la Academia Militar [...] ¿Me oye? bien hombre, bien hombre, bien hombre...»,[18] y que impone el protagonismo modelador de las subjetividades y los cuerpos en y a través de la estructura familiar. La segunda, el abandono de su madre debido a su infidelidad, «ni su madre logró lastimarme mucho cuando se largó con su padrino».[19] Y la tercera, las voces torturadoras de sus superiores en la jerarquía militar, «Salte, marica salte, no le va a pasar nada, cabrón, ahuevado».[20] A propósito de estas razones, pensemos en la organización corporativa de la masculinidad sugerida por Segato (2009) —recordemos que su violencia opera primero entre iguales (es decir, entre hombres sometidos a sus pares mediante el juego obediencia-represión), y que, luego, desde otra escenografía y frente a lo femenino, resuelve con el mismo mecanismo la definición de su poder— para explicar esa escala de violencia masculina que actúa, primero, exigiendo la exposición de lo viril y de su potencia, también masculina, y después, su puesta a prueba ante la expectante mirada de terceros. De esta cuenta, este imaginario de lo masculino que se construye en torno a la pérdida de la virginidad, a manera de un rito de iniciación que provee prestigio, experticia, y poder frente a lo femenino, hace parte del discurso del corsé, que se sustenta en lógicas patriarcales como la descrita.

18 Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 115.
19 Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 115.
20 Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 115.

El personaje, por tanto, sobrelleva una experiencia angustiante, pues nunca pudo cumplir con su iniciación, «—Quita, quitá ya. Vaya con el pelado, no se ha movido siquiera, más lo que suda. Dios me bendiga, malagüero ha de ser en vez de buena suerte»,[21] y es discriminado por la prostituta. Luego, frente al desacatamiento en la construcción de la identidad de 'macho', en tanto al salir del cuartucho de la prostituta se sintió «notoriamente abatido. 'Como llevar malas calificaciones a casa'»,[22] Roberto decide fugar, inventando un episodio que nunca habría sucedido pero que iba a satisfacer la exigencia de sus prójimos, «Mañana diríales a sus compañeros que ya era todo un hombre como ellos, pero en el fondo, sólo él lo sabía, seguiría siendo el mismo...».[23] En efecto, este cuento instala en la escena un aspecto adicional entre las exigencias opresoras del corsé, la virilidad masculina a toda prueba, asunto que no pasa solamente por la propuesta patriarcal de su superioridad y su autoridad frente a lo femenino, sino también por su cuerpo convertido en elemento probatorio, en tanto debe ostentar fortaleza, vigor y experiencia sexual como condiciones para ser aceptado por sus pares y gozar de un prestigio que es propiedad específica de lo masculino. A propósito, recordemos que, según Segato (2009), el estatus masculino depende de la capacidad de exhibir su potencia, es decir, su crueldad, anulando la posibilidad de compasión, y que entonces, masculinidad y potencia significan lo mismo y se materializan en el cuerpo (masculino) a través de los otros cuerpos (de otros hombres, condicionados por la fidelidad y la jerarquía; y de las mujeres, sometidas por el miedo y la obediencia), de todas formas, subordinados.

21 Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 116.
22 Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 116.
23 Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 118.

De otra cuenta, con respecto a la construcción de la subjetividad femenina, los siguientes cuentos nos permiten esclarecer ciertos detalles que muestran una reversión de lo convencional que alienta una relación diferente de los personajes femeninos con su sexualidad, su erotismo, y, por tanto, con su cuerpo. Desde este afán, recordemos "Este merino", de Raúl Pérez Torres (1974), relato en el que destaca una voz irónica que usa el registro del habla cotidiana y abre la historia con la descripción de una joven de 18 años, desde dos coordenadas modeladoras del sujeto femenino: el manual religioso: «La pobrecita era tan buena tan domingo misa y fiestas de guardar una palomita acurrucada en su tejido en su librito de misa»;[24] y el manual de las buenas costumbres: «tan dichosa en su pena mística tan soñadora con sus ojitos lánguidos su miedo secular a los hombres su seriedad [...] su atento saludo y no pasar de allí».[25] La ausencia de marcas de puntuación en el relato denota, de un lado, la intromisión en la intimidad del personaje, estrategia que define la opción compositiva del autor y deja ver algo parecido a un par de monólogos yuxtapuestos, entre los que predomina la voz de aquel que cuenta, que es la que a su vez permite que la voz de la joven también sea escuchada. El producto resultante evoca una suerte de estilo indirecto, que ha prescindido de marcas y de sus protocolos. El tratamiento de la puntuación facilita la sensación de una continuidad casi cinematográfica, en la que, de todos modos, son la joven y su experiencia las que retratan máscaras sociales y anuncian la pérdida de efectividad de los discursos controladores, cuyo funcionamiento parecía infalible. Resulta oportuno comentar que la crítica Alexandra Astudillo ha leído este cuento como una sanción sobre el cuerpo femeni-

24 Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 7.
25 Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 7.

no.[26] Por el contrario, este estudio encuentra en esta historia la concesión de un espacio de liberación para el deseo de ese cuerpo y una estrategia para fugar del poder modelador del corsé discursivo de lo religioso y social.

Es así que la joven de esta historia va asumiendo una conciencia sobre su cuerpo y sobre su feminidad, y confronta aquella idea de que «Una dama no conoce su cuerpo ni por referencias, ni al través del tacto, ni siquiera de vista»,[27] porque, además, esa experiencia del reconocimiento del cuerpo y de la propia sexualidad únicamente será legítima después del matrimonio y en compañía de su esposo, es decir, bajo su tutela y mirada. De esta suerte, la voz que cuenta, aunque desde un perverso cinismo, permite que el placer femenino tenga un lugar en la escritura; muestra el enfrentamiento interno de la joven con esos discursos de la religión y las buenas costumbres; y también expresa la evolución del deseo y el descubrimiento de lo erótico en ese mismo cuerpo, que evade la sanción que acusa Astudillo (1999), para anunciar sin tapujos, un triunfo del sentir desde el descubrimiento de su sensualidad y su placer. De allí que la historia proponga una exploración gratificante para la joven, que deja ver un ejercicio de estimulación en el que la mujer es una implicada, y además tiene un espacio para verbalizar su propio placer.

26 Revisemos la lectura de Alexandra Astudillo en *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*, (1999). Para la autora «Uno de los recursos usados en el relato para mostrar la sanción sobre el cuerpo femenino es la noción de "higiene". La limpieza del cuerpo, "su olor a jabón porque el aseo", (7-8) la conversación 'limpia', "su arrepentirse por lo que oyó", (8) la mente 'limpia', plegarias y bendiciones, se constituyen en los recursos de un proceso de organización social que se centra en el control del cuerpo femenino. Al ser el cuerpo el intermedio entre el yo y la sociedad, el enunciado sobre la higiene se convierte en el control de la socialización del cuerpo femenino. Romper con esas estructuras implica cruzar el borde de la higiene; una de cuyas posibilidades es el contacto» (35).

27 Rosario Castellanos. *Mujer que sabe latín...* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017): 13.

Asimismo, el relato sitúa la condición vulnerable del cuerpo frente al deseo y da lugar al triunfo del erotismo femenino sobre las imposiciones socioreligiosas. Dicho triunfo se expresa en ese desplazamiento desde la inocencia/inconsciencia hacia una conciencia del placer que a la joven le resulta deliciosa: «y no te vayas y quiero más pero merino tan agotado tomar su cabecita y bueno prueba y toma esto la pobre pobrecita babeando crujiendo tascando la calle larga el poste».[28] La cita deja ver la libertad de enunciación y la espontaneidad del deseo de la joven, que ha superado el miedo a sentir.

Luego, el texto coloca al personaje femenino, a través de su cuerpo, en una zona en la que le resulta posible fugar de las estructuras asfixiantes, de los convencionalismos y los pactos inquebrantables; y, además, la sitúa como un sujeto deseante que se permite el placer sexual y otro adicional, en tanto persiste una novedad sobre su cuerpo y un deseo satisfecho, a pesar de su desfloramiento. La historia muestra algo parecido a la experiencia de un aprendiz del mal, en la medida en que alude a aquello que está prohibido y a la idea de que todo hallazgo de una mujer soltera sobre su cuerpo está mediado por el pecado de la carne, cosa que reserva algo del temor medieval al infierno, precisamente, por el peso de la religiosidad fundamentando el corsé. El descubrimiento del erotismo persuade a la joven sobre la existencia de otra realidad o, más bien, otro discurso que desequilibra la supuesta verdad y lo que hasta hacía poco era una versión indisoluble:

> [...] su padre televisión su madre buen tallarín te ayudo en algo y por la noche sus oraciones su arrepentirse por lo que oyó y en aquel baile cuando merino le apretó a la fuerza

28 Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 10.

> contra su pecho la pobrecita ahogada desesperada pidiendo auxilio a su falda plisada a su sostén paradito sintiendo la inmaculada una rodilla tosca tangueándole hiriéndole el pecado original ese pecado con pelitos finos ese pecado que cuando se baña se enjabona fuerte pero no se mira.[29]

Es evidente en esta cita el asedio que sufre la joven a través de la imposición del poder disciplinatorio de la familia (a la que el corsé encarga a través de la formación de los hijos, su vigencia, es decir, su uso), de la exposición de roles que están asociados al género y de la función modeladora de la religión que recurre a la gestión del miedo y la culpa; es decir, se confirma la vigencia del corsé. Pero, simultáneamente, se integra a esta escena la experiencia de la cercanía de los cuerpos a través del baile, situación que da lugar a la superación de los efectos del encorsetamiento. De este modo, se anticipa una operación de fuga pues la progresiva experiencia de la joven con merino la llevará al reconocimiento de su sexualidad y de su deseo, y le permitirá que su cuerpo confronte regulaciones y controles, y escape de sus efectos.

Pero regresemos sobre la cita y leamos esa inaceptabilidad del propio cuerpo y esa nulidad del derecho a la autocontemplación, debido a que incluso el mismo sexo parecería fundamentar el pecado: «ese pecado original ese pecado con pelitos finos ese pecado que cuando se baña se enjabona fuerte pero no se mira».[30] Y pensemos en la propuesta de Judith Butler[31] sobre la regulación de los cuerpos y las restricciones de su existencia, y cómo esa regulación proviene de los discursos de poder que materializan el sexo del cuerpo y consolidan la diferencia sexual, «Y si ciertas

29 Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 8.
30 Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 8.
31 Judith Butler. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2002).

construcciones parecen constitutivas, es decir, si tienen ese carácter de ser aquello 'sin lo cual' no podríamos siquiera pensar, podemos sugerir que los cuerpos sólo surgen, sólo perduran, sólo viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generizados».[32] De esta suerte, la imposición de prejuicios y su efecto regulador construyen subjetividades, condicionan lo social y permiten la existencia de los cuerpos, sometiéndolos a procesos que los normalizan y disciplinan, y asignándoles un libreto frente a los otros sujetos y a los otros cuerpos, en el escenario social, privado y público.

Luego, cualquier gesto de rebelión significa una liberación que por su carácter de proscrita podría generar episodios de culpa, «y la noche la noche trágica hola mamita hola papito las oraciones inclinada avergonzada dios te salve maría dios me salve maría dios merino maría este merino metido en su almohada entre las cobijas en la pijamita de franela dios mío apártalo de mi mente».[33] La tragedia del desfloramiento en manos de un experto conquistador, «y luego al mes bésame fuerte te amo tanto la pobrecita con su trémulo no me dejes nunca te amo tanto y este merino su mano abajo su mano arriba su mano pulpo entre el sostén junto a las medias»,[34] responde a los condicionamientos del corsé, al discurso de la virginidad femenina y la pureza del cuerpo previo al matrimonio eclesiástico, que son factores que entran en diálogo con las exigencias del mandato de la masculinidad. Esta pérdida de la inocencia en la historia, sin embargo, es un pretexto para explorar y descubrir el cuerpo femenino y su deseo, y negar el enmascaramiento social y la represión.

32 Butler, *Cuerpos que importan*..., 14.
33 Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 8.
34 Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 8.

De esta cuenta, el relato propone la configuración de la identidad femenina al ritmo del descubrimiento del placer sexual, y desde una experiencia que entra en contradicción con el estatuto de lo femenino regulado por la religiosidad y las convenciones sociales que asignan a la mujer una dosis de timidez, una responsabilidad sobre las tareas domésticas, que, por tanto, niegan el aprendizaje de la pasión a través de la pasión misma y delegan al hombre como el sujeto que debe acompañar y guiar el descubrimiento de su cuerpo y su deseo que es tal, con y por el cuerpo del otro: «Monstruo de su laberinto, la señorita se extravía en los meandros de una intimidad caprichosa e imprevisible, regida por unos principios que 'el otro' conoce hasta el punto de localizar y denominar con exactitud cada sitio, cada recodo, y de predicar la utilidad, sentido y limitaciones de cada forma».[35] De esta cuenta, el rol protagónico del hombre en la experiencia sexual de la mujer afirma su condición de inocencia y la restringe a un confinamiento en su intimidad que solo puede ser superado con la presencia del hombre, que acompaña lo que además le está permitido descubrir:

> [l]a osadía de indagar sobre sí misma; la necesidad de hacerse consciente acerca del significado de la propia existencia corporal o la inaudita pretensión de conferirle un significado a la propia existencia espiritual es duramente reprimida y castigada por el aparato social. Éste ha dictaminado, de una vez y para siempre, que la única actitud lícita de la feminidad es la espera.[36]

La propuesta crítica de Castellanos en su *Mujer que sabe latín...* es una defensa de la feminidad libre y autónoma a través de estrategias expositivas como la de esta cita, que

35 Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, 13.
36 Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, 14.

observa su espera obligatoria en condición de pureza y castidad, hasta el momento de su matrimonio (a propósito, recordemos el poema insurgente de Alfonsina Storni, "Tú me quieres blanca"). Mientras tanto, debe preservar su condición, pues solamente una vez cumplido ese ritual religioso y social tendrá el derecho de experimentar el descubrimiento de su sexualidad, que es, sobre todo, una ofrenda para el hombre, tal y como sugiere el sistema patriarcal y el mandato de la masculinidad, que exige la exposición de su virilidad. Observemos que la soltería significa la negación de la experiencia sexual para los cuerpos de las mujeres que no fueron desposadas, y que, por tanto, deben dedicarse con abnegación a sus padres y al cuidado de su casa, como una tarea absorbente que las debe alejar de la interpelación de su sexualidad y su deseo. Sin embargo, la joven de esta historia rompe la norma y la tradición, pues no espera (virginalmente) el legítimo ritual de la iniciación (del matrimonio) y con ello, fuga del corsé que debía inmovilizar su cuerpo, modelar su pensamiento y controlar sus comportamientos.

Ahora bien, la sintaxis de lo religioso aparece con frecuencia en relatos relacionados con personajes femeninos y sus formas de practicar su existencia social. Un ejemplo de ello es el relato "La hora de las cinco", de Francisco Proaño Arandi (1972), que, además, muestra que la religión opera a favor del patriarcado al promover la modelación de mujeres entre los lindes de la sumisión y el temor al pecado, tal como lo sugiere el machismo convencional.

> Recordó haber sido alguna vez la novia recién salida del Colegio, virgen, obligada a casarse porque así debía ser, determinados ya sus pasos por una costumbre inmemorial; porque así fueron su madre, su abuela y todas las mujeres que una y otra habían conocido.[37]

37 Francisco Proaño Arandi. *Historias de disecadores* (Quito: Luz de América, 1972): 44.

La lógica patriarcal resulta ser una suerte de legado entre generaciones, atravesado por una retórica religiosa que refuerza las ideas de virginidad femenina y de predisposición para ser desposada. De ese legado, la protagonista, sin embargo, no pudo desentenderse.

Revisemos los detalles más importantes de esta historia: un narrador omnisciente nos cuenta que Carlota solía revisar con frecuencia su pasado, más como una tímida inconformidad con su condición de mujer sometida a lo convencional que como una resuelta rebeldía y, sobre todo, a propósito de su viudez que desafiaba alguna inquietud sobre su propio cuerpo:

> Nuevamente sintió en sí aquel doloroso ascender del pene, esa cosa extraña que no la tocaba en ningún punto, y que simplemente estaba allí porque también de ese modo había de ser, como cuando hubo de recibir el sagrado cuerpo de Jesucristo, o como el día ineludible de su matrimonio.[38]

Este recuerdo de su noche de bodas que pone en tensión su subjetividad y su intimidad era una forma de restituir su sexualidad, clausurada después de su viudez, con el sueño que reproducía el contacto sexual y la presencia del otro cuerpo. Sin embargo, estos mecanismos de restitución habrían de ser sofocados por la consejería del cura Juan Manuel, que la visitaba cotidianamente.

Luego, el relato propone el reforzamiento del patriarcado a través de ciertos códigos religiosos. Recordemos que la educación de la viuda Carlota Cruz había estado a cargo de monjas profesoras y «del carácter autoritario y constrictor de su madre»[39] y, eventualmente, de su parentela siempre

38 Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 45.
39 Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 39.

dispuesta a intervenir. En efecto, el autoritarismo de la madre confirma que quien ejerce el rol de cuidador en la familia debe administrar los condicionamientos del corsé. De este modo, el personaje femenino había construido su subjetividad en una relación permanente con los otros, que resultaban agentes acreditados para entrometerse en su vida, asistir su formación y modelar su comportamiento. Así, el disciplinamiento del cuerpo y su docilidad son rasgos que revelan una intensiva operación del corsé y que corren por cuenta de la educación familiar y de la formal, que proviene de la escuela. A propósito de esta última, el recuerdo de la edad infantil sumía a Carlota en un «desasosiego que le mordía el cuerpo desde los tiempos de la escuela, y era que ella sintió el peso de la maldición divina demasiado temprano, el día de su primera comunión».[40] Esta maldición de Carlota tenía que ver con la erotización del cuerpo de Cristo, «Era pecado —pecado mortal— masticar, soltar, romper, estrujar, acariciar o vomitar ese cuerpo».[41] Finalmente, su deseo proscrito sería incorporado a sus sueños como una experiencia delirante.

Este discurso pone en exposición toda la utilería en torno a lo religioso y, por tanto, las formas en las que opera el corsé con la influencia de sacramentos, penitencias, rituales, oraciones y demás prácticas que reprimen los actos y los deseos de los cuerpos de mujeres, sobre todo, y los «apartan de las asechanzas del demonio».[42] La evasión frustrada del corsé a partir del sueño, por parte de Carlota (en la última escena, el sueño se interrumpe por la visita puntual del padre Juan Manuel), puede ser descrita como un conato de fuga, en la medida en que el sacerdote, que era

40 Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 39.
41 Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 39.
42 Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 42.

su guía espiritual —el administrador del corsé— a través de su discurso religioso, reprime los momentos de debilidad y tentación de la viuda. En particular, "La hora de las cinco" muestra la imposibilidad de la mujer solitaria, puesto que se impone ese acompañamiento a la existencia femenina, sobre todo, cuando la mujer se ha quedado sola —Carlota era huérfana de padre y viuda—. De este modo, se crea la necesidad del control sobre el cuerpo femenino y la asistencia de la religión, que es en el fondo una reinserción en la lógica represora del corsé.

> La voz del Padre Juan Manuel se deslizaría baja y pausada, intermitentemente, y en su cerebro comenzaría a latir eso de que no es bueno pensar mucho en las cosas de este mundo [...] sólo un vacío y una desazón muy grandes se adueñarían de su alma, tristeza cercana al pecado, resultante de tener la mente fija en los placeres de la carne, en las vanidades del siglo.[43]

La cita muestra cómo los códigos religiosos permean la existencia de los sujetos y, aún más, sus tentaciones, a cuenta de que:

> [...] la carne es mala consejera —debería seguir escuchando— y por eso mismo hay que mortificarla, hay que hacer cada día pequeños sacrificios, para poco a poco despojarse de cualquier rastro de concupiscencia y acercarse más a dios.[44]

Dichas tentaciones, nos plantea el relato, debían ser vencidas a través de los pequeños sacrificios del cuerpo y del pensamiento, pero, sobre todo, con la asidua visita del clé-

43 Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 41.
44 Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 42.

rigo, que la fortalecía en el ejercicio de la fe y de la negación de sí, con su voto de castidad y con la privación del placer del cuerpo femenino que, sin embargo, en el espacio de los sueños intentaba sublimar su deseo.

En diálogo con esa ironía que fuera propuesta por Pérez Torres, Jorge Velasco Mackenzie, con su relato "Caballos por el fondo de los ojos", publicado en 1979, plantea una relación antitética entre la santa Martillo Morán y una mesera del Rincón de los Justos, «la Martillo virgen y la Martillo puta»;[45] es decir, entre la beatitud y la carnalidad; entre la hacedora de milagros y «la sierva de los gozadores».[46] Estas dualidades refuerzan la contradicción corsé/fuga, con base en el discurso religioso que encorseta, condiciona, controla y reprime cuerpos femeninos. La historia es contada por la voz testimonial de Fuvio, un joven que trabajaba como trapeador de los pisos en el Rincón de los Justos, que se había enamorado de la Martillo puta, y que esperaba su conversión a propósito de la coincidencia de su nombre con el de la santa. El discurso de Fuvio es un enunciado melancólico que reprocha, y que, en cierta forma, connota resonancias de futuro, puesto que da cuenta de su muerte (el personaje la relata como si estuviera experimentando un desdoblamiento de su voz, no de su cuerpo: «Ahora ya lo sabes, el Trapeador de los pisos te salvó para la vida mientras él caminó para la muerte, salió contigo y corrió entre las bombas. Fui inocente y tuyo [...], y los jinetes, como toda la tropelía del Rincón de los Justos, pasaron sobre mi cuerpo aplastando mi vida»);[47] una muerte que se propone como un acto sacrificial a favor de la redención de la Morán Martillo:

45 Jorge Velasco Mackenzie. *No tanto como todos los cuentos* (Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura: Quito, 2004): 95.
46 Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 94.
47 Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 96.

> [...] estoy seguro que cuando vengan por mí los fotógrafos de los crímenes, tú la Moran Martillo, la Martillo Moran, aquella Virgen Loca del Rincón de los Justos, dirás que nunca me has conocido, que no me has visto ni en el chivo con bombo, que eres alma piadosa como la beatita que lleva tu nombre, y te irás pensando en qué Puerta de Fierro vas a tocar ahora que lo sabes todo, ahora que me he ido dejándote limpio hasta el último rincón de la vida.[48]

Aunque Fuvio presiente la conversión de la mesera, tal como lo muestran estas líneas, aquello hace parte de una hipótesis que no se confirma en la historia y que refuerza la intervención del corsé en la modelación de los cuerpos femeninos, cuando no, en su corrección debido a un supuesto descarrío moral que ausculta en su intimidad y en el ejercicio de su sexualidad, además, desde el lugar de lo masculino, identidad a la que se delega una función de control y disciplinamiento. En el relato, este personaje ejerce como un agente del corsé en la medida en que intenta incidir en la conversión de la Martillo del Rincón de los Justos. Otro asunto en el que insiste esta historia es la virtud de la mujer asociada con el ascetismo religioso y con prácticas domésticas de actividades propias de su género, tales como la costura, que afirman y aportan virtud a su feminidad:

> Así te vimos crecer mientras servías, mientras te gritaban: dos más mi virgen loca [...]. Ella [su abuela Eloísa] te contaba la historia de la dormilona, como le decías, tú a tu tocaya, y te enseñaba a coser para que el resto de tus días vivas de costurera de las Damas Tetonas de la Caridad.[49]

48 Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 97.
49 Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 95.

Pero que, sobre todo, intentan mantener el control sobre su cuerpo, distanciándola de posibles inquietudes sobre su sexualidad.

El tono patriarcal subyace en el desenfadado lenguaje y el material de lo narrado, que se reconoce como un signo particular en el trabajo creativo de Velasco Mackenzie y que inscribe en el texto una cierta violencia de género, en tanto el cuerpo femenino es cosificado e incluso mercantilizado (tal como sucede en otros relatos del autor: "Ojo que guarda" y "La guerra dorada", que incorporan personajes femeninos relacionados con la prostitución, cuya edad no llega a los 18):

> Pero mientras la otra fue Virgen de Dios a los 20, tú fuiste Puta del Diablo a los 17. Al Sebas y a mí no nos importaba que te llamaras Narcisa, porque para todos seguiste siendo la Virgen Loca y no la sufrida del Rincón de los Justos, como les decía tu abuela a los policías».[50]

En la cita, además, puede detectarse una cierta ambigüedad en Fuvio, puesto que, aunque buscaba la conversión de Narcisa, también se sentía cautivado por el cuerpo de aquella a la que llamaban Virgen Loca.

De este modo, el relato gira en torno a un reclamo a la biografía de la Narcisa de la cantina y al desgaste de la esperanza de que esa coincidencia del nombre bastara para corregir su comportamiento: «yo entendí que debías seguir siendo puta para que ella siga siendo virgen».[51] En este afán, circula el discurso del corsé que debía modelar una mujer con la virtud de aquellas otras, acaso más convencionales, que replicaban ciertas regulaciones que las prestigiaban en el mundo social: sumisas, dedicadas a las labores de casa,

50 Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 95.
51 Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 96.

recatadas, y cuyo comportamiento guardara total distancia del de la mesera y de su vida distendida; es más, que siguiera la vida ejemplar de la santa de Nobol. Por ello, en algún momento, Fuvio pensó que la visita al templo en el que se exhibía a la santa en una urna pudiera servir para corregir a Narcisa, o que la estampita pudiera hacer el milagro de la conversión; es decir, pudiera lograr una reproducción identitaria en la que el imaginario de la vida ejemplar de Santa Narcisa operara como un fundamento discursivo y religioso del corsé, que después de asignado debía usarse, a manera de imitación:

> Y ahora la Virgen estaba ahí en tu delante, encerrada en su ataúd de vientos helados, protegida de tus manos, con la cruz de oro en el pecho y los ojos cerrados para no verte, para no volver a repetir esas palabras que la vieja, el Sebas y yo metimos en tu vida a ver si así te arrepentías: si llevas mi nombre hijita, llévalo con respeto, dijimos esa vez sobre tu cara dormida.[52]

Esta escena, centrada en la contradicción entre estas dos mujeres en las dualidades vida/muerte y ascetismo/pecado, es una forma de reafirmar una escisión de lo femenino en dimensiones irreconciliables, y de potenciar su distanciamiento para producir una suerte de alegato a favor de la corrección, el equilibrio y la sensatez con los que el corsé auspicia su modelo de mujer virtuosa. El ataúd, la cruz en las manos y los ojos cerrados protegen a la santa de la contaminación del cuerpo presente y pecaminoso de la otra, y son de alguna forma una sintaxis de la perfección del corsé sobre el cuerpo femenino, que se elabora desde las exigencias de un discurso y una mirada religiosos. Aquella escena,

52 Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 95.

que se parece más a un duelo entre eso que el corsé habilita y lo que niega, es la representación de formas excluyentes, entre las que triunfa aquella que sigue los condicionamientos del corsé.

El relato termina con un episodio en medio de la convulsión urbana provocada por bombas lacrimógenas porque, aquel día de la visita a la Iglesia de San Alejandro el Grande, «las calles estaban mojadas, y en todo el centro de la ciudad había humo de bombas y correteos de pacos».[53] El motivo de la movilización popular y su sofocamiento, vale comentar, es el fundamento de otros cuentos de la época, y su inclusión, aunque breve en este relato, no deja de ser un dato interesante que alude a la violencia de aparatos represores del Estado sobre los cuerpos ciudadanos. En estas circunstancias, Narcisa logró escapar del Rincón de los Justos, y Sebas buscó vengar su desaparición, así que en el momento en que Fuvio y ella se abrazaban, en un confuso incidente, lo apuñaló, «Fui inocente y tuyo, cuando gritaste, Narcisita linda protégenos, y en el abrazo vi los caballos correr por el fondo de los ojos».[54] De esta suerte, el relato recrea un crimen pasional que culmina con la versión de Fuvio sobre Narcisa, presagiando su conversión en 'beatita', la cual vendría después de su muerte que, por cierto, quedaría inscrita como un acto redentor. La escena final es solamente una elucubración de Fuvio, quien como agente del corsé propone que el peso de la religiosidad es tal que puede auspiciar y sostener la conversión de una mujer que se había fugado de su disciplinamiento y de su regulación, asumiendo para su cuerpo el ejercicio autónomo de su sexualidad.

53 Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 95.
54 Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 96.

IV. Hallazgos concluyentes

El examen de los relatos de algunos de los autores del *Vectorial70*, por un lado, da cuenta de una preocupación por el asunto de la sexualidad que hace parte de la construcción de la subjetividad femenina y masculina y, por otro, deja ver que las categorías corsé y fuga se ponen en tensión al tiempo que expresan la existencia de un discurso modelador y regulador que opera una intervención en los cuerpos de hombres y mujeres con el propósito de controlar su sexualidad y su placer; intervención que es operada desde la familia y la religión, y que las confirma como instancias represoras. De esta suerte, se confirmó que los cuerpos de personajes masculinos asumen el conocimiento de su cuerpo y el descubrimiento de su sexualidad como una experiencia clandestina, que no está exenta del castigo físico y/o simbólico, a propósito de ser juzgada socialmente como una búsqueda infractora de placer, precisamente por su condición adolescente (lo vimos, sobre todo, a través de los relatos "Mamá" y "El cuico"). Además, estos personajes también deben responder a la exigencia de su virilidad por parte de la ideología patriarcal arraigada en la estructura social, de tal suerte que se torna indispensable la confirmación de su primera experiencia, generalmente, contratando servicios sexuales en prostíbulos, condición que deja fuera las posibilidades de la afectividad en la experiencia sexual (tal como sucede en el relato "La primera caída"). Sin embargo, los cuerpos masculinos no son los únicos que intentan ser sometidos por instancias modeladoras tales como la familia y la religión, sino que cosa igual sucede con los cuerpos de mujeres, a los que se pretende someter a través de un estricto control que exige de ellas prudencia, timidez, recato, obediencia y castidad, pero que, además, condiciona las experiencias del descubrimiento de su sexualidad como legítimas a través de la fi-

gura masculina, la de su esposo, y solo después de celebrado el sacramento del matrimonio. De esta cuenta, cualquier intento anticipatorio es condenado y debe ser sofocado (los relatos "Este merino", "La hora de las cinco" y "Caballos por el fondo de los ojos" son un ejemplo que deja ver a contraluz las estrategias modeladoras, cuando no correctoras, sobre todo, de la religión, que intentan intervenir en el comportamiento de los cuerpos femeninos, que han respondido a la interpelación de su sexualidad, en instancias anteriores a su compromiso matrimonial o después de su viudez). Entre estos relatos, muy especialmente, "Este merino" confirma el triunfo del erotismo femenino sobre las imposiciones socioreligiosas. Luego, frente al deseo de los cuerpos y a la represión del corsé (tal como denominamos al aparato discursivo que somete a los cuerpos individuales a un control que limita sus movimientos y su libertad, y cuyo arraigo religioso es evidente y se imbrica a lo social), la fuga de dichos cuerpos se impone para incorporar experiencias autónomas y liberadoras que acercan a los personajes a su encuentro con esa condición de bienestar que les prodiga felicidad, en tanto su deseo es satisfecho en ese instante perecedero de gozo, en el que la experiencia humana, asociada a lo sexual, roza los lindes de la disolución. De esta cuenta, estos hallazgos permiten proponer que la estética del cuento ecuatoriano de la década de 1970, heredera de la de Palacio (del desenmascaramiento social y de la profundización psicológica de sus personajes), confecciona caracteres de hombres y mujeres sumidos en circunstancias opresoras, a las que enfrentan e intentan evadir, recreando estrategias para fugar. Precisamente, este carácter de los personajes se constituye en una clave para su lectura y en un rasgo que deja ver la superación de la narrativa realista social precedente, que tiene en 1970 un hito con el cual se confirma en la tradición un giro fundamental.

Referencias bibliográficas

Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2002.

Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín...* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2008.

Pérez Torres, Raúl. *Manual para mover las fichas*. Quito: Editorial Universitaria, Universidad Central del Ecuador, 1974.

—. *Ana la pelota humana*. Bogotá: Círculo de Lectores. Colección Autores Ecuatorianos, 1978.

Rodríguez, Marco Antonio. *Cuentos del rincón*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1972.

Segato, Rita Laura. "Pedagogías de la crueldad. El mandato de la masculinidad (fragmentos)", *Revista de la Universidad de México* (nov. 2019): https://www.revistadelauniversidad.mx/download/050fdfa1-d125-4b4b-afb8-b15279b6f615?filename=pedagogias-de-la-crueldad.

Velasco Mackenzie, Jorge. *No tanto como todos los cuentos*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura. Colección Cuarto Creciente, 2004.

Pie de página 6
6 Revista literaria de creación y crítica

6 / Guayaquil
I semestre 2021
ISSN 2631-2824

Habitar y presenciar el cuerpo: la poesía de Roy Sigüenza y Cristóbal Zapata

Juan Romero Vinueza
Universidad de Guanajuato, México
juanromerovinueza@gmail.com

Resumen

Un rasgo común que tienen las poéticas de Roy Sigüenza (Portovelo, 1958) y Cristóbal Zapata (Cuenca, 1968) es un constante interés por el cuerpo. En el caso de Sigüenza, la noción del cuerpo es más cercana al erotismo y está cruzada por la tensión entre el cuerpo y la mente, el sexo y la muerte, lo ritual, y por la predominancia del sentido del tacto; en la obra de Zapata, el cuerpo tiene un carácter más bien perverso y en él convergen la idea del *voyeur,* la infancia, la transgresión de la ley, y la primacía de la visión. La contraposición de ambas maneras de entender el cuerpo y la poesía han provocado un giro más drástico en la lectura y escritura de poesía —por y desde el cuerpo— en la tradición ecuatoriana.

Palabras claves: cuerpo, erotismo, tacto, transgresión, visión.

Recibido: 21 de julio de 2021 Aceptado: 13 de agosto de 2021

TITLE: Inhabiting and witnessing the body: the poetry of Roy Sigüenza and Cristóbal Zapata
Abstract
A common aspect of Roy Sigüenza's (Portovelo, 1958) and Cristóbal Zapata's (Cuenca, 1968) poetics is a constant interest in the body. In the case of Sigüenza, the notion of the body is closer to eroticism and is crossed by the tension between the body and the mind, sex and death, the ritual, and by the predominance of the sense of touch. In Zapata's work, the body has a rather perverse character and in it the idea of the voyeur, childhood, the transgression of the law, and the primacy of vision converge. The opposition of both ways of understanding the body and poetry have caused a more drastic turn in the reading and writing of poetry —by and from the body— in the Ecuadorian tradition.
Keywords: body, erotism, touch, transgression, vision.

El cuerpo y la poesía en la tradición ecuatoriana

Si bien el tema del cuerpo ha sido ampliamente trabajado en la poesía ecuatoriana, este texto se focaliza en la obra de dos autores que empiezan a publicar a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI: Roy Sigüenza (Portovelo, 1958)[1] y Cristóbal Zapata (Cuenca, 1968).[2] El interés en su obra responde a la búsqueda por romper con el entendimiento más tradicional del cuerpo como tema en la lírica ecuatoriana. Para Sigüenza, el cuerpo tiene que oponerse a la heteronormatividad y aco-

1 Roy Sigüenza ha publicado, en poesía: *Cabeza quemada* (1990), *Tabla de mareas* (1998), *Ocúpate de la noche* (2000), *La hierba del cielo* (2002), *Cuerpo ciego* (2005), *Cuatrocientos cuerpos* (2009), *Apuntes de viaje a Nurdu*; y los tres libros recopilatorios: *Abrazadero y otros lugares* (2007), *Manchas de agua* (2016), *Habilidad con los caballos* (2020).
2 Cristóbal Zapata ha publicado, en poesía: *Corona de cuerpos* (1992), *Te perderá la carne* (1999; 2013), *Baja noche* (2000), *No hay naves para Lesbos* (2004), *Jardín de arena* (2009), *La miel de la higuera* (2012); y en cuento, *El pan y la carne* (2007; 2013) y *Lecciones de abismo* (2009); así como el libro recopilatorio *El habla del cuerpo* (2015).

ger el goce; Zapata, por su parte, considera al cuerpo como una posibilidad de transgresión de la ley y la moral.[3]

La poesía ecuatoriana, desde su conformación republicana, ha trabajado el tópico del cuerpo. Juan José Rodríguez Santamaría señala que esta tradición poética tenía «una voluntad de representación. Dicha voluntad aparece en nuestros poetas románticos del siglo XIX y en muchos de los poetas modernistas».[4] Esta representación del cuerpo se verá alterada, principalmente, con las propuestas poéticas de los autores posmodernistas y con la generación posterior al 50. Específicamente, la referencia son dos autores: Jorge Carrera Andrade (1903-1978) y Jorge Enrique Adoum (1926-2009), quienes, siendo considerados dos *tótems* de la poesía ecuatoriana, fueron fundamentales para el entendimiento posterior del trabajo poético referente al cuerpo.

3 Este apunte podría dar más luces acerca de la tradición homoerótica de la literatura en el Ecuador. Fernando Itúrburu enlista a varios nombres representativos: «Gertrudis de San Ildefonso, Madre Catalina de Jesús Herrera y Madre Antonia Lucía Maldonado [...] Jorge Rivadeneyra, Abdón Ubidia, Francisco Proaño Arandi, Agustín Vulgarín, Fernando Nieto Cadena, Carlos Eduardo Jaramillo, Sonia Manzano, Fernando Cazón, Carlos Béjar y el gran poeta negro Antonio Preciado [...] Luis Miguel Campos, Juan Carlos Cucalón, Clara Ayala, Carolina Portaluppi, Maritza Cino y Roy Sigüenza». Fernando Itúrburu. "Heterosexualidad y diferencias generacionales en la literatura ecuatoriana", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, N.º 220 (Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007): 596. Dado que en toda lista siempre faltan nombres, y que dicho texto fue publicado en 2007, se menciona a otros autores que también han trabajado esta temática: Pablo Palacio, David Ledesma Vázquez, Rafael Díaz Ycaza, Francisco Granizo Ribadeneira, Eugenia Viteri, Javier Vásconez, Lucrecia Maldonado, Raúl Serrano Sánchez, Santiago Páez, Adolfo Macías Huerta, Rafael Lugo, Raúl Vallejo, Marcelo Báez Meza, Franklin Ordóñez, Aleyda Quevedo Rojas, Cristóbal Zapata, Edwin Alcarás, Siomara España, Santiago Vizcaíno, Luis Franco González, María Auxiliadora Balladares, Luis Borja Corral, Anthony Guerrero, Andrea Alejandro Freire, Azael Álvarez Ramírez, Olmedo Guerra, F. Tibiezas Dager, Victoria Vaccaro García.

4 Juan José Rodríguez Santamaría. *Imágenes del cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX* (Tesis de maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012): 25.

Por un lado, Carrera Andrade hizo uso de la imagen y la metáfora del cuerpo; por el otro, Adoum jugó con la «desmetaforización»[5] del cuerpo. Ambos tipos de expresión trazan dos primeras posibles líneas respecto del cuerpo ya no solo como una representación mimética. Carrera Andrade trabaja más bien una línea telúrica y, a veces, lárica, mediada por la composición de imágenes; y otra más expuesta al conocimiento urbano de la ciudad (o ciudad en conformación) y de los procesos lúdicos del lenguaje.

No solamente este par de *tótems* son imprescindibles para referirse al cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX. Otros poetas con menor difusión han realizado un trabajo valioso. Uno de ellos es Francisco Granizo Ribadeneira (1925-2009), quien escribió una obra que «se caracteriza por su ambigüedad»[6] en la creación de imágenes con sugestiones homoeróticas. Es probable que su obra sea uno de los primeros antecesores de los ejes temáticos que continúa Sigüenza. Sin embargo, el cómo la sociedad ecuatoriana veía las relaciones homosexuales para la época de producción del riobambeño (entre las décadas de 1950 a la del 2000) dificultarían sobremanera que fuera más explícita. Más bien, esta condición originó una poesía cifrada bajo la ambigüedad señalada para subvertir el discurso hegemónico heterosexual.

Hay otro rasgo significativo de Granizo que puede verse tanto en las poéticas de Sigüenza como de Zapata. Para Andrés Ruiz Chavarri, la poesía graniziana cuenta con «una tensión hipnotizante que no está exenta de movimientos fortuitos que recuerdan el gran caos que subyace a

5 Rodríguez Santamaría, *Imágenes…*, 26.
6 Jayro Patricio Rosero Bravo. *Los afectos homoeróticos en la poesía de Francisco Granizo y Roy Sigüenza* (Tesis de maestría. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018): 16.

la topografía del universo sagrado y profano».[7] En el caso de Granizo, no obstante, esto se da por una especie de voluntad de expiación; es decir, la culpa católica está presente de un modo más medular y determinante, cosa que en la obra de los dos poetas mencionados no sucede así. Ellos, al contrario, se oponen a esta ley divina y buscan crear de lo profano un *momentum* sacro o, al menos, ritualístico.

Asimismo, se debe convocar también la obra de David Ledesma Vázquez (1935-1961). María Auxiliadora Balladares ha escrito que la poesía de Ledesma Vázquez tenía una conciencia de ser abyecto. Dice Balladares:

> [e]n el Guayaquil de esos años, el homosexual deviene abyecto en tanto contraría, primeramente, la ley de la Iglesia católica. Los límites que lo abyecto irrespeta representan ante todo un atentado contra esa ley y prefiguran al pecador.[8]

Paralelamente a Granizo, Ledesma Vázquez —y su obra— es víctima de la época, llegando a tener, incluso, problemas con los miembros de su grupo literario, Club 7.[9]

Al carácter abyecto del cuerpo que identifica Balladares liga a Ledesma Vázquez con los dos poetas estudiados en

---

7 Andrés Ruiz Chavarri. *La ambivalencia entre la secularidad y la sacralidad en la poesía de Francisco Granizo y Francisco Tobar García* (Tesis de maestría. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018): 65.

8 María Auxiliadora Balladares. "La conciencia de ser abyecto: David Ledesma Vázquez", en *Kipus* 33 (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 213): 126.

9 Los integrantes del Club 7 fueron: «Ledesma Vázquez, Sergio Román Armendáriz, Gastón Hidalgo Ortega, Ileana Espinel Cedeño, Carlos Benavides Vega (quien después se llamaría Álvaro San Félix y se convertiría en uno de los dramaturgos ecuatorianos más importantes de la segunda mitad del siglo XX), Miguel Donoso Pareja y Carlos Abadíe Silva. De las reuniones y discusiones del grupo surge la idea de publicar un poemario en conjunto; sin embargo, a última hora, dos de los integrantes, Donoso Pareja y Abadíe Silva, deciden abrirse del proyecto». Balladares. "La conciencia...", 129.

este trabajo de distintas maneras. Esta transgresión en Ledesma Vázquez se da por sus imágenes que buscan burlar la censura de los lectores e, incluso, sus propios compañeros del grupo. Si esta transgresión del ser abyecto es el pecado, como sugiere la crítica guayaquileña, Sigüenza y Zapata se adhieren a esa tradición. Su obra, por el contrario, se opone a la ley institucional y moral, sea por la homosexualidad o por el mero deseo de la carne por la carne. Su trabajo literario no rehúye de las críticas o rechazos sociales, más bien se nutre de ellos y se proyecta con aún más fuerza.

Por último, dada la brevedad de este estudio, resulta conveniente traer a colación la poética de Sonia Manzano Vela (1947) y colocarla en un sitial infaltable. El cuerpo, en su obra, es un cuerpo erotizado, pero también ironizado. De todos los autores citados, quizás sea Manzano Vela la única autora que, aproximándose a las figuras de lo no serio, crea una poética corporal. No solo rompe la dicotomía de hombre (sujeto del deseo) + mujer (objeto de deseo), sino que la trasciende porque:

> [...] la mujer escritora alcanza doble sentido de transgresión, dado en la posición estética de la poeta frente al lenguaje, y en la actitud de rebeldía debido a la exclusión que, como mujer y escritora, ha atravesado por mucho tiempo.[10]

El trabajo de Manzano Vela quizás sea el último resquicio anterior a Sigüenza. Sobre todo, respecto del carácter lúdico y humorístico que, por momentos, alcanza su obra. Este desenfado le da un alcance muy diferente en la poesía ecua-

10 Sandra Elizabeth Carbajal García. *Cuerpo y deseo en los poemarios Full de reinas, Patente de Corza y Último y no definitivo regreso al Edén, de Sonia Manzano* (Tesis de maestría. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2015): 50.

toriana. A decir de Rodríguez Santamaría, Manzano Vela «propone una mezcla entre el expresionismo y el humor».[11] Si bien la poesía de Sigüenza no es humorística, sí cuenta con momentos en los cuales la 'tragedia' de la homosexualidad es asumida con gracia e ironía. El caso de Zapata es diferente, ya que hay que tomar en cuenta que Sigüenza es una influencia muy presente en su obra.[12]

Hasta hace unos años, acceder a los libros de Sigüenza era una tarea difícil. De igual manera, decir que contaba con pocos lectores tampoco sería una imprecisión.[13] Ese hecho cambiaría a partir de la publicación de *Abrazadero y otros lugares* (CCE-Azuay, 2007), antología donde se puede tener acceso a gran parte de su obra. Sin embargo, tendrían que pasar ocho años más para que una editorial chilena editara, nuevamente, una recopilación de su poesía: *Manchas de agua* (Cinosargo, 2015). Asimismo, se editó su obra reunida *Habilidad con los caballos* (Severo, 2021).

Durante los últimos diez años, la poesía de Sigüenza ha llamado la atención tanto de lectores como de la crítica, siendo estudiada y antologada. No obstante, aún sigue siendo relativamente desconocida y poco leída. Un rasgo muy notable de su poética es «un tono desinhibido y uno de combate».[14] Sigüenza, a diferencia de gran parte de los poetas

11 Rodríguez Santamaría. *Imágenes…*, 44.

12 Ana Cecilia Cordero Cueva señala que «el mismo Zapata lo ha reconocido [a Roy Sigüenza] como su poeta tutelar». Ana Cecilia Cordero Cueva. *Hacia una cartografía del cuerpo en la poesía de: Ángeles Martínez, Cristóbal Zapata y Roy Sigüenza* (Tesis de licenciatura. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2013): 35.

13 Cristóbal Zapata señala que se «[p]odría nombrar los cinco lectores o interlocutores literarios que contaba Roy Sigüenza en estas tres ciudades [Machala, Quito y Cuenca] hacia 1991, año en el que publica, en una modesta imprenta de su Portovelo natal, la plaquette Cabeza quemada» Cristóbal Zapata, "Ocúpate de la noche", reseña de *Ocúpate de la noche*, de Roy Sigüenza, 214.

14 Rosero Bravo. *Los afectos…*, 10.

citados anteriormente, se desprende de los juicios morales y legales, y «vindica en función de su elección sexual, de su impureza y de su pasión. Los invoca y vindica en nombre de los malditos, de los condenador, de los maldecidos».[15] No solo vindica a sus autores de cabecera, varios que también fueron homosexuales, sino que se vindica a sí mismo.

Igualmente, la vindicación de Sigüenza conlleva un reconocimiento de los lugares en donde su poesía tendrá cabida. Zapata identifica los siguientes: «pensiones promiscuas, casas abandonadas, montes, parques, asientos traseros de los cines, autobuses, estos son los recintos urbanos y rurales»,[16] a lo que Stephanie Apolo agrega:

> [...] la apropiación de espacios es otro plano reivindicativo que presenta el poeta es el de los espacios permitidos para los homosexuales y su deseo. La homofobia convierte en clandestinos los encuentros entre hombres y esta represión deviene en la marginalidad de este grupo humano.[17]

El estudio de los lugares, y no lugares, donde la poesía de Sigüenza toma forma quedará para una futura investigación. Sin embargo, hay que resaltarlo porque estará presente en una sección de esta aproximación a su obra: en referencia a *Brokeback Mountain*. Asimismo, la idea de una poesía desenfadada «con más ironía que aflicción»[18] acerca de la condición del homosexual en la sociedad ecuatoriana de finales de siglo XX, y sus respectivas luchas y prohibiciones, es una parte fundamental de su poesía, como proyecto escriturario.

15 Zapata, "Ocúpate...", 215.
16 Zapata, "Ocúpate...", 216.
17 Stephanie Pierina Apolo Gavilanes. *El deseo homosexual como mecanismo de resistencia en la poesía de Roy Sigüenza* (Tesis de licenciatura. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2017): 32.
18 Zapata, "Ocúpate...", 216.

Aunque también se podría considerar una tarea difícil dar con la obra de Zapata, esta ha sido más difundida que la de Sigüenza. Dicho esto, hay que señalar que su trabajo poético ha tenido solo una recopilación: *El habla del cuerpo* (Renacimiento, 2015). Sin embargo, varias de las publicaciones del cuencano han tenido lugar fuera del país, además de que cuenta con lectores fuera de las fronteras ecuatorianas: Perú, Argentina, Uruguay, México o España, por citar unos cuantos.

La propuesta zapatiana está en constante diálogo con lo clásico, pero siempre involucrando lo transgresivo. Rodríguez Santamaría cree que Zapata

> [...] ha desarrollado gran parte de su obra en la órbita del cuerpo clásico, en un ejercicio de suspensión de las gramáticas de la historia. En esa línea expresiva, quizás sea el más notable de los autores que han publicado durante los últimos años.[19]

Por lo mismo, Ana Cecilia Cordero Cueva señala que en la primera fase de su poesía, Zapata es un escritor «políticamente incorrecto».[20] Quizás con políticamente incorrecto se refería, más bien, a la transgresión de la carne como el objeto del deseo.

Para Zapata no puede existir escritura sin deseo y no puede existir deseo sin la carne. Tal como se puede leer en los títulos de sus libros. En casi todos existe alguna referencia directa al cuerpo (o carne): *Corona de cuerpos*, *Te perderá la carne*, *No hay naves para Lesbos*, *La miel de la higuera*; *El pan y la carne*, *El habla del cuerpo*. En ese sentido, la poética de Zapata podría considerarse más explícita (aunque profundamente simbólica). Esto es porque su obra busca transgredir el entendimiento del cuerpo —por momentos,

19 Rodríguez Santamaría. *Imágenes...*, 94.
20 Cordero Cueva. *Hacia...*, 35.

de modo perverso—, pero siempre de manera sutil. Para él, como lector conocedor de la historia del arte, la palabra poética es ante todo una labor de alta y pulcra orfebrería.

Habitar un cuerpo erotizado y mortal:
la tensión entre mente y cuerpo

En el poema "Paradise Now", del libro *Cuatrocientos cuerpos* (2009) de Roy Sigüenza, habita una voz tensionada entre la muerte y los cuerpos. En primer lugar, se compara a la oscuridad con la muerte, ligándolas porque tanto la una como la otra «barre[n] a la gente»[21] y con ella «hace[n] lo que quiere».[22] Se tiene, como primer punto, la noción de la muerte contra la de la existencia corporal (el cuerpo de la gente). Se plantea, además, la relación por contradicción vida/muerte. El cuerpo está en lucha contra la muerte para seguir existiendo como cuerpo vivo.[23]

En el mismo poema, el hablante menciona dos de las varias ideas significativas de la filosofía de Michel Foucault:[24]

21 Roy Sigüenza. *Manchas de agua* (Arica: Cinosargo, 2016): 87.
22 Ibíd.
23 Es importante recalcar la noción del cuerpo vivo. Jean Luc Nancy (2003) plantea la idea del cuerpo, pero no solo el vivo, no solo el humano: «hay una cuarta parte o un tercio del mundo donde muy pocos cuerpos circulan (aunque sí carnes, pieles, rostros, músculos; los cuerpos están más o menos escondidos: hospitales, cementerios, fábricas, camas a veces), y en el resto del mundo, no hay más que eso, cuerpos cada vez más numeroso, el cuerpo siempre multiplicado (a menudo hambriento, derribado, asesinado, inquieto, y a veces riente, danzarín)». Jean-Luc Nancy. *Corpus* (Madrid: Arena Libros, 2003): 11-12.
24 La mención a la filosofía de Michel Foucault se muestra directamente en el poema de Sigüenza. Ambas nociones son desarrolladas en el libro *Vigilar y castigar*, publicado originalmente en 1975. Asimismo, no se debe olvidar que Foucault, como figura del pensamiento occidental, ha realizado varios aportes significativos sobre los temas del cuerpo, la (homo)sexualidad y la transgresión. He ahí la importancia de esta inclusión, subrepticia, en el texto del autor portovelense.

«la vigilancia, lo panóptico».[25] Se sirve de esta referencia para hilar la noción de la lucha entre mente y cuerpo (pensamiento y carne). Los versos que le siguen rezan: «pero no nos alegra; no hemos olvidado / que la mortalidad es el acuerdo»[26] y se comprende mejor el interés del autor: la carne por sobre el pensamiento. Sigüenza no rehúye a las nociones de René Descartes cuando plantea que «si yo estoy persuadido de algo, o meramente si pienso algo es porque soy»,[27] sino que más bien piensa que «duramos poco / para reñir».[28] Es decir, el pensamiento está presente y, mediante él, se puede entender que la carne no dura para siempre, que se acaba, que muere.

Es importante reconocer que el poema de Sigüenza se bifurca para ejemplificar la lucha propuesta entre mente y cuerpo. La primera parte, como hemos visto, está focalizada en la muerte y en el pensamiento. La segunda, en cambio, se ocupará de la idea del goce vital y el cuerpo. El pensamiento permite saber que la vida se agota, por lo tanto, el cuerpo debe aprovechar el tiempo que le resta: «[l]as manos, los cuerpos / tienen otras urgencias».[29] Estas 'otras urgencias' de los cuerpos —sobre todo, de las manos (metonimia del sentido del tacto)— enfocan con más énfasis el predominio del cuerpo sobre la mente, de la carne sobre el pensamiento, al momento de la reflexión sobre la muerte.

Las urgencias ya mencionadas son: «ir a los lechos; / a otros cuerpos, / o a cualquier lugar sigiloso».[30] En la concatenación de estos versos, se reconoce la idea de ir hacia un sitio. Al leer 'los lechos', 'los cuerpos', 'lugar sigiloso' se

25 Sigüenza, *Manchas...*, 87.
26 Ibíd.
27 René Descartes. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas* (Madrid: Alfaguara, 1977): 24.
28 Sigüenza, *Manchas...*, 87.
29 Ibíd.
30 Ibíd.

presiente una formulación que sugiere que tanto los lechos como los cuerpos son un lugar para habitar(se). Siguiendo a Nancy, se entiende que «[l]os cuerpos son lugares de existencia, y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un 'aquí', 'he ahí', para el éste».[31] Es así que en el poema de Sigüenza, el cuerpo habita un lugar —ocupa un espacio— y también puede ser el lugar habitable por otros cuerpos.

Los cuerpos que habitan los lechos, los cuerpos o los sitios sigilosos, lo hacen para «celebrar, / beber vino y olvidar / lo que alguien advirtió sobre la muerte».[32] La erotización del cuerpo mortal es, al mismo tiempo, una conformación de un hecho ritual: la celebración, la ingesta del vino (libación), buscar los cuerpos y habitarlos (encuentro sexual), para olvidar el destino final de la humanidad: la muerte. La libación, de carácter más bien dionisíaco, se emparenta con las ideas de Georges Bataille respecto de lo sagrado y lo profano del cristianismo, y de cómo se da un entendimiento ritual de lo erótico. Según el autor francés: «[l]o que el acto de amor y el sacrificio revelan es la carne».[33]

En el poema de Sigüenza, el acto de la libación, además de ser purificador, es erotizante y también sagrado. Se da por el ansia de 'celebrar', 'beber vino' y 'olvidar' la finitud de los cuerpos, de la vida. La celebración y el olvido son importantes para el poema, sobre todo tomando en cuenta el epígrafe de Omar Jayyam,[34] que antecede al texto: «Si todo en este mundo

31 Nancy, *Corpus*, 15.
32 Sigüenza, *Manchas...*, 87.
33 Georges Bataille. *El erotismo* (Barcelona: Tusquets, 1997): 97.
34 El poema de Sigüenza abre con un epígrafe del poeta iraní del siglo XI Omar Jayyam (1048–1131 d. C.) que dice: «Si todo en este mundo dejará de existir, / Tú, supón que no existes; y ya que existes, goza». Estos versos de su famoso Rubaiyat, que lo convirtió en uno de los poetas clásicos del canon poético persa, son un señalamiento que ubica una de las líneas lectoescriturarias del autor ecuatoriano: los autores que proponen el goce como parte fundamental del entendimiento de la vida humana.

dejará de existir, Tú, supón que no existes; / y ya que existes, goza».[35] Se mencionó el vínculo que el poeta ecuatoriano establece entre el pensamiento cartesiano y el goce vital. Ahora, con este epígrafe, la proposición cobra aún más sentido.

El goce propuesto en el poema de Sigüenza es carnal, en el sentido erótico y también sacro. Al ser un escritor latinoamericano, nacido y criado en una sociedad mayoritariamente católica como la ecuatoriana,[36] la simple mención del cuerpo y el vino tiene una cierta reminiscencia litúrgica. Para Sigüenza, al igual que para Bataille, lo carnal es «ese exceso que se opone a la ley de la decencia».[37] La hostia (cuerpo) y el vino (sangre) de Cristo están presentes, subrepticiamente, en este texto. Sin embargo, el eje del poema no es solo la ritualidad que existe en el hecho erótico *per se*. Hay, además, una noción del cuerpo que necesita de otro(s) cuerpo(s) para poder existir realmente.

Jean-Luc Marion podría aclarar un poco este panorama con su pensamiento:

> [...] no me basta con ser para seguir siendo el que soy; me hace falta también, primero y sobre todo, que me amen: la posibilidad erótica [...] Renunciar a plantear(se) la pregunta '¿me aman?', y sobre todo a la posibilidad de una respuesta positiva, implica nada menos que renunciar a lo humano en uno mismo.[38]

35 Sigüenza, *Manchas...*, 87.
36 Es significativo recordar que el 25 de noviembre de 1997, el Código Penal Ecuatoriano (CPE) despenalizó la homosexualidad en el país. La reforma rigió a partir de la eliminación de una sección del Art. 516, el cual castigaba a quienes la incumplieran con una pena de entre cuatro a ocho años. El primer libro de Roy Sigüenza, *Cabeza quemada* (1990), se publicó siete años antes de dicha despenalización.
37 Bataille, *El erotismo*, 97.
38 Marion, Jean-Luc. "Una reducción radical", en *El fenómeno erótico* (Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2005): 29-30.

El texto de Marion se erige sobre la idea de que la existencia no es solo sentir el cuerpo o pensar el cuerpo, sino saberse amado por otro(s) cuerpo(s) —y desde otro(s) lugar(es)—, es decir, es un ir más allá del *ego cogitans* cartesiano. El poema de Sigüenza también sigue esa línea y formula una existencia a través del contacto erótico con los otros cuerpos, los cuales también son capaces de entender y disfrutar del goce (mundano y sagrado) que la posible celebración interpola en sus encuentros carnales, conociendo y dándose cuenta de la finitud de sus esfuerzos y de su carne, la misma que se disfruta y se habita, pero que también se extingue.[39] Por lo mismo, desde el epígrafe seleccionado por el autor se reconoce que no solo es necesario el reconocimiento de la existencia misma —o, lo que es lo mismo, la eminente posibilidad de la inexistencia—, sino que el carácter obligatorio de la búsqueda del goce hace que esa existencia finita pueda tener algún valor.

La vestimenta:
una erotización de los objetos como metonimia del cuerpo

El vestido fue creado para ocultar los cuerpos. No obstante, también ha servido para mostrarlos, para hacerlos más vistosos. La ropa protege a los cuerpos de las condiciones climáticas, pero también es una forma de expresión, de moda, de representación. En el poema "Escena final de *Brokeback*

39 Bataille plantea, además, que «la vida, según él [en referencia al Marqués de Sade], era la búsqueda del placer, y el placer era proporcional a la destrucción de la vida». Bataille. *El erotismo*, 186. Este placer de la literatura de Sade se aproxima a la noción del hedonismo de Sigüenza, que desea olvidar la muerte mediante el acto de libación y el habitar el cuerpo de los otros.

Mountain"[40] de Sigüenza, también perteneciente a *Cuatrocientos cuerpos* (2009), aparecen dos objetos de la vestimenta: los zapatos y la camisa. Gracias a su mención, el hablante lírico mantiene una actitud apelativa con un tú que existe en el poema y a quien dirige sus palabras.

Los primeros objetos en ser mencionados son los zapatos y poseen un deíctico posesivo: 'tus'. Son mostrados de la siguiente manera: «depósitos de agua triste / no saben nada de ti —no me responden».[41] La metáfora se emparenta con la idea del llanto (por el agua triste), pero también la metonimia del objeto está ligada a un eje terrenal, mundano: los zapatos cubren los pies. Los pies son la parte del cuerpo humano que está en contacto directo con el suelo. Si los zapatos no pueden otorgar una respuesta, esto es porque lo que se está preguntando ya no es terrenal, supera lo terrenal.

Después, la voz poética muestra a «[l]a camisa en la percha del dormitorio»[42] y la plantea como «una pregunta / sin descanso».[43] El objeto, esta vez, ya no se emparenta con los pies, sino con el pecho: lugar donde se encuentran los pulmones y el corazón. Ambos órganos son vitales para la existencia humana —mucho más que los pies—. Se puede vivir sin pies, pero no se puede vivir sin pulmones ni corazón. La camisa es una sustitución del torso del amado, es un nuevo lugar donde puede habitar(se) el cuerpo del amante.

La elección de la camisa por parte del poeta no es fortuita. Si bien esta es una de las últimas escenas de la película

40 El poema debe su título a la película norteamericana *Brokeback Mountain* (2005), la cual narra una relación homosexual de dos jóvenes vaqueros del estado de Wyoming que tienen encuentros cada mes en Brokeback Montain, lejos de sus respectivas familias heteronormativas. La película se basó, a su vez, en el cuento de la autora estadounidense Annie Proulx: *Brokeback Mountain* (1997).
41 Sigüenza, *Manchas...*, 92.
42 Ibíd.
43 Ibíd.

referida, también reconoce al cuerpo amado y formula las preguntas: «'a dónde', 'a dónde, amor'».[44] La incertidumbre de los amantes por saber dónde se amarán es postulada por el objeto que cubría su torso, sus órganos vitales. El cuestionamiento es sencillo: conocer en qué lugar podrá darse un nuevo encuentro amoroso, físico. Conviene traer a Marion cuando dice que el amante se realiza una pregunta fundamental: «¿dónde estoy? Me encuentro allí donde (junto a quien) puedo preguntar(me) '¿me aman?'».[45] El amante que habita el poema de Sigüenza se encuentra en un lugar (Brokeback Mountain, pueblo ficticio ubicado en el estado de Wyoming, EE. UU.), sitio donde ya no está su amado. Lo que queda de él, es tan solo una camisa y unos zapatos, los mismos que sustituyen su presencia carnal.

Los dos últimos versos condensan la erotización de la camisa como metonimia del cuerpo amado: «ella, que cubrió tu bello torso, llama. Voy / y la beso, beso toda tu muerte como un hombre».[46] En ese momento, el beso reemplaza simbólicamente al cuerpo (carne) del amado por su camisa (vestimenta). El enunciante pone en contacto su cuerpo con el objeto que lo suple y al cual desea besar. El torso es el tacto y el beso (la boca) es el gusto. En el poema, el hecho erótico está dado gracias a la inexistencia del cuerpo amado, ya que es un cuerpo muerto, faltante, ausente. Es en la ausencia del cuerpo carnal donde la camisa se convierte en ese nuevo cuerpo (objeto) que se transforma en el lugar del deseo.

Nancy cree que «[l]a enunciación de 'ego' no solamente tiene lugar. Mejor aún, es lugar».[47] El objeto besado por la voz poética es, por consecuencia, una forma de enun-

44 Ibíd.
45 Marion, *El fenómeno...*, 41.
46 Sigüenza, *Manchas...*, 92.
47 Nancy, *Corpus*, 23.

ciar el cuerpo del amado, una manera de hacerlo cuerpo, lugar que puede habitarse por otros cuerpos. La camisa recibirá el beso, el signo amoroso del amante por/para el amado. La camisa 'cubrió' el 'bello torso' y ella 'llama' al amante. Con esta personificación del objeto, que obtiene características humanas al poder llamar, la camisa es cada vez más el cuerpo del amado. El reemplazo de la carne por el objeto.

Este cuerpo muerto no solamente es visto como el cuerpo de un difunto, sino como un cuerpo simbólico que muestra la 'muerte como un hombre' del vaquero de la película, al ser esta escena una referencia a la relación homosexual que tenían, a escondidas, «en el viento helado de Brokeback Mountain».[48] La idea misma del cuerpo escondido, que habita a otros cuerpos a escondidas, ya fue planteada por Nancy cuando escribió que «los cuerpos están más o menos escondidos: hospitales, cementerios, fábricas, camas a veces».[49] Estos cuerpos que se encuentran en la poesía de Sigüenza son presas de la idea del escondite, por eso la referencia directa a la película mencionada.

Decir 'a escondidas' es significativo porque presenta cierta posición de Sigüenza respecto del encuentro homosexual. No solamente es una referencia a la película, más bien, la conciencia escrituraria de lo prohibido se hace presente porque «la carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo».[50] Tal como señala Fernando Itúrburu, la obra de Sigüenza «abraza la vida diaria y marginal de los homosexuales, de la cual es testigo y participante».[51] La intimidad lograda en el poema del ecuatoriano no solamente responde al deseo por el

48 Sigüenza, *Manchas...*, 92.
49 Nancy, *Corpus*, 12.
50 Bataille, *El erotismo*, 97.
51 Itúrburu, "Heterosexualidad...", 610.

cuerpo muerto (ya no existente), sino a la prohibición misma de la sociedad ante una relación *anormal*.[52]

El poema establece un pensamiento referido al hecho del recuerdo del ser amado, el cual puede alejarse, morirse o desaparecer, pero el recuerdo continúa latente y lo mantiene vivo. En palabras de Marion:

> [...] un amor no se torna caduco cuando desaparece el amado, sino cuando desaparecen la necesidad y la misma ausencia del amado —cuando la misma falta llega a faltar. El pasado entierra a los muertos, muertos por no esperar más. Ese pasado quedará definitivamente perimido si el otro lugar ya no puede esperarse, si ya no puede pasar; en cambio, seguirá siendo eventualmente provisorio durante el tiempo en que una nueva espera pueda aguardar el retorno de una ausencia todavía por venir. La nostalgia abre la posibilidad, el recuerdo puede alimentar la espera, lo superado puede suscitar un nuevo pasaje de aquello que pasa. En la reducción erótica, la historia dura tanto tiempo cuanto yo espere.[53]

El recuerdo del amado es la camisa, así como también es el reemplazo del espacio físico que este ocupaba (cuerpo, lugar). El amante besa la camisa y, al hacerlo, besa toda la humanidad y el recuerdo del amado, que ya no está físicamente. Este objeto es, en efecto, el único referente físico que el amante tiene de su amado. Aferrarse a la camisa es entender que la muerte, como seres finitos que son, los ha

52 Las cursivas responden a la idea heteronormada de la relación, tanto en el cuento de Annie Proulx como en el poema de Sigüenza. Asimismo, creo conveniente, traer a Bataille cuando plantea que: «existe una prohibición vaga y global que se opone bajo formas que dependen del tiempo y del lugar, a la libertad sexual, entonces la carne es la expresión de un retorno de esa libertad amenazante». Bataille, *El erotismo*, 97-98.

53 Marion, *El fenómeno...*, 48.

separado para siempre. Sin embargo, el recuerdo y la memoria alimentará esta espera irresoluble del amado o, en este caso, del objeto que ha sustituido su presencia terrenal.

Presenciar el cuerpo:
la figura del *voyeur* y lo perverso

Los cuerpos no solo pueden ser tocados y sentidos, también son mirados y observados. En la poesía de Cristóbal Zapata (Cuenca, 1968) se recurre insistentemente en la acción de presenciar los cuerpos. Por lo mismo, el sentido que prima en varios de sus poemas es la visión. Como ejemplo del ideal de aquel que observa los cuerpos, se ha tomado el poema "La niña del charco", perteneciente al poemario *Te perderá la carne* (1999).[54] En el texto, las nociones de lo perverso y la transgresión de la ley (institución) se representan en la voz poética de un hablante que es un *voyeur* acechante.

En el título se encuentra a la víctima del acecho: la niña. En la primera estrofa del poema, ya se caracteriza a dicha niña: «[d]esprevenida, con su falda corta»;[55] también se dice de ella que «[i]gnora que el agua es un azogue / donde se refleja su calzón blanco».[56] La figura de la niña está presentada desde el inicio del poema, sin dejar dudas de que el cuerpo observado es el suyo. Sin embargo, más que referir directamente a su cuerpo, el enunciante direcciona la atención a las prendas que viste: 'su falda corta' y 'su calzón blanco'.

54 Juan José Rodríguez denominó como eros expansivo a este proyecto poético de Zapata, en contrapunto con *Jardín de arena* (2009), al que llamó eros dialógico. Juan José Rodríguez, "Jardín de arena", reseña de *Jardín de arena*, de Cristóbal Zapata, *Kipus* (Universidad Andina Simón Bolívar, 2009): 108.
55 Cristóbal Zapata. *El habla del cuerpo, Antología personal 1992-2015* (España: Renacimiento, 2015): 37.
56 Ibíd.

Ambas prendas son usadas para cubrir la parte baja del cuerpo, es decir, la zona donde se encuentran los órganos sexuales. La niña no se da cuenta de que está siendo observada ('desprevenida' e 'ignorar'), por lo que no participa en la acción durante todo el poema. Ella solamente es vista e imaginada por el enunciante. De esta forma, se escenifica una característica de los infantes: la inocencia.

La mención del agua como azogue refuerza la idea de la observación y del reflejo. No solo se observa lo mostrado (la vestimenta), sino que también el reflejo es una ayuda para que lo que está sobre el charco —y que está velado— pueda observarse un poco más. Lo velado es el cuerpo de la niña. Entonces, el objeto observado está doblemente prohibido: primero, por la desnudez humana; segundo, por la condición de la infancia.

Para hablar de las relaciones entra la infancia y lo perverso, hay que referirse a lo propuesto por Élisabeth Roudinesco cuando describe a la figura del pedófilo:

> [...] ha sustituido en nuestros días a la del invertido para encarnar una especie de esencia de la perversión en lo que ésta tiene de más odioso, puesto que ataca a la infancia, y por lo tanto al humano en devenir.[57]

La sustitución del 'invertido' por el 'pedófilo' de la que habla Roudinesco excede el rechazo social ante una posible unión homosexual. Esta figura transgresora, más bien, es un exceso de poder representado de la adultez versus la infancia.

El habitante de este poema encarna esa esencia de la perversión al acechar a la niña que camina sobre el charco. Es importante destacar el verbo en cursivas. La palabra en sí proviene del latín *assectari*, 'seguir constantemente', 'per-

57 Élisabeth Roudinesco. *Nuestro lado oscuro: Una historia de los perversos* (Barcelona: Anagrama, 2009): 219.

seguir', derivada de *sequi*: 'seguir'.[58] Esta acción persecutoria es una reminiscencia de nuestro pasado más animal, en el cual el alimento era conseguido a través de la caza. La presa cazada, en ese sentido, tiene que ser acechada. Incluso, si fuera necesaria una trampa, se necesita de la observación previa de los comportamientos y debilidades de la presa para aprovecharse de ellos.[59]

Más adelante, en la segunda estrofa del poema, el enunciante dice que ha «[d]escubierto su secreto más tierno / en ese turbio espejo de agua»[60] y, que, por lo tanto, ahora lo único que desea es «volver a encontrar su imagen / entre las ondas que deja a su paso».[61] Nuevamente, la figura del agua como portadora del reflejo aparece. Ahora, como una develación de 'su secreto más tierno', es decir, de aquello que está doblemente velado: su sexo infantil. Además, en este apartado del poema, Zapata enuncia la otra figura que será importante para la consecución simbólica del poema: 'las ondas que deja a su paso'.

Las ondas provocadas en el agua son significativas en el poema porque los versos subsiguientes rezan: «es tan súbito y fugaz el misterio / más repentino y veloz que el deseo o el aire»,[62] por lo que el enunciante se da cuenta de que «[c]uando torno a abrir los párpados / sobre el opaco cristal ya no hay nada».[63] La imagen del cuerpo que estaba siendo observado, acechado, se vacía, se esfuma. No obstante, el recuerdo del objeto del deseo sigue enmarcado en la memoria del habitante del poema.

---

58 Joan Corominas. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1987): 24.

59 Es entendible que el personaje poemático, *voyeur* de la niña, resulte nefasto para algunos lectores.

60 Zapata, *El habla...*, 37.

61 Ibíd.

62 Ibíd.

63 Ibíd.

Para Pierre Klossowski, la figura del perverso «persigue la ejecución de un gesto único; es cuestión de un instante. La existencia del perverso se convierte en la perpetua espera del instante en que pueda ejecutar este gesto».[64] La espera recae en ese gesto depredador: observar a la presa (la niña) sin ser notado, ser un *voyeur* infantil. El gesto específico en el poema es el espionaje de la niña y, mediante el espejo de agua, un posible acceso a lo prohibido.

El trabajo de Zapata mantiene un «carácter de *voyeur*, siempre a la espera de encontrar la fisura que le permita entrar, con la mirada, en un cuerpo»,[65] dice atinadamente Ana Cecilia Cordero Cueva. Este poema tiene un eje contemplativo tanto directa como indirectamente. En primera instancia, el hablante lírico reconoce el impedimento a la observación —y posesión— del cuerpo infantil. Es así que mediante el azogue logra el cometido: reemplazar la visión por el azogue. Contempla mediante sus ojos y, después, gracias al reflejo del agua.

Conviene citar al poeta argentino Edgardo Dobry cuando considera que los primeros antecesores de la poesía de Zapata son los poetas elegíacos latinos porque en sus poemas: «no hay sentimiento de culpa, no hay sublimación ni codificaciones represivas: el deseo es el origen y su destino está en la consunción: del arte, de la escritura, del encuentro carnal».[66] Las palabras de Dobry son una antesala a la consecución del poema, donde se da un reemplazo aún más atrevido: una proposición del simbolismo táctil-carnal. Al no existir una culpa, la voluntad transgresora del texto moldea una imagen en movimiento y, al mismo tiempo, casi tiernamente nefanda.

---

64 Pierre Klossowski. *Sade, mi prójimo, precedido de El filósofo malvado* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970): 27.
65 Cordero Cueva, *Hacia...*, 36.
66 Edgardo Dobry. "El habla del cuerpo", reseña de *El habla del cuerpo*, de Cristóbal Zapata. (Quito: *Kipus* 38, julio-diciembre, 2015): 163.

El poema cierra con los siguientes dos versos: «[a] penas consigo con mis dedos / acariciar la suave ondulación del agua».[67] Esa agua, y su ondulación, son el reflejo para acceder a aquello que estaba prohibido. Es decir, se ha sustituido simbólicamente al sexo infantil de la niña que ha pasado, inadvertida, sobre el charco. Si bien no existe acto sexual ni el encuentro corpóreo en el poema, el tacto logra acercarse a la imagen mental del objeto de deseo que está velado, prohibido por la ley (convención social e institucional), y que solo pueden lograr su total transgresión gracias a los dedos del observante que acarician el agua.

Las imágenes de la infancia:
el inicio de la transgresión

La figura del perverso se suele relacionar con el hombre adulto.[68] Sin embargo, en el poema "Las muchachas de H. H. (o nueva balada de las damas de antaño)", también perteneciente a *Te perderá la carne* (1999), Zapata crea una figura del perverso ambivalente —aunque sin escapar de la heteronormatividad— por medio de la herencia padre-hijo de una colección de imágenes de las *playmates* de Hugh

67 Zapata, *El habla...*, 37.

68 La referencia al hombre adulto es porque la mujer, desde un punto de vista misógino, ya estaría imbuida en la perversión. Dice Klossowski al respecto que «la mujer, por monstruosa, perversa, o delirante que sea, jamás es considerada como 'anormal', ya que está precisamente inscrito en las normas que por naturaleza no tiene reflexión, ni equilibrio, ni mesura, y que o representa lo sensible incontrolado, más o menos, atenuado por una reflexión prescrita por el hombre. Al contrario, cuando más monstruosa o loca, más plenamente mujer es, según la representación tradicional, siempre matizada de misoginia. Sin embargo, tiene recursos que el hombre no poseerá jamás, pero que el perverso comparte con ella». Klossowski, *Sade...*, 40.

Hefner.[69] En primer lugar, se comprende que el poema se planteará a modo de memorial de unas cuantas mujeres (al estilo del libro *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters). Esta condición representa una guía de lectura para quien se acerca al poema, ya que es un guiño a la idea de la creación a través de nombres de personas que han muerto o desaparecido.[70]

La memoria del enunciante está enfocada en los nombres de las mujeres que aparecen en las imágenes que su padre había pegado y despegado de la pared (Alana Soares, Susie Scott, Christina Ferguson, Tracy Vaccaro, Carina Persson y Penny Becker). Su recuerdo se da gracias a una serie de preguntas que se repiten durante todo el poema: 'Qué se hizo', 'Dónde está', 'Qué fue de', 'dónde se halla', 'Qué hay de', 'qué fin tuvo'; todas ellas en relación con las *playmates* ya mencionadas y con el desconocimiento de su paradero actual.

Dichas preguntas son formuladas en un intento de reconstrucción de una narrativa de un pasado que ya no existe más que en la memoria —el de poseer las imágenes de las *playmates* en una de las paredes de la casa, de la intimidad

69 Hugh Hefner (1926-2017) fue el fundador y editor de la revista *Playboy*, una de las revistas más icónicas de los Estados Unidos. En los años 50, Hefner publica el primer número de la revista con un desnudo de Marilyn Monroe en la portada. Este sería el inicio del imperio Playboy, el cual se opuso a la recatada sociedad estadounidense de mediados de siglo XX. Además de las mujeres desnudas en las portadas y la creación de las 'conejitas' como marca registrada de la mansión, el secreto de Hefner fue publicar también textos de varios grandes escritores. Entre ellos, Ray Bradbury, Jack Kerouac, Joyce Carol Oates, John Updike, Kurt Vonnegut, Ursula K. Le Guin, David Foster Wallace o Margaret Atwood.

70 La mención a Lee Masters es referida porque el poema inicia con un epígrafe tomado del libro del poeta estadounidense, el cual es una especie de recreación de un cementerio de un pueblo de los Estados Unidos. Uno de los poemas del libro se estructura a modo de lista de mujeres «Where are Ella, Kate, Mag, Lizzie and Edith, / The tender hearth, the simple soul, the loud, the proud, / the happy one?». Zapata, *El habla...*, 38.

del hogar—. Los recuerdos del enunciante se emparentan, principalmente, con el cuerpo de las mujeres de las imágenes: «la muchacha de los punzantes senos»,[71] «la broncea-da rubia de Utah / que con tanta gracia sabía / descorrer su prenda», «la hermosa colegiala de Liverpool»,[72] «la de piernas lisas y largas, / columnas corintias coronadas de acanto»,[73] «tan holgada de carnes».[74]

No obstante, siguiendo con la idea de la reconstrucción de un pasado perdido, también se señalan los otros intereses o anhelos que tenían dichas mujeres, cosificadas desde un inicio y condenadas a ser las imágenes que el padre cuelga y descuelga de la pared: «estudiante de Ciencias Políticas»,[75] o «quien 'eventualmente' pensaba / 'tener varios hijos y ser una buena madre'»,[76] o, por último, «a quien le gustaban las cerezas / el champagne y la luna llena, / la que tenía entre sus fantasía secretas / 'convertirse en una vagabunda profesional / y recorrer por todo el mundo'».[77]

Todas estas mujeres adquieren un carácter más bien ritual o religioso, al ser puestas en un estandarte imaginario. El hablante lírico de Zapata busca el paradero de esos cuerpos: «Dónde, en qué país, / en qué ciudad del cielo o de la tierra / encontrar a las adoradas *playmates* de mi padre, / aquellas que hicieron dichosa mi infancia, / las que quisimos tanto».[78] Se retrata una búsqueda del objeto de deseo (que empieza en la infancia), el cual resulta ser compartido con su padre: las mujeres desnudas fotografiadas para una famosa revista estadounidense. Nancy pensaba que, en

71 Zapata, *El habla...*, 38.
72 Ibíd.
73 Ibíd.
74 Ibíd.
75 Ibíd.
76 Ibíd.
77 Zapata, *El habla...*, 39.
78 Ibíd.

occidente, desde un principio «[e]l cuerpo [...] es siempre sacrificado: hostia».[79] Estos cuerpos —o, más bien, sus representaciones fotográficas— son las hostias: las imágenes también alimentan.

La mención a una posible 'ciudad del cielo o de la tierra' para referir a un carácter sacro de esos cuerpos idolatrados por su padre y por él mismo («adoradas *playmates* de mi padre»[80] y «que hicieron dichosa mi infancia»[81]) enuncia la idea de la sacralidad de estas imágenes que, bajo un pensamiento tradicional, serían profanas. El cuerpo (la carne) como lo profano, mientras que lo sagrado (la hostia) es aquello incognoscible y puro. Bataille recuerda que «para el cristianismo, lo que es sagrado es forzosamente puro, quedando lo impuro del lado profano. Pero para el pagano lo sagrado podía igualmente ser lo inmundo».[82] El poema combina ambas nociones de lo sacro y lo pagano, y las introduce en un ambiente melancólico que rememora la infancia. Aquí, además, junta al inocente del niño con la transgresión de la institucionalidad del padre.

A decir de Dobry, este poema propone el «clásico *ubi sunt* [y] se renueva en la línea de la enumeración whitmaniana»[83] y, como ya se apuntó, también de la Lee Masters. La nostalgia mostrada en el texto es una reinvención de los versos de Jorge Manrique. Específicamente, del fragmento XVII de *Las coplas a la muerte de su padre*, de las cuales Zapata toma cierta forma, quizás un poco arcaica, de preguntarse acerca de aquellas damas de antaño: «¿Qué se hicieron las damas, / sus tocados e vestidos, /sus olores? / ¿Qué se hicieron las llamas / de los fuegos encendidos, / de ama-

79 Nancy, *Corpus*, 9.
80 Zapata, *El habla...*, 39.
81 Ibíd.
82 Bataille, *El erotismo*, 229.
83 Dobry, Reseña: *El habla del cuerpo*, 164.

dores? / ¿Qué se hizo aquel trovar, / las músicas acordadas / que tañían? / ¿Qué se hizo aquel danzar, / aquellas ropas chapadas / que traían?».[84]

Zapata asiente tanto los planteamientos de Bataille como los de Nancy respecto del cuerpo y su carácter profano en el mundo occidental. No obstante, intenta dar un vuelco al hacer de esas imágenes 'profanas', 'pornográficas' e 'impuras', un símbolo de idolatría. Como si de rituales dionisiacos se tratase, procura brindar y celebrar el cuerpo, la carne —aunque sea mercantilizada por *PlayBoy*—. La poesía del ecuatoriano busca inmiscuirse, sutilmente, por los cerrojos de lo prohibido para llevar el deseo a más allá de la ley, de la moral: «los deseos por los [otros] cuerpos, sin importar quienes son los otros».[85]

A diferencia del anterior poema, este transgrede la imagen de la inocencia viéndola desde su supuesto e inmutable carácter alejado del pensamiento sexual-carnal. El cuerpo, en Zapata, siempre es motivo de deseo y no escatima esfuerzos en clasificarlo. No existe una diferencia si de contemplar el cuerpo se trata: el cuerpo es la carne, venga de donde venga. Esa carne, que perderá a quien caiga en ella, es lo que mueve su poética; desde las voces que provienen de una infancia perdida hasta las que habitan en un presente adulto.

A modo de conclusión

Este breve análisis de las obras de ambos poetas ecuatorianos, nacidos después de la mitad del siglo XX, permite encontrar una particular visión del cuerpo que se muestra en

84 Jorge Manrique. *Coplas por la muerte de su padre*. Biblioteca Digital Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html

85 Cordero Cueva, *Hacia una cartografía del cuerpo...*, 48.

un nivel más complejo a la abyección en las obras de Ledesma Vázquez o en la poética cifrada y oculta de Granizo Ribadeneira. Su poética excede el desenfado de Manzano Vela y busca romper los límites sociomorales que la sociedad ha impuesto. Tanto Sigüenza como Zapata sitúan su eje poético primordial en el cuerpo y sus límites, tanto físicos como mentales. Con 'mentales' no solamente se buscar referir al cartesianismo y su oposición con el cuerpo, sino también a las disidencias sexuales que su obra propone.

Los poemas "Paradise Now" y "Escena final de *Brokeback Mountain*", de Sigüenza, configuran un mundo cognoscible a través del cuerpo. En sus poemas, el sujeto poético experimenta un erotismo atravesado por la tensión entre cuerpo y mente, sexo y muerte. El goce del cuerpo es motivo para la celebración terrenal. Para Sigüenza, el cuerpo (y sus metonimias: la ropa que lo cubre) es un medio para llegar al rito, en el cual habita su cuerpo y el de los otros. Por eso, el sentido predominante en sus indagaciones poéticas es el tacto.

En los poemas "La niña del charco" y "Las muchachas de H. H. (o nueva balada de las damas de antaño)", Zapata crea un hablante lírico perverso y lo presenta como *voyeur*. Este *voyeur* observa la infancia, ya sea como objeto o como espacio mental. En los textos no hay un encuentro carnal. A través del sentido de la vista, la mente imagina y rememora, en un acto de transgresión, los cuerpos. En ambos casos, los cuerpos presenciados son inalcanzables: sea la niña del charco o las *playmates* de *PlayBoy*.

El trabajo realizado por ambos poetas es fundamental para poder acercarse a las nuevas propuestas que han revitalizado la temática del cuerpo en la tradición lírica nacional. Estos cuatro poemas sugieren contrapuntos en el trato con el cuerpo en la poesía ecuatoriana: ero-

tismo y *voyeurismo*, celebración y transgresión, tacto y vista. Sigüenza y Zapata propician una manera de entender el mundo a través de los sentidos: ya sea para habitar el cuerpo del(de los) otro(s) a través de su vestimenta, o para conocer y desear un cuerpo inalcanzable, gracias a la mente o las fotografías.

Referencias bibliográficas

Apolo Gavilanes, Stephanie Pierina. *El deseo homosexual como mecanismo de resistencia en la poesía de Roy Sigüenza*. Tesis de licenciatura. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2017.

Balladares, María Auxiliadora. "La conciencia de ser abyecto: David Ledesma Vázquez", en *Kipus* 33. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 213.

Bataille, Georges. El erotismo. Barcelona: Tusquets, 1997.

Cordero Cueva, Ana Cecilia. *Hacia una cartografía del cuerpo en la poesía de: Ángeles Martínez, Cristóbal Zapata y Roy Sigüenza*. Tesis de licenciatura. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2013.

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimol*ógico de la lengua castellana. Madrid: Gredos, 1987.

Descartes, René. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Madrid Alfaguara, 1977.

Dobry, Edgardo. "El habla del cuerpo", reseña de *El habla del cuerpo*, de Cristóbal Zapata. Quito: *Kipus* 38, julio-diciembre, 2015.

Fernando Itúrburu. "Heterosexualidad y diferencias generacionales en la literatura ecuatoriana", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIII, N.º 220. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2007.

Klossowski, Pierre. *Sade, mi prójimo, precedido de El filósofo malvado*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

Marion, Jean-Luc. "Una reducción radical", en *El fenómeno erótico*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2005.

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.
Rodríguez, Juan José. "Jardín de arena", reseña de Jardín de arena, de Cristóbal Zapata, *Kipus*, Universidad Andina Simón Bolívar, 2009.
Rodríguez Santamaría, Juan José. *Imágenes del cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Tesis de maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2012.
Rosero Bravo, Jayro Patricio. *Los afectos homoeróticos en la poesía de Francisco Granizo y Roy Sigüenza*. Tesis de maestría. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018.
Roudinesco, Élisabeth. *Nuestro lado oscuro: Una historia de los perversos*. Barcelona: Anagrama, 2009.
Ruiz Chavarri, Andrés. *La ambivalencia entre la secularidad y la sacralidad en la poesía de Francisco Granizo y Francisco Tobar García*. Tesis de maestría. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018.
Sigüenza, Roy. *Manchas de agua*. Arica: Cinosargo, 2016.
Zapata, Cristóbal. "Ocúpate de la noche", reseña de Ocúpate de la noche, de Roy Sigüenza, en *Kipus*. Quito, 2000.
Zapata, Cristóbal. *El habla del cuerpo. Antología personal 1992-2015*. España: Renacimiento, 2015.

Pie de página 6
6 Revista literaria de creación y crítica

6 / Guayaquil
I semestre 2021
ISSN 2631-2824

Cartas de amor guayasenses

María Cecilia Velasco
Universidad de las Artes, Ecuador
maria.velasco@uartes.edu.ec

Resumen

Mediante el presente artículo académico me planteo realizar un análisis lexicográfico y estilístico de una sección de la correspondencia mantenida por una pareja de novios y futuros esposos guayaquileños entre 1934 y 1936, encontrada por casualidad en una casa del centro de la ciudad de Guayaquil. Las cartas que esta pareja intercambió permiten descubrir rasgos del registro coloquial, peculiaridades de la escritura personal, niveles de significación y connotación que rebasan la intención puramente comunicativa, así como el registro de hábitos y costumbres de un hombre y una mujer de clase media alta de la ciudad de Guayaquil de la década de los años treinta.

Me propongo analizar esta correspondencia para descubrir rasgos propios del habla popular guayaquileña y ecuatoriana, así como la potencialidad literaria generada a través de un lenguaje evocador de imágenes en las cartas que los jóvenes novios intercambian, para valorar los rasgos estéticos presentes en este género menor, el de la carta privada.

Recibido: 16 de julio de 2021 Aceptado: 10 de agosto de 2021

Finalmente, me planteo contrastar una época de intensos intercambios sociales, expresados en encuentros en salas de cine, parques, reuniones sociales, viajes alrededor del país, con el presente actual: de encierro, aislamiento social y privación en las relaciones afectivas y sociales.
Palabras claves: década del treinta, correspondencia, Guayaquil, lexicografía, ecuatorianismos, castellano, fraseología, pandemia.

TITLE: Guayasenses love letters

Abstract

Through this academic article, I propose to carry out a lexicographic and stylistic analysis of a section of the correspondence maintained by a Guayaquil wedding couple and future spouses between 1934 and 1936, found by chance in a house in the center of the city of Guayaquil. The letters that this couple exchanged allow us to discover features of the colloquial register, peculiarities of personal writing, levels of meaning and connotation that go beyond the purely communicative intention, as well as the register of habits and customs of a man and a woman of the upper middle class of the Guayaquil city of the 1930s.

I intend to analyze this correspondence to discover features typical of Guayaquil and Ecuadorian popular speech, as well as the literary potential generated through an evocative language of images in the letters that the young bride and groom exchange to assess the aesthetic features present in this minor genre, the of the private letter.

Finally, I propose to contrast a time of intense social exchanges, expressed in encounters in movie theaters, parks, social gatherings, trips around the country, with the current present: of confinement, social isolation and deprivation in affective and social relationships.
Keywords: 1930s, correspondence, Guayaquil, lexicography, Ecuadorianisms, Spanish, phraseology, pandemic.

Cartas de amor guayasenses

En el año 2018, a poco de haber llegado a la ciudad de Guayaquil, supe de la existencia de unas cartas que un estudiante de la Universidad de las Artes había encontrado en una bodega de una vivienda situada en el centro de esta ciudad, en la calle Boyacá, en la zona céntrica.

Dentro de una caja de lata fueron halladas sin protección más de cuarenta cartas, manuscritas en su enorme mayoría, guardadas dentro de los respectivos sobres, en cuya cara frontal se veían tanto los nombres de los destinatarios como las estampillas. Se trata de la correspondencia mantenida por una pareja de novios de esta ciudad, entre los años de 1934 y 1942, cuando ya constituían un matrimonio. El estudiante, Francisco, las tomó, porque le pareció que si seguían allí podían destruirse del todo.

En 2018, Francisco y yo pudimos tomar contacto con los descendientes de la pareja de esposos en que se convirtieron los novios de la década del treinta, quienes no han deseado que se hiciera pública la identidad de los autores de esas cartas de amor, pero quienes tampoco manifestaron deseos de tomar custodia sobre esos documentos. Por esta razón, solo emplearé los nombres de pila de los personajes en cuestión: María y Enrique, si bien ella se firma con un hipocorístico.

El papel en que se habían escrito las cartas es muy frágil. Así, las cartas fueron fotografiadas y se crearon archivos para cada mes y año. En este proceso conté con el apoyo de la estudiante Gloria Gómez Pineda, quien transcribió la correspondencia y fue haciendo apuntes de cuestiones expresivas llamativas. La primera de las cartas data de febrero de 1934, y la última de septiembre de 1942, si bien el presente trabajo se concentrará en el corpus de la correspon-

dencia que los dos jóvenes se escribieron entre 1934 y 1936, en vísperas de su matrimonio.

En febrero de 1934, Enrique y María escribieron un total de veinte misivas. Cada uno, diez. En 1935, diecisiete. Diez de él; siete, de ella. En 1936, en vísperas del matrimonio, dos cartas. Una de él, el 31 de agosto, y una de ella el 1 de septiembre. En los años de 1934 y 1935, las cartas se escriben y envían durante los meses de febrero, marzo y abril, mientras Enrique está radicado mayoritariamente en la ciudad de Guayaquil, y ella se ha marchado a Alausí y a Quito en sendas instancias. Algunas misivas son escritas por él también desde ciudades como Cuenca o Riobamba, en tránsito entre la capital y el puerto principal del Ecuador.

Los dos, hombre y mujer jóvenes nacidos en el trópico, abandonan la ardiente ciudad de Guayaquil durante los meses más abrigados de lo que extrañamente denominan los guayaquileños como invierno, si bien durante ese periodo se registran las temperaturas más altas, menudean las lluvias y proliferan los insectos, para pasar esos meses de fuerte calor en lugares de climas templados.

Volví sobre esta correspondencia de modo intermitente durante el periodo marzo 2020 - marzo 2021, cuando la ciudad, el país y el mundo vivían los efectos de la pandemia del COVID-19 y de la obligación de guardar distanciamiento físico y social, y pude ingresar de nuevo en la intensidad amorosa de esta pareja que se escribe cartas de amor desesperado cada dos días y que planifica con ansias el día en que se llamarán por teléfono o cuándo podrán tomarse un retrato en buenas condiciones de iluminación y revelado, pues la tecnología es aún imperfecta, para enviarlo al amado.

Así pues, el tema del presente artículo es la correspondencia amorosa privada de una pareja de guayaquileños, vista desde una perspectiva lexicográfica y estilística: quiero

demostrar que hay un nivel de apropiación de la lengua estándar desde lo regional para hacerla más expresiva y significativa a través de un formato como la correspondencia privada, que alcanza niveles estéticos notables y características estilísticas peculiares y ricas. En otro ámbito, busco demostrar que la década del treinta del siglo pasado pudo significar para jóvenes habitantes de la ciudad de Guayaquil un periodo de movilización rica e intercambios personales, sociales y afectivos, en contraste con el periodo de la pandemia global.

El género epistolar

Durante épocas pasadas, pero aún a lo largo del siglo XX, escribir cartas era algo que hacían lo sujetos. Tal vez la última reminiscencia de esa acción sean en el presente los correos electrónicos. A través de los distintos periodos, han llegado a hacerse públicas cartas que se escribieron bajo la luz de la intimidad amorosa o la amistad. Pensemos en Simón Bolívar y Manuela Sáenz allá por el siglo XIX, o en las cartas que escribiera Franz Kafka para su amigo Max Brod a comienzos del siglo XX.

En un año no identificado, se llevó a cabo en la Fundación Juan March, España, un ciclo de charlas sobre el tema correspondencia epistolar y literatura, en cuyo transcurso, el profesor Claudio Guillén desarrolló algunas reflexiones, a cuyos extractos he podido acceder:

> Las cartas pueden asumir características literarias y llegar a ser leídas y apreciadas como literatura (...) Vale decir que la relación entre correspondencia epistolar y géneros literarios puede muy bien confundirse con lo que diferencia y une la literatura y la vida. (Guillén s/a)

El mismo Guillén se refiere en el citado artículo a la confluencia de la retórica y la poética en cierto tipo de correspondencia, que influye en su naturaleza literaria, y a la larga tradición que vincula enseñar a escribir cartas con la práctica escritural: la prueba de que se había aprendido a escribir, dice Guillén, era mostrar la capacidad de redactar una carta. Desde luego que rodean a esta actividad cuestiones como la confidencialidad, los fines que el emisor busca alcanzar, la biografía misma del implicado. Guillén distingue un tipo de carta: aquella que pertenece al subgénero didáctico, que empleaba las bondades de la misiva para desarrollar un texto de corte didáctico, de aquellas epístolas puras, esto es, «el escrito auténtico y personal basado en la amistad». (Guillén s/a) Y en el amor, podríamos añadir, en el presente caso analizado.

Tres cuestiones finales respecto del género, señaladas por Guillén: el carácter ficticio parecería ser connatural a la escritura de correspondencia; en la medida en que se enseñaba a los individuos a escribir cartas —lo que se amplió a partir de campañas masivas de alfabetización e involucró, por ejemplo, a un creciente número de mujeres— hay muchos escribientes que se ven impelidos a esa práctica y, para ello, probablemente apelen a su capacidad de crear ficciones; por otro lado, en la medida en que esta acción se va liberando de normas rígidas, «pasará a ser un innovador periférico que cuestiona las instituciones céntricas de la literatura». (Guillén s/a) Finalmente, en las cartas se produce un fenómeno comunicacional y estético importante:

> Son pocos los actos tan arraigados en la vida misma, en la experiencia del presente, y al propio tiempo, tan susceptibles de dispararse y dirigirse hacia la ficción y hasta la creación. El yo que escribe no sólo actúa sobre el amigo, sino

> sobre sí mismo, viéndose desdoblado y objetivado sobre el papel, conforme las palabras y los conceptos se encadenan y suceden. (Guillén s/a)

Por su parte, en su tesis doctoral titulada *La Epístola privada como género, estrategias de construcción*, su autora Meri Torras Francès plantea, por un lado, que existen algunas expresiones cercanas a la autobiografía, como las memorias, los diarios personales, las biografías, los autorretratos, las novelas personales, los poemas autobiográficos, pero se refiere a otras formas, cultivadas mayoritariamente por las mujeres, como confesiones, diarios íntimos y cartas. Formula una idea de peso: la autobiografía es literatura en la medida en que «comporta una re/creación que no es *real*, sino *textual*». (Francès 2011)

Torras Francès se refiere a la fuerza que adquiere el yo y la expresión de una compleja subjetividad en textos autobiográficos. En el caso de la epístola, se trata de un yo que narra sus experiencias a un tú, y en esa decodificación y emisión de mensajes recíprocos, cada firmante de su carta expresa su individualidad al tiempo que se abre a la del otro. La experiencia de escribir y leer cartas puede guardar rasgos similares a la de la lectura literaria.

> Entendida así, la literatura condensa el discurso de la identidad frustrada, desplazada, convirtiendo el proceso comunicativo que vehicula en algo mucho más complejo que la simple transición de un mensaje entre una entidad emisora y una receptora. La presencia del otro / de la otra permite que entendamos la literatura —y apelo al epígrafe con el que empecé este apartado— como una carta. En efecto, re/leer las palabras de Jacques Derrida para afirmar, en un juego de vértigos y de espejismos, que la literatura entera es una car-

> ta, (incluso me atrevería a añadir que de amor), no comporta —como podría parecer— una operación reduccionista, sino, al contrario, obedece al reto de considerar la presencia del otro / de la otra en la institución y en la intimidad, en la esfera pública y en la privada. (Francès 2011)

Así ocurre también en las cartas de estos jóvenes novios, quienes construyen una realidad, la de su correspondencia. Por otra parte, las cartas que se escriben, pero especialmente las de él, demuestran una interiorización en la que las evocaciones parecen mezclarse con la imaginación.

> Todos los recuerdos los tengo vivos en mi memoria i el recordarlos me da un gusto inmenso, sombreado a veces con un pensamiento desagradable; pienso cronologicamente en todas las cosas sucedidas allá en tu compañía i las veo pasar como una cinta cinematográfica: mi llegada, el primer instante que te vi, las conversaciones durante el camino, luego, ya en tu casa, el primer besito que me diste, después la primera ocasión que comí contigo, la salida juntos a la estación, los paseos a la lomita, las idas por la línea cojidos de la mano i caminando cada uno por una línea, las veces que jugamos ping-pong, las visitas a tu tia Margarita en el colegio, la comunión que hicimos juntos, las misas que oímos tambien juntitos, todo, todo amor mio. Pasan tan rapido las escenas que aunque quiero detener cualquiera de ellas, ya ésta ha sido desplazada por la siguiente i en este esfuerzo me paso todo el tiempo sin poder lograrlo ¿No ves negrita mia que cada uno de los ratos pasados juntos es mas bonito que el anterior? (Enrique, 14 de Abril de 1935)

Asimismo, en esa misma fecha, el emisor de la correspondencia describe sus propias acciones, que han sido guiadas por la añoranza amorosa. (Nótese, de paso, el uso del adje-

tivo con valor de adverbio en la oración: "Te veo claro nuevamente", en la que "claro" modifica al verbo precedente.[1])

> Cuando salió el tren, te seguí con la vista hasta donde mas pude, concentré toda mi vida en la mirada en esos momentos, para poderme llevar grabado tu recuerdo, i ahora cerrando los ojos, te veo claro nuevamente, paradita en la estación, rodeada de todos, pero para mí completamente sola, mirándome fijamente i con esa mezcla de tristeza, ansiedad i preocupación en tus ojitos, ¿no sabes chiquita que en estos momentos siento unos deseos terribles de llorar besando tus ojitos? (Enrique, 14 de Abril de 1935)

El escribir una carta parece ser uno de los gestos más significativos en la cultura de Occidente, desde sus orígenes. Pudiera equivaler al deseo de iniciar una conversación, pero, a diferencia de esta —espontánea y con respuestas inmediatas— se evidencian la distancia y un carácter más reflexivo que espontáneo. Es también obvio que uno de los interlocutores estará siempre ausente; y el diálogo se extenderá en el tiempo y en el espacio, por lo que empezar una relación de correspondencia con alguien significa inaugurar un acuerdo en el que están comprometidas las dos partes.

A diferencia de otros textos escritos para ser consumidos por lectores desconocidos y, normalmente, más de uno, la carta es escrita para un receptor en particular, y contiene una serie de mensajes cifrados que solo los involucrados podrán comprender.

> Este aspecto funciona como un complemento del secreto o la discreción de los interlocutores, construyendo un mundo

1 Lo de que un adjetivo calificativo funcione como adverbio parece ser un fenómeno frecuente no solo en el registro coloquial, sino también en el lenguaje literario, en frases como: "respiró hondo", por ejemplo.

> incompleto y deficitario, potencial e idealmente legible por completo sólo desde este pacto. El mundo posible de la carta privada, es un mundo privado, y exige un mínimo de experiencia compartido, por lo menos, por dos sujetos (incluyendo las cartas a uno mismo). De allí también la importancia de mantener la línea de anclaje entre las figuras o actantes textuales y los sujetos reales de la comunicación. (Castillo 2002)

Como decía líneas arriba, el escribir una carta no es solo un ejercicio de comunicación con el otro, sino una interiorización dentro de uno mismo.

> Ahora el hombre se halla solo con su lengua, abstracta, abstraída del parlante y del interlocutor. Y empieza a cobrar conciencia de ella, de lo que encierra y vale, de sus potencias, de la arduidad de su uso, de lo que con ella podría decir, y quizá no sepa decir. Es, en suma, la actitud reflexiva frente al propio idioma, situación nueva. (Castillo 2002)

Marcas léxicas, registros coloquiales

Tras detectar marcas léxicas, lingüísticas y de valor connotativo en el corpus de cartas escritas por dos guayaquileños, un hombre y una mujer que, allá por la década de los años treinta del siglo pasado mantuvieron un vínculo amoroso, puedo determinar que esas particularidades se deben a la aplicación de normas de escritura distintas a las actuales, así como a huellas propias de los registros de habla locales y regionales.

Los textos han sido transcritos tal cual fueron escritos. De todos modos, en la sección correspondiente, se describen las peculiaridades ortográficas. He conservado, asimismo, la escritura de la “i” en lugar de la “y” en el sen-

tido de conjunción copulativa, así como en un sinnúmero de palabras como "mui", "estoi", "doi" en las cartas de él, fenómeno al que también he de referirme en páginas siguientes. En cada caso, se consignará el nombre del firmante, la fecha y el lugar, cuando este es mencionado.

Los llamados americanismos —y dentro de ellos, los ecuatorianismos— tiene que ver con un uso particular de los vocablos, con la incorporación de palabras de significado regional o local a la gran familia de la lengua castellana y de la comunidad de los hispanohablantes. La correspondencia que busco analizar y comentar está habitada por los registros de lo local. Cito la introducción al libro titulado *El habla del Ecuador. Diccionario de Ecuatorianismos*, de Córdova, de 1995:

> Lo vulgar, coloquial o familiar, corriente o estándar, lo culto y erudito, forman ciertamente categorías en un sentido, pero en lexicografía tienen igual validez y se nivela el vocabulario. Los ecuatorianismos ya con su fugacidad oral, ya afirmados en la producción literaria para documentar su vigencia constituyen la riqueza del habla regional nuestra. (Córdova Malo 1995)

Así que, en el apartado correspondiente, un lugar importante está ocupado por la mención de los ecuatorianismos.

Marcas lingüísticas. Los diminutivos

Los diminutivos trátanse, sin duda, de una presencia muy fuerte a lo largo de la presente correspondencia. Especialmente, en las cartas que él le escribe a ella. La percepción podría deberse, también, a que las misivas de él son mucho más extensas que las de ella y, como se ha dicho, algo más numerosas.

Intentaré clasificar el uso de los diminutivos según su función:

a) Sufijo de diminutivo junto a apodos cariñosos como "chino" y "negra",[2] con sus respectivos femeninos, a menudo en función de vocativo o encabezado: chinito, negrita, chinita. Muchas veces estos diminutivos aparecen junto a adjetivos calificativos o posesivos, como: negrito lindo, negrito querido, negrita queridita, negrita mía, querida chinita mía, negrita adorada, querida negrita mía.

b) Diminutivos para nombrar partes del cuerpo o relacionados con él, y el vestuario: tus manitas, tu vocesita querida, ese tonito engreído,[3] tus ojitos negros, tus dos vestiditos, tu pelito,[4] tu boquita linda, tu corazoncito,[5] entrar en tu cabecita.[6]

c) Diminutivos como marca cariñosa: No parece que haya una referencia al tamaño, sino que el sufijo "ito", "ita" parece dulcificar, aún más, palabras ya de por sí cariñosas como en: vidita mía, amorcito, almita mía,

Nótese como hay expresiones que, de por sí, resultan difíciles de convertirse en diminutivos, como: el puesto que ocupabas en la mesa (convertido en "el puestito que ocupabas en la mesa"), o cogidos de la mano, por "cogiditos de la mano".

---

2 En un apartado especial se tratarán estos apelativos cuyo origen habría sido un insulto con marca racial.

3 El verbo engreír tiene un sentido peculiar en América Latina y en Andalucía según el DRAE: encariñar, aficionar y, en la segunda acepción: consentir demasiado a un bebé.

4 Hay una referencia a que él le ha cortado un trozo de cabello a ella para llevárselo como recuerdo.

5 Él, médico recién graduado, se refiere a que le ha examinado a ella el corazón.

6 En el sentido metafórico: él quiere entrar en los pensamientos de ella.

cartitas, amorcito, besitos, puestito, chiquita,[7] juntitos, paseábamos en el carrito, tengo un proyectito, cuartito, veladorcito, camita, sofasito, salita, nochecita, me decías cualquier cosita,[8] saluda a tu mamacita, mujercita, eres mi noviecita, zorrita, hijita, hijito.[9]

d) Diminutivos para señalar el tamaño reducido o la proporción reducida de algo: Extraerse un huesito cerca de la muela, vivir en un pueblito, desear mirarla desde un huequito.[10]

e) Con valor irónico, burlesco, paradójico: Ella dice que le gusta la manerita de hablar que tienen los serranos.

A veces, incluso se crea una paradoja o un oxímoron, como en los casos siguientes: Escríbeme larguito, escríbeme un poquito más larguito, no seas malito, me parecía que me querías un poquito, ¿me quieres alguito?, piensa en mí un ratito, que regreses prontito.

f) Diminutivos como marcas de intensidad: Te veía clarito, (en el sentido de ver algo muy claro) Él dice algo que coloquialmente también circula entre los hablantes: Cuéntame todo, pero todito, en lugar de decir: Cuéntame absolutamente todo. En lugar de afirmar que una mujer estaba absolutamente sola, se dice que estaba solita. En vez de decir que a ella

7 El adjetivo tiene valor de sustantivo: chiquita mía o chiquita.

8 La expresión cualquier cosa o cualquier cosita tiene, entre los ecuatorianos, un sentido difícil de explicar. Significaría algo así como: cualquier asunto, cualquier materia, cualquier palabra, pero con el sufijo de pequeñez añadido.

9 En el habla popular ecuatoriana, los esposos se dicen a veces entre sí: hijito e hijita, y, de modo paradójico, puede decirse a un niño y una niña: papito y mamita, respectivamente.

10 En sentido metafórico.

> algo no le gusta para nada, dice que no le gustó nadita. Para dar a entender que no debe dejar de hacer algo, él le pide que lo haga sin faltita. Asimismo, para expresar que dos cosas son completamente iguales, se dice en una de las cartas que son igualitas.

El de los diminutivos es un tema que se ha prestado a muchas reflexiones. Como en los ejemplos precedentes puede verse que no necesariamente el diminutivo expresa pequeñez y, según el contexto, el sentido que adquiere en el campo de la pragmática puede variar dependiendo de la situación comunicativa.

Estudiosos como Oswaldo Encalada Vásquez describen la construcción de diminutivos, aumentativos y despectivos en quichua a partir de estudios minuciosos. Para mostrar las relaciones entre las lenguas, compara Encalada el uso que esta lengua hace del término "huahua" {sic}: niño, junto a otros sustantivos como rumi (piedra) o tanda (pan) para construir diminutivos o sus equivalentes (piedra pequeña, piedrita, pancito) con otras lenguas como el inglés, en la que, de modo similar, se crean construcciones con el vocablo *baby* (Encalada 2014), al lado de otro sustantivo, como en *baby step*, que puede traducirse como "paso pequeño" o "pasito".

Se ha especulado respecto de la influencia que pueden ejercer en el habla mestiza ecuatoriana ciertos aspectos semánticos del quichua, encarnados en estructuras morfológicas como el diminutivo, para explicar la tendencia ecuatoriana al uso extendido y masivo de esta construcción. El académico Diego Araujo se expresa del siguiente modo sobre la preminencia de los diminutivos en el habla popular ecuatoriana, en un artículo de análisis sobre *Los cantares del Pueblo Ecuatoriano*, de Juan León Mera:

> (el diminutivo) tiene múltiples valores emocionales, subjetivos: forma de cortesía, señal de cariño y afecto, recurso para suavizar las órdenes y sirve, en ocasiones, para la burla y la ironía... Son usos que se deben aquilatar como formas de ser propias del habla local; no constituyen, me parece, una tragedia social y cultural. (Araujo 2019)

La referencia de Araujo a la tragedia social y cultural tiene que ver con un artículo de prensa escrito por el sociólogo Felipe Burbano de Lara, cuyas reflexiones no dejan de revestir interés. Si seguimos las tesis de Burbano de Lara en la mencionada columna de opinión, tal vez nos surja la siguiente pregunta: ¿pudiera ser que en el diálogo de estos dos jóvenes novios se exprese un proceso en el que él infantiliza a María? Además de sentimientos como el cariño y la ternura, expresadas en distintos campos semánticos de esta correspondencia, en ciertos pasajes parecería que el discurso masculino recrea el ambiente más propio de una niña o una muñeca que de una mujer, cuando habla de su novia María.

> Entonces me entra una gana tremenda de no se qué, de besarte, de verte tus ojos, de oirte tu vocesita linda, de sentirte al lado mio, de todo a la vez. Estos sentimientos surgen con mucha pena negrita adorada, con mucha pero con muchísima penita. Que mala que fuiste conmigo, que al fin no te dejastes ver llorar por mi, con las ganas que tenía yo de besarte tus ojitos con lágrimas. ¿Cierto que anoche lloró por mi en su camita? Tu camita linda amor mio i te acuerdas que te examiné el corazoncito? (Enrique, Abril 14, 1935)

Sobre el uso y abuso de diminutivos en el modo de hablar corriente de los ecuatorianos, se expresa así Burbano de Lara:

> Se trata de un enraizado modo social, cultural y política de configuración de las identidades, expresado en las formas lingüísticas y discursivas del trato cotidiano. Me gustaría llamar a ese modo disminuido de constitución de los sujetos una tragedia social y cultural que aleja sistemáticamente a la sociedad de una convivencia entre personas adultas, iguales, maduras, autónomas, capaces de afirmarse a sí mismas, democrática. De ese uso social del diminutivo se desprenden, ya en el campo de la política, formas aberrantes de acatamiento y tolerancia a las prácticas autoritarias del poder. (Burbano 2016)

Apelativos con marca étnica

Es frecuente que él y ella intercalen en sus cartas las siguientes expresiones: chino y chinito, negra y negrita. Normalmente, acompañadas de posesivos y/o adjetivos calificativos, como he explicado antes. Así que el término que denomina lo que tradicionalmente se ha denominado como "raza", según el DRAE, "casta o calidad del origen o linaje" deviene en un apelativo, en el sentido exacto de apelativo o sobrenombre, esto es, «nombre calificativo con que se distingue especialmente a una persona».

Un primer fenómeno, frecuente, es el de la conversión de lo que normalmente es un adjetivo calificativo, que describe rasgos morfológicos externos, en un sustantivo: negro y chino no son sustantivos que sirvan para dar el nombre, sino apenas adjetivos útiles para describir, pero devienen en nombres y, en el presente caso, en sobrenombres cariñosos, porque la marca étnica original se pierde o difumina casi por completo en el contexto, en el que el vocablo no es empleado para insultar ni denigrar.

De todos modos, si consideramos que en su sentido original estas palabras suponen un apodo, seguiremos unas reflexiones breves sobre el mismo, considerando que hay una matriz común, el castellano, en cuyo ámbito este tipo de apodos sería una práctica reducida a círculos pequeños.

> Quizá las causas de los apodos en España y Latinoamérica sean distintas, porque distinto, tal vez, sea su humor, o, mejor dicho, su sentido del humor. Al parecer, una similitud predomina, pues en los dos territorios se trata de usos frecuentes, generalmente en comunidades pequeñas. Su uso es parte de la memoria colectiva de dichas comunidades, sean rurales, familiares, laborales o círculos de amistad. (Reyes 2014)

No se puede eludir, no obstante, la carga discriminatoria con que se ha descalificado a grandes grupos humanos con términos como cholo, indio, negro.

> La lengua española, al ser trasplantada en el nuevo mundo, empezó a regarse más allá de las necesidades expresivas de los asombrados y maravillados hablantes frente a tan exótico paisaje americano. Aún la lengua no hacía gala de sus finos y sutiles recursos irónicos, al menos en los primeros momentos. Una vez que se hizo permanente la presencia de los blancos entre los "indios", "negros", "mestizos", "criollos", "mulatos", "pardos", "cuarterones", "esclavos", "criados", "peones", "gauchos" y "boricuas", las formas de tratarse, según los blancos ricos lo establecían social y culturalmente, afloró con fuerza y adquirió entonces el apodo en nuestra lengua la capacidad de dominar, tergiversar, descontextualizar, controlar, manipular, desprestigiar y resemantizar los significados y los sentidos referidos a las realidades que no eran del agrado de los reyes,

> virreyes y gobernadores de la Corona española de los siglos XVI, XVII, XVIII, y luego, de los gobernantes republicanos del siglo XIX, XX y XXI. (Reyes 2014)

La resemantización podría implicar, entonces, en algunos casos, que la palabra originalmente pronunciada como un agravio, como "negro" o "negra" adquiera un sentido no solo completamente inofensivo, sino cariñoso. Como prueba de ello, existe seguramente una docena de canciones del repertorio latinoamericano que tienen la palabra negra —en referencia a una mujer— como parte del título: "Negra mala", "Negra del alma" "Negra consentida" "Negrita linda", "La negra Tomasa", "Negrita de mi vida" "Negrita cucurumbé", "Negrita de pelo negro", entre otras.

Adviértase, eso sí, en que, en el caso de estas cartas guayasenses, él y ella usan la palabra "serrano" con un valor particular, que va más allá del señalamiento de un lugar de origen. Así, ya hemos dicho que ella habla del peculiar acento serrano, mientras que él, en dos ocasiones se expresa del siguiente modo: "Serranos tan antipáticos", "Lo malo es que aquí en Guayaquil los serranos no parecen gente" "Serranos torpes, venir a mojar de esa manera a mi hijita".

Dice al respecto el *Diccionario de Ecuatorianismos*, sobre la acepción de serrano: "nativo de la sierra ecuatoriana", y precisa: «Como el país está conformado o integrado —no dividido como suele decirse siempre— por Costa, Sierra, Oriente y el Archipiélago de Galápagos, existe para cada región el nombre identificatorio: costeño, serrano, orientano o insular, en el mismo orden». (Córdova Malo 1995)

Vuelvo a los apelativos íntimos: la manera en que la pareja de novios emplea estos sobrenombres es parte también de una peculiar forma de mantener la cortesía en su comunicación. Podría decirse que el modo en que encabezan

sus cartas tiene que ver con la fraseología,[11] tal vez del castellano de la época en el estrato social al que los personajes pertenecen, o la suya propia. No olvidemos que las lenguas tienen fijadas ciertas fórmulas para ser empleadas bajo diferentes circunstancias. De hecho, las cartas, como decíamos, son muestra de estructuras más o menos fijas: la fecha, el encabezado, el cuerpo, la despedida. Se habla, como veremos a continuación, del empleo de ciertas fórmulas, que, a modo de rito, se repiten invariablemente.

> Se denominan fórmulas rutinarias a aquellas que no presentan autonomía textual y están determinadas por situaciones concretas. Hay que señalar que en español ese tipo de unidades fraseológicas ha sido investigado superficialmente, máxime si lo comparamos con los estudios alemanes o ingleses, que prestaron a esta materia más atención. Debido a ella, existe toda una escala de denominaciones que suelen darse a este fenómeno. Corpas Pastos propone la denominación de fórmulas rutinarias. (Janíčková 2010)

Entre el mote, el apodo, el alias y el sobrenombre, podríamos detenernos mucho más, pero concluyamos estas reflexiones con lo siguiente: «Con este signo metafórico evocador se identificará a un individuo al mismo tiempo que evocará alguna característica sobresaliente del mismo y se expresará algún tipo de emoción hacia él o se intentará despertar alguna reacción emotiva en él». (Rebollo s.f.)

Si se acepta que el apodo implica un proceso metafórico y si se reconoce que en la metáfora existe un elemento real con el que el evocado es comparado por semejanza, podríamos concluir que este rastro se ha perdido. Sin em-

11 1. f. Conjunto de modos de expresión peculiares de una lengua, de un grupo, de una época, actividad o individuo. Primera acepción del DRAE.

bargo, cuando los personajes se nombran uno a otro como "negrito" y "chinita", es evidente que hay un fenómeno de evocación y que, al nombrar estas palabras, están tratando de despertar reacciones emotivas. Así, en toda la correspondencia de entre los meses de 1934 y 1936, hay una sola carta en la que ella, enojada, empieza con un lacónico: "Querido Enrique". Por contraste, todas las cartas rezuman pasión y ternura. Miremos estas frases de él, en la última carta del corpus elegido, en cuyas líneas, además, cambia del tú al usted para lograr un tono de más requiebros y mimos.

> Negra querida, vida mía, amor de mi alma, chiquita linda, china, china mía, zorrita, vidita, te extraño mucho, te quiero un mundo i en cuanto llegue nos casaremos para tenerte siempre a mi lado. Tenga todo listo porque del muelle hemos de ir al registro civil i cuidado con no darme la firma. (Enrique, 31 de agosto de 1936. El original está subrayado)

Dos precisiones respecto de esa última nota: el término "zorrita" en el contexto de esta correspondencia no tiene el sentido degradante que se le da en el registro vulgar; por otro lado, la palabra "chino" estaría asociada en Chile con niño rapaz. En Ecuador es desconocida en esta connotación. En cambio, "china", en el *Diccionario* de Córdova Malo, aparece etimológicamente vinculada con el quichua: «china, (quich. china: moza joven. muchacha)». (Córdova Malo 1995) «Esta acepción de moza joven aparece en textos literarios de Juan León Mera y Raúl Andrade». (Córdova Malo 1995)

En la sección de la carta destinada al cierre o despedida, él y ella suelen terminar con un "Tu" y, abajo, el nombre, lo que expresa que el remitente declara expresamente al destinatario una relación de pertenencia. También emplean frases como "Muchos besos" "Besitos", etc. Por otro lado,

es frecuente un fenómeno señalado líneas arriba: el cambio del tú al usted, lo cual seguramente tiene que ver con que: «Cuando se tutea a una persona, si la persona que habla es superior, pasa a menudo del tú (o vos) al usted para manifestar energía o enojo. Y los padres usan usted para sus hijos unas veces para reprenderlos y otras para manifestarles cariño extremado». (Toscano 1995) Los dos cambian del tú al usted cuando quieren transmitir ese «cariño extremado».

> Hoy domingo no he salido para nada, a las 6 ½ tal vez me iré al santo de Gladys Dillon que nos ha invitado, lo que es, negrito, desde que te has ido no he salido ni he vuelto a ir a El Ejido o al cine, pues me da mucha pena ir sola donde estuvimos juntos. Se acuerda usted chinito de nuestros lindos paseítos a los que Noemí iba con tan pocas ganas? (María, 8 de Abril de 1934)
>
> (...) tus cartitas, llegan tan de tiempo en tiempo i me parecen siempre son cortitas que al terminarlas es siempre una paradoja, porqué antes de recibirlas tengo una ilusion loca, cuando tengo su carta en mis manos me siento el hombre mas feliz de la tierra, pero una vez leída, ha sido tan fugaz el gusto que ya me siento otra vez desgraciado, solo de pensar en lo lejos que estás i en los muchos dias que faltan para tener nuevas noticias tuyas, i asi sucesivamente. (Enrique, Guayaquil, Febrero 24 de 1935)

Y si bien los dos novios mantienen la estructura de una carta convencional, él, Enrique, se queja de lo cuidadosa que es ella en las formas y desea que se desborde, como hace él a menudo. Enrique, incluso, ríe porque ella le dice en alguna que ya se le acaba el papel y que por eso no se extiende demasiado: «No es obligación que la carta acaba donde acaba el papel. Usa otra hojita», dice él.

> No tengo noticias tuyas desde el martes, porque ayer jueves no me has escrito; no quisiera que seas tan protocolaria y sujeta a fórmulas, pues si yo alguna vez no te puedo escribir y tú sí puedes hacerlo, por qué motivo no me escribes? Yo en cambio te escribo siempre aunque tú no lo hayas hecho, como te habrás fijado. (Enrique, Febrero 23 de 1934)

Alteraciones de la norma

Algunas de las explicaciones acerca de las infracciones de las normas ortográficas encontradas en la correspondencia han sido tomadas del libro de Humberto Toscano, ya referido en estas páginas. Otras no merecen justificación mayor, como escribir los meses del año en mayúsculas, porque esa era la usanza, o la presencia de barbarismos y falta de signos de puntuación (signos de pregunta de apertura y de cierre, coma antes del vocativo o en estructuras adversativas e incisos).

A continuación, se describen algunos fenómenos llamativos:

1. En las cartas aparecen palabras como: pretesto, prosimo, estrañar, en lugar de pretexto, próximo, extrañar, lo que respondería a un fenómeno de "reducción" de la "x", frecuente en el Ecuador, según Toscano.
2. A menudo, hay omisión de tildes, lo que no responde a una particularidad ecuatoriana, sino a una forma de escritura marcada por la vehemencia al comunicar y expresarse y no por el cuidado ortográfico.
3. Se añade la "s" en ciertas conjugaciones. «Puede verse aquí el influjo especial de los pretéritos hicistes (hiciste), dijistes (dijiste), etcétera». (Toscano 1995)

> El pretérito de indicativo presenta una particularidad notable en la segunda persona del singular: cantastes, tomastes, etc. Son formas arcaicas. La terminación -tes fué la castellana de la segunda persona plural hasta la época de la conquista de América. Santa Teresa escribe cantastes, llevastes, etc. (Sánchez Mogucl). La terminación normal -steis es analógica, pero se ha impuesto en español moderno. Por el voseo americano la forma -stéis ha pasado a ser singular. Prácticamente, se encuentra en todos los países hispanoamericanos. (Toscano 1995)

4. El convertir ciertos verbos, que no lo son, en reflexivos: "Me vine", dice él a menudo. O "Quiero estarme unos días en Playas". Al respecto, esta explicación:

> Como en otras partes, se usan como reflexivos verbos que no lo son en la lengua general y viceversa. Y en otros casos se prefiere sea la forma reflexiva o la intransitiva, cuando el verbo tiene ambos usos en español. En general, los usos reflejos son más frecuentes que en España-, subirse, bajarse, aparecerse, entrarse, etc. (Toscano 1995)

5. La sustitución de la "y" por la "i" en la escritura de él, en diversos contextos. Así procede para la escritura de palabras como "mui", "estoi", "doi", e incluso para crear vínculos copulativos entre palabras.

Al respecto, hay explicaciones muy interesantes: desde las debidas al estudio diacrónico de la lengua. Por ejemplo, aquí, una estudiosa cita a Nebrija, quien no ve la necesidad de recurrir a la "y"

> La y griega tan poco io no veo de que sirve: pues que no tiene otra fuerça ni sonido que la .i. latina: salvo si queremos usar della en los lugares donde podria venir en duda. Si la i es vocal o consonante. Como escriviendo raya. ayo. yunta: si pusiessemos i latina diria otra cosa mui diversa .raia. aio. iunta. (Nebrija 1492: 131, cfr. 1517: 19-20). (Maquieira s.f.)

Nótese cómo escribe Enrique las palabras terminadas en "y", como "voy" o "hay", (voi, hai), así como la forma en que consigna la conjunción copulativa "y", "i".

Me resultó iluminador el diálogo con el profesor Andrés Landázuri, colega y director de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes, quien tenía muy presente que obras clásicas del realismo social ecuatoriano como *Los que se van*, un clásico del naciente Realismo social ecuatoriano publicado en 1930, lleva como subtítulo "Cuentos del cholo i del montubio", así como el que, en el cuerpo de la novela *Plácido*, de 1871, de Francisco Campos, se emplea la i con el valor de conjunción. (Landázuri 2021)

Es misterioso por qué Enrique escribe con esta impronta particular. ¿Le interesaba secretamente la historia del castellano? ¿Era un buen lector de literatura ecuatoriana?

> Mañana me voi para Posorja, he de salir a las 5 a.m, porque me voi con un yate de un tío mío; allí en Posorja me he de estar unos 10 ó 15 días porque ese pueblo no me gusta nadita y me voi entonces a Playas donde estaré otros 15 días, regresándome nuevamente a Posorja si tengo tiempo aquí en Guayaquil vendré para mediados de abril, si no hai algún inconveniente. Tú, quisiera que me avises con tiempo el día de tu regreso i como tú has de saber dónde estoy yo, me haces un telegrama avisándome el día de salida. (Enrique, Febrero 23 de 1934)

Ecuatorianismos

Como hablante nativa del castellano en Ecuador, estoy segura de no poder distinguir en esta correspondencia todas las formas peculiares de este idioma en comparación con las peninsulares. En el mismo momento en que esto escribo, me pregunto, por ejemplo, si "en comparación" es una estructura canónica, así como por qué he puesto "esto escribo" en lugar de "escribo esto"... Una rápida consulta dice que es correcto lo de "en comparación", pero si se usa junto a la preposición "con" y no "a".

Estamos hechos de una lengua, tan antigua que proviene del siglo XV —y varias de las que se juzgan como fallas no son sino recuerdos remotos de esa tradición, como fuistes, la calor, entre otros—, y tan mezclada con registros locales, que seguramente la lengua que hablamos los ecuatorianos del siglo XXI es otra con relación a la que se habla en España en estos mismos momentos. La lengua es carne de nuestra carne. Estamos hechos de ella: la habitamos y nos habita.

> El lenguaje de Santa Teresa, que huía de los cultismos o daba forma vulgar a los pocos que empleaba, que escribía como hablaba en afán de sencillez y prenda de humildad, que nunca releía sus escritos para mejorarlos, es una fuente preciosa para conocer el habla hidalga de Castilla la Vieja en el siglo XVI. En ella se encuentran muchas vacilaciones en las vocales inacentuadas: vanedad, mijor, sigún, siguro, caise (cáese), chiminea, quiriendo, sigundo, recebir, disgustar, debujo, desminuida, nenguno, escrcbir, resestir, escuridad, escuro, mormurar, pontualmentc, sotil, sospiro, mochacho, puniendo, etc. En el culto Garcilaso todavía se hallan voces como escuro, pero mucho menos numerosas que en libros de la época anterior, como "La .Celestina" (fin del siglo XV),

> en que cada página está llena de palabras como sofrir, recebí, adevinar, cimenterio, recebimietio, estovieses, toviera, descobrir, etc. (Toscano 1995)

A continuación, me refiero a algunas expresiones que aparecen en la correspondencia, que he podido reconocer, feliz, como ecuatorianismos. Las "traducciones" están tomadas de Córdova Malo y de Toscano.

1. Verbo poner: "Se me pone que todo es mentira" (se me figura). Se trata de una fórmula desconocidas en el español peninsular moderno, fuera de Andalucía.
2. Eliminación de preposiciones y construcción de otras expresiones. "Te he soñado, negrito" "Te pienso todo el tiempo" (sueño contigo, pienso en ti)
3. El adverbio mismo: «Tiene en el Ecuador, más que en el resto de América, varios usos desconocidos en la lengua general, con variedad de matices semánticos, y a veces como mera muletilla enfática». (Toscano 1995) Por ejemplo, dice Enrique: «A veces yo mismo me admiro al sorprenderme riéndome por algo que me acuerdo ó al contrario me paso horas enteras con la nostalgia de tu recuerdo».
4. Como en el fragmento anterior citado, la duplicación innecesaria de la forma pronominal "me": «Me admiro al sorprenderme riéndome».
5. «En toda América es un recurso general de la lengua usar los adjetivos como adverbios. Los más frecuentes en el Ecuador son: "camina rápido", "dar duro", "trabajar duro y parejo"». (Toscano 1995). Se ha mencionado algún caso de este fenómeno, frecuente, como en "Te veo clarito".
6. Al lado mío (A mi lado o al lado de mí): "Que ya estés al lado mío".

7. Carnaval y jugar carnaval (juego y fiesta consistente en mojarse durante un periodo de días que precede a la Cuaresma). «En ese pueblito estarán jugando bárbaramente al Carnaval».
8. Hacerse sopa. Es impresionante la cantidad de construcciones de variado sentido que pueden estructurarse con el verbo hacer, como hacerle feos a alguien, hacerse el sueco, hacerse la paja, hacerse de rogar, hacerse un número, no te hagas. Cuando Enrique dice «Me hice una sopa con el aguacero», quiere decir que se mojó mucho.
9. Santo. «Onomástico, día de celebración anual de una persona por coincidir con el señalado en el santoral de la iglesia». (Córdova Malo 1995) María habla de la celebración del santo de Gladys.
10. Sábado inglés. Es la denominación de una garantía descrita por el Código del Trabajo, que faculta trabajar una jornada del sábado si hay paga. La denominación tiene que ver con que, en los Estados Unidos, la semana laboral corre de lunes a viernes. Enrique va al almacén del padre de María y dice: «Me encuentro con que está cerrado por ser sábado inglés».

Sin duda, para un lector no ecuatoriano, expresiones como «Lo que es aquí» resultarán de casi impenetrable sentido, así como si se dice de alguien que es adefesioso o si la persona que se ha expuesto por muchas horas al sol, como Enrique, afirma estar carbonizado, pero se trata de hipérboles cuyo sentido puede descubrirse, como cuando alguien, María, le dice a su amado que le quiere «un mundo».

Breves consideraciones estilísticas

Concentraré mi análisis en identificar ciertos campos semánticos que parecerían expresar un movimiento particular del ánimo del emisor, y determinaré la carga connotativa del lenguaje a través de ciertas metáforas, símiles e imágenes.

Se generan algunos núcleos de particular intensidad emocional y semántica en las cartas que él escribe. Por ejemplo, en torno al dolor y la melancolía hay abundantes frases de él. Un recurso para expresar el quebranto puede ser el juego de palabras: «Tengo una pena negra, más negra que tus ojos lindos». «Quisiera que esta carta tuya valga por diez y cuando veo que es más corta que una, me quedo nueve veces i media desilusionado». «Recien hoi estamos 16 de Febrero, i tendrán que pasar todavía los 12 dias lluviosos de Febrero, los 30 dias del mes de Marzo, calurosos i con sus noches sin estrellas, i luego los de Abril, de desesperante monotonía».

A menudo, Enrique advierte sobre el contraste y, al mismo tiempo, la simultaneidad, entre la alegría y el dolor, pues evidencia que la intensidad existe, pero es fugaz: «Este dorado sueño del que despierto, tan lejos de ti i tan solo, más solo que nunca». En más de una misiva, parece sentirse conmovido y feliz de que ella lo ame, y de que ese amor se exprese en lágrimas, pues él quiere grabar la imagen de los ojos llorosos de ella para contemplarla siempre. «Al no verte, parece que se me caen las alas del corazón», le dice. «Guayaquil está como vacío y yo me voy a enfermar, pero de nostalgia», Cuando él mira el rostro de ella, se siente abrumado: «la cara de tristeza; sentía una mezcla de pena i coraje i aburrimiento i desaliento i todo a la vez». La imagen de la confusión se genera a través de líneas ricas en experiencias sensoriales: «Cuando te vi salir el tren me dio una sensación rarísima, ganas de tomar un avión i volar

ligerísimo a cualquier parte o sinó cerrar los ojos i girar vertijinosamente i sobre todo, ganas de estar solo».

Metáforas en torno al amor como un nexo son creadas por este emisor: «Ente los dos se ha formado una cadena invisible»; también se refiere a este sentimiento como una droga: «Quiero que me digas siempre que me quieres, para embriagarme». El amor aparece como una fuerza susceptible de ser medida: crece, mengua en ella, pero no flaquea en él.

La ausencia de ella le produce una sensación de fragilidad y enfermedad, pues declara «sentirse completamente desorientado». El clima cambia sin ella, el sol que está tan lejos, está más frío, porque ella no está. La falta de ella le hace decir: «parece que se hubiera ido el alma de las cosas». Le parece estar «solo en el mundo, yendo por una ciudad abandonada». No solo que se aburre, sino que, sin ella, pierde sentido el paso del tiempo, pues declara «Esperar que llegue la noche para que pasen las horas de un tirón. Al día siguiente, el horror, cuánto falta para que ya sea de noche».

El viaje en el siglo XX y el encierro en el XXI

María y Enrique, durante su noviazgo entre 1934 y 1936, pudieron viajar (cada quien por su cuenta porque aún no estaban casados) a través de la geografía ecuatoriana: Riobamba, Bucay, Alausí, Quito, Posorja, Playas, Sibambe, Biblián, Durán, El Tambo, Cuenca. Juntos en Quito —durante una visita de él mientras transcurrí una estancia vacacional de ella en la capital— visitaron el Ejido, en donde pasearon y vivieron momentos inolvidables. Ya en Guayaquil, se tomaron retratos bajo la lámpara votiva de La Rotonda.

En una crónica publicada en junio de 2020, la escritora ecuatoriana Gabriela Alemán describe un viaje de ella a Estados Unidos, apenas decretada la pandemia. Transcri-

bo unas líneas de este extraordinario testimonio titulado "La máquina paró". Su lectura puede ayudar a ilustrar el contraste entre la certeza de ser joven y fuerte y no padecer el terror de la peste, y lo que hemos experimentado durante los dos últimos años. Recuérdese, además, que en la ciudad de Guayaquil, hacia marzo del año 2020, las cifras de decesos se incrementaron de una manera violenta y aún no había experiencias médicas suficientes para enfrentar la enfermedad.

> Había un link al video de la alcalde de Guayaquil impidiendo, con carros del municipio cruzando la pista del aeropuerto, el aterrizaje de un vuelo humanitario que venía a recoger a ciudadanos españoles varados en Ecuador. Y luego recuentos del toque de queda, aunado al cierre de funerarias por miedo al contagio, sumado a la falta de preparación del sistema de salud público, los enfermos rebosando los pasillos de hospitales, y los cadáveres en las calles. La morgue colapsada. Comencé a escribir a amigos y me llegaron videos y más videos de lo que ocurría en Guayaquil. Apenas dormí esa noche. (Alemán 2020)

Ella celebró el Carnaval en una fiesta soñada en Quito, tal vez antes de ir a una misa en La Compañía y rezar por él ante la Virgen, o luego de un paseo a Guápulo, en el que jugaron a las prendas y bebieron chocolate. Mientras, él sufría de dolor y nostalgia en alguna pensión barata de algún pueblito remoto, cuando le escribía: «Ya no quiero que te separes mas de mi negrita linda, que esta sea la última vez».

En nuestra contemporaneidad del siglo XXI, tras la declaratoria planetaria de la pandemia debida al COVID-19, las posibilidades de viajar en un autobús, un tren o un avión, dentro o fuera del país, se han visto drásticamente reducidas, y el contacto físico y social está aún lejos de volver a la normalidad.

> Para Naomi Klein, la normalidad no es otra cosa que una "crisis permanente", por ende nada más errado que volver ciega y rápidamente a ella. La escritora, periodista y activista canadiense cree que este es un momento para detenerse y aprender las "lecciones" que deja la pandemia. Todo está "roto": el planeta, la relación con la naturaleza, las relaciones colectivas, los lugares de cuidado. Pero con "alegría", las comunidades están llamadas a encarar un trabajo "cívico e intergeneracional", que a la vez es un derecho: el de la reparación. (Yaccar s.f.)

Si bien ciertas enfermedades son tema de conversación en nuestras cartas de amor guayasenses, el miedo a contraer una letal y el horror ante la muerte no son asuntos que copen la mente de nuestros protagonistas. Los espacios que ocupan Enrique y María, cada uno en su cotidianidad, distan mucho de lo que caracteriza los tiempos contemporáneos, en los que las personas de todo el planeta comparten un temor general, que los ha obligado a alejarse de los espacios públicos y recluirse en la intimidad de sus cuatro paredes.

María contrae "grippe" alguna vez, y él adquiere esa enfermedad propia del trópico, paludismo; hablan, asimismo, de la posibilidad de intoxicarse y enfermar si ingieren algún alimento dañado, sobre todo en las alturas de la Sierra, pero estos dos jóvenes llevan una vida de contacto social con pares y desplazamientos a través de los parajes ecuatorianos. Se evidencia su apego a la vida, su capacidad de planificar el futuro. Contrariamente a lo que se describe en las siguientes líneas respecto de nuestro angustioso presente.

> Estas nuevas manifestaciones de las mortandades producidas por el sistema han llevado incluso a una redefinición de ciertos espacios públicos y privados. Espacios como las

> pistas de patinaje sobre el hielo o los parques, antes lugares para el esparcimiento y la diversión, ahora son convertidos en morgues o en cementerios. Han surgido con fuerza también formas extremas de privatización de la vida que se ven reflejadas en la reciente expansión del mercado para la compra de islas solitarias, castillos, bunkers o grandes yates, producto del interés de los más privilegiados por aislarse y alejarse lo más posible de los cadáveres. (Sagot, Montserrat 2020)

Mientras María y Enrique de 1934 padecen por la falta de noticias y deben esperar la llegada de las cartas o de los "retratos" captados por la cámara de un fotógrafo, mi día a día como ciudadana lectora de este mundo global está lleno de noticias, imágenes, fotografías, rumores, información verdadera y falsa que parece ingresar en la cotidianidad sin ninguna traba. Cada día es posible ver en redes sociales centenas de imágenes de personas que están siendo inoculadas con los diversos tipos de vacunas existente, u hospitalizadas o aguardando en salas de espera. Mi identidad como lectora se ve constituida de modo creciente por datos que pueden producir sufrimiento físico y emocional, que no se debe a la carencia de información, sino al exceso. La Organización Mundial de la Salud alerta en los siguientes términos:

> Minimice el tiempo que dedica a mirar, leer o escuchar noticias que le causen ansiedad o angustia. Busque información únicamente de fuentes confiables y principalmente sobre medidas prácticas que le ayuden a hacer planes de protección para usted y sus seres queridos. Busque actualizaciones de la información una o dos veces al día, a horas específicas. El flujo repentino y casi constante de noticias acerca de un brote epidémico puede hacer que cualquiera se sienta preo-

> cupado. Infórmese sobre lo que en realidad está sucediendo, no escuche los rumores y la información errónea. Recopile información a intervalos regulares, del sitio web de la OMS, el sitio web de la OPS y de las plataformas de las autoridades nacionales y locales de salud, a fin de ayudarle a distinguir los hechos de los rumores. Conocer las informaciones fiables pueden ayudar a minimizar el miedo. (World Health Organization 2020)

Conclusiones

El análisis de un corpus de la correspondencia mantenida entre una pareja de novios, un hombre y una mujer, durante unos meses del periodo 1934-1936, permite descubrir las particularidades que caracterizan la escritura de cartas y, al mismo tiempo, evidencia las posibilidades de esta tipología textual de adscribirse a la categoría de lo literario. En la medida en que la correspondencia implica un ejercicio de la capacidad fabuladora y en cuanto desarrolla la evocación, la descripción, la connotación y la construcción de imágenes, supera los límites de un lenguaje práctico de finalidad denotativa. La correspondencia mantenida entre María y Enrique posibilita el acercamiento a la biografía de estos personajes, a través de una escritura con alta carga expresiva, que va más allá del lenguaje estándar, pues recrea la riqueza de los registros orales con su carga metafórica y simbólica, y busca efectos estéticos y emotivos.

Las cartas privadas como las que aquí se han analizado permiten familiarizarse con un tipo de escritura que no solo busca la comunicación, sino la exploración en la intimidad del escribiente. En tal sentido, una carta constituye una reflexión de quien la firma sobre el propio acto de la escritura.

El corpus de cartas elegido lleva consigo una carga de universalidad que hace que pueda ser decodificado en la comunidad hispanohablante del mundo y, al mismo tiempo, comporta una carga local —con ecuatorianismos y americanismos— que demuestra el dinamismo y la vitalidad de una lengua que llegó a este continente con la Conquista, a partir del siglo XV, y que ha ido renovándose sin tregua: se alimenta de una realidad social, geográfica y cultural distinta de la española a la que, simultáneamente, no deja de rendirle tributo.

He podido evidenciar, mediante un breve análisis lexicográfico, que los registros locales que emplean los firmantes de las misivas se caracterizan por el uso intensivo de diminutivos; que los apelativos originados en apodos han perdido un posible origen de discriminación negativo, para convertirse en marcas cariñosas de intimidad; que existen un sinnúmero de marcas lexicográficas regionales.

Junto con mi interés por valorar textos pertenecientes a la esfera de la vida cotidiana, como cartas privadas, vinculados con géneros menores como la autobiografía, he podido reconocer otra área de estudio que me resulta especialmente atrayente: los mecanismos de interacción de usuarios de una lengua, deseosos de expresarse —lo narcisista— y de comunicarse —lo altruista— que ignoran las normas o las sobrepasan impelidos por su deseo.

Finalmente, he podido establecer ciertas comparaciones entre este momento de la contemporaneidad que vivimos, marcada por una pandemia y los rigores y privaciones que tal situación planetaria demanda, y una etapa de hace noventa años aproximadamente, durante la cual habitantes jóvenes originarios de Guayaquil, en Ecuador, se sentían fuertes, sanos, seguros, libres de movilizarse. Su cotidianidad no estaba regida por medidas de bioseguridad, barbijos y distan-

ciamiento, sino por preocupaciones más banales —ella, por no exceder cien libras de peso; él, por ganar algunos kilos— y por una añoranza inconmensurable de abrazarse y besarse apenas tuvieran la oportunidad de volver a encontrarse.

Referencias bibliográficas

Alemán, Gabriela. «revistadelauniversidad.mx», junio de 2020. https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/6a505545-1896-418a-a8ed-4b15f8bc4f4f/la-maquina-paro (último acceso: 10 de mayo de 2021).

Araujo, Diego. «www.academiaecuatorianadelalengua.org», 2019. http://www.academiaecuatorianadelalengua.org/cantares-del-pueblo-ecuatoriano-lenguaje-y-sociedad-en-una-compilacion-del-siglo-xix-por-diego-araujo-sanchez/ (último acceso: 30 de 06 de 2021).

Burbano, Felipe. «www.eluniveso.com», 2016. https://www.eluniverso.com/opinion/2016/09/13/nota/5798469/tragedia-cultural-diminutivo/ (último acceso: 11 de 07 de 2021).

Castillo, Darcie Doll. «Revista Signos (digital)», 2002. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100003&lng=es&nrm=iso (último acceso: 12 de 08 de 2021).

Córdova Malo, Carlos Joaquín. *El Habla del Ecuador. Diccionario de Ecuatoiranismos*. Cuenca: Universidad del Azuay, 1995.

Encalada, Oswaldo. «www.mendeley.com», 2014. file:///C:/Users/Usuario/Dropbox/Mi%20PC%20(DESKTOP-RQVJKKJ)/Downloads/254_Texto_del_art%C3%83culo_463_1_10_20200129.pdf (último acceso: 20 de 04 de 2021).

Francès, Meri Torras. "La Epístola privada como género: estrategias de construcción". Universidad Autónoma de Barcelona, 2011. https://ddd.uab.cat/record/99450. (último acceso: 15 de 08 de 2021).

Guillén, Claudio. "Correspondencia epistolar y literatura". http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/resumenes-bif/549.pdf (último acceso: 11 de 07 de 2021).

Janíčková, Kristýna. «https://is.muni.cz/.» 2010. https://is.muni.cz/th/wd8ms/diplomova_prace_k.janickova.pdf (último acceso: 10 de 07 de 2021).

Landázuri, Andrés, entrevista de Cecilia Velasco. El uso de la i y la y en la literatura ecuatoriana (15 de 07 de 2021).

Maquieira, Marina. «www.minerva.usc.es.» s.f. https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/12225/40%20Maquieira.pdf?sequence=1&isAllowed=y (último acceso: 9 de 7 de 2021).

Rebollo, MIguel. «www.dialnet.uniroja.es.» s.f. http://dehesa.unex.es/handle/10662/6063 (último acceso: 14 de 7 de 2021).

Reyes, Juan Pablo. "El apodo sociológico en América Latina". Dialnet. 2014. http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/278 (último acceso: 11 de 05 de 2021).

Sagot, Montserrat. "Muerte, control social y bienestar en tiempos de Covid-19". En *Alerta global*, de Clacso, 11. Clacso, 2020.

Toscano, Humberto. *El habla del Ecuador. Diccionario de Ecuatorianismos*. Cuenca: Universidad del Azuay, 1995.

World Health Organization. jstor.org. 2020. https://www.jstor.org/stable/resrep28097?seq=1#metadata_info_tab_contents (último acceso: 7 de julio de 2021).

Yaccar, María Daniela. «www.pagina12.com.ar.» s.f. https://www.pagina12.com.ar/293051-naomi-klein-lecciones-de-la-pandemia-y-la-urgencia-de-un-pla (último acceso: 15 de 07 de 2021).

Pie de página 6
6 Revista literaria de creación y crítica

6 / Guayaquil
I semestre 2021
ISSN 2631-2824

Copi o la felicidad de la imperfección

Cristian Alvarado
Universidad de las Artes, Ecuador
cristian.alvarado@uartes.edu.ec

Resumen

Este ensayo se propone analizar la novela La ciudad de las ratas (1979), del artista argentino Copi, tomando en cuenta las reflexiones del filósofo francés Gilles Deleuze, para pensar las implicaciones narrativas y culturales de una escritura esquizo, cuya articulación con el giro animal en el pensamiento crítico latinoamericano interpela la red humanista occidental y la lógica antropocéntrica que determina la clasificación de lo viviente. De ese modo, se pretende analizar la potencia disruptiva de la narrativa de Copi, es decir, el proceso de desterritorialización de un lenguaje literario animal que quiebra con el sistema de representación tradicional, para crear una contra-antropología y señalar otras formas-de-vida posible, devenires minoritarios y zonas de contagio, que se oponen críticamente a la lógica de la depuración del multiculturalismo capitalista.

Palabras claves: Copi, literatura, esquizo, animal, antropología, humanismo.

Recibido: 19 de julio de 2021 Aceptado: 7 de agosto de 2021

TITLE: Copi or the happiness of imperfection
Abstract
This essay aims to analyze the novel The city of the rats (1979), by the Argentine artist Copi, taking into account the reflections of the French philosopher Gilles Deleuze, to think about the narrative and cultural implications of a Schizo writing, whose articulation with the animal turn in Latin American critical thought, questions the western humanist network and the anthropocentric logic that determines the classification of the living. In this way, it is intended to analyze the disruptive potential of Copi's narrative, in others words, the process of deterritorialization of an animal literary language that breaks with the traditional representation system, to create a counter-anthropology and point out other possible forms-of-life, minority becoming and areas of contagion, which are critically opposed to the logic of the purification of capitalist multiculturalism.
Keywords: Copi, literature, schizo, animal, anthropology, humanism.

El giro animal en los estudios culturales latinoamericanos, impulsado por autores como Julieta Yelin, Fermín Rodríguez, Paola Cortés-Rocca, Gabriel Giorgi, entre otros, pretende apostar por una disrupción epistémica, en diálogo con importantes aportes de autores como Derrida, Foucault, Deleuze, Agamben, etc., para repensar lo viviente desde una perspectiva descentrada de la rígida red conceptual del humanismo occidental. Tales inscripciones críticas que realizan los autores mencionados son ejercicios discursivos que apuntalan un lugar de enunciación particular para impugnar el tradicional desembarco acrítico de teorías metropolitanas hacia las materialidades de América Latina. En ese sentido, la línea de investigación abierta por lo animal cobra una radical importancia para nosotros en tanto nos sirve para abordar las implicaciones culturales y políticas de la fauna salvaje en la obra de Copi, seudónimo del artista

argentino Raúl Damonte Botana (1939-1987) y, sobre todo, parafraseando a César Aira, con respecto a su estilo transgresor, "esa felicidad de la imperfección", cuya tentativa de escritura esquizo nos propone una forma de pensamiento anómalo basada en la fuerza desestabilizadora de la ficción para interpelar la reificación de lo diferente bajo formas totalitarias de lo mismo, según las dinámicas contradictorias del multiculturalismo en la era del capitalismo global.

A finales del siglo XX, la obra de Copi empieza a despertar interés en el mundo académico argentino, con numerosos artículos que intentan dar cuenta de su potencia inventiva desde diferentes perspectivas contemporáneas de investigación.[1] Sin embargo, con esto no queremos decir que Copi haya sido consagrado por el canon de las letras latinoamericanas, ni tampoco lo deseamos así, mientras desconfiamos de esa maquinaria institucional que moldea y acomoda a sus elegidos en un marco bien definible de tendencias (recordamos la impugnación de Copi en *El uruguayo*: «Aquí me río de las modas»). Si bien es cierto que todavía adolece de cierta marginalidad en la crítica literaria latinoamericana, la prolífica obra de Copi (historietista, dramaturgo, actor y escritor), caracterizada por su originalidad y fuerza inclasificable, no deja de convertirse en una fuente contemporánea de profundas reflexiones estéticas y críticas.

1 Desde la primera aproximación crítica a su narrativa por César Aira, en un ciclo de conferencias tituladas originalmente "¿Cómo leer a Copi?", dictadas en la Universidad de Buenos Aires en 1988, y cuya posterior edición, bajo el título de *Copi* en 1991, estuvo a cargo de Beatriz Viterbo, han aparecido trabajos valiosos, para mencionar algunos: *Habla Copi: Homosexualidad y Creación* (1998), de José Tcherkasky; *Copi: sexo y teatralidad* (2003), de Marcos Rosenzvaig; la tesis doctoral de Patricio Pron, "Aquí me río de las modas": procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina (2007), y *La Lógica de Copi* (2017), de Daniel Link.

Su producción artística constituye una zona de pasajes, como menciona César Aira, «un umbral entre comic-teatro y novela»,[2] donde encontramos más una forma de trabajo que un estilo que delimitar, ya que Copi era un autor que no pretendía cultivar un estilo propio, lo propio le es ajeno, ya sea la lengua, la cultura, el género, la identidad, la nación, lo humano, etc. Los mundos ficcionales de Copi encierran su propia falla, esa felicidad de la imperfección de la que habla Aira, expresada particularmente en la problematización de las convenciones narrativas de la representación por medio de un contagio fronterizo entre umbrales (animal/humano, hombre/mujer, sagrado/profano, vida/muerte, estado/comunidad, ficción/realidad, etc.), cuya potencia ficcional podemos leerla en clave deleuziana para pensar la articulación de la inscripción categorial de lo esquizo como un lenguaje marcado por un proceso de desterritorialización, esa fuerza de «extranjería de lo propio»[3] tan particular que se revela desde su primera novela *L'Uruguayen* (1972): «escribir en francés, pensando en uruguayo», y que podremos rastrear en su producción narrativa,[4] como veremos, tomando particular interés en la potencia transgresora de lo animal.

Es difícil afirmar que Copi escribe en lengua francesa o en español (a pesar de que su producción novelística haya sido escrita en francés, con la única excepción de *La vida es un tango*, y que nuestro acceso a ella en gran parte se

2 César Aira. *Copi* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003): 5.

3 María Negroni. "Un tratado sobre la extranjería de lo propio (*El uruguayo* de Copi)". [En línea] *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 11(12). Disponible en: http://www.fuentesmemoria.

4 A inicios de los años 70, su carrera como dramaturgo y narrador arrancaría con su controversial ópera prima *Eva Perón* y con la publicación de su primera nouvelle *L'Uruguayen* (1972), a la que le siguen *Le Bal des folles* (1977), *La cité des rats* (1979), *La vida es un tango* (1981), única novela escrita en español, *La Guerre des pedés* (1982) y *L'Internationale argentine* (1988).

deba a recientes publicaciones editoriales y traducciones al lenguaje rioplatense), sino en una lengua extranjera a todo lugar establecido, lo que también podemos describir, con las palabras de la poeta y crítica argentina María Negroni, como una forma de «extranjería de lo propio» , que constituye una zona de indistinción, oponiéndose a cualquier sentido de propiedad y pertenencia. El crítico argentino Jorge Monteleone afirma sobre la lengua en la que escribe Copi, comentando las propias afirmaciones del escritor en su proyecto novelesco inconcluso "Río de la Plata" («Me expreso a veces en mi lengua materna, la argentina, y con frecuencia en mi lengua amante, la francesa. Para escribir este libro mi imaginación duda entre mi madre y mi amante»):

> Si la lengua es mujer, sus textos travisten los lenguajes. O acaso se escriben entre dos lenguas a contrapelo y no pertenecen del todo a ninguna, como si se hallaran en suspenso, inasimilables para todo código.[5]

En la narrativa de Copi, el modo de operar de la lengua funciona como un eco de otro eco, no solo por el tema de las traducciones al castellano, ahora en los últimos trabajos editoriales adaptadas a una tonalidad rioplatense, sino en su misma sintaxis subterránea donde confluyen diferentes texturas y tonalidades que desestabilizan la doxia de la lengua francesa. Siguiendo a Deleuze y Guattari, pagando tributo al *Anti-Edipo*, podemos pensar esa sintaxis subterránea como productora de una zona de indistinción, donde la trayectoria libidinal esquizo expresa una potencia de goce heterogéneo, cuyo circuito

5 Jorge Monteleone. "Genio y figura. Copi: Un argentino universal". Artículo publicado el 30 de noviembre de 2012 en *La Nación*. https://www.lanacion.com.ar/cultura/copi-peripecias-de-un-clasico-alternativonid1531438/

de intensidades es inasimilable a la recodificación edípica de ningún sistema de representación ni a los códigos dominantes de la modernidad. Se trata de pensar la potencia de lo esquizo en la transfiguración de lo viviente como un gran teatro del mundo abierto al devenir (como producción de fuerzas deseantes al contrario de la representación del teatro edípico), un espacio gobernado por un goce heterogéneo como potencia vital donde Copi desmorona, con un movimiento de aceleración mutante, el edificio de valores que sostiene toda formación social en su conjunto.

Pensemos ahora la potencia transgresora de lo animal. La fauna salvaje de Copi recopila una variedad exquisita de animales desde su historieta *La mujer sentada* (*La Femme assise*),[6] nombre tomado de la obra de Apollinaire, donde su protagonista interactuaba con animales y personajes excéntricos que venían a visitarla a su puesto inmóvil en la silla: pollos, caracoles y ratas; hasta la delirante irrupción de la fauna de animales parlantes y algunos humanos cuyo lugar social los ubica cerca de los animales, que transitan en su novela epistolar escrita en francés *La ciudad de las ratas* (*La cité des rats*).[7] Copi logra poner en escena, a través del delirio de su narración travestida por lo animal, una máquina contra-antropológica o, como dice César Aira, «una antropología de lo continuo»,[8] en rechazo de cualquier premisa totalizadora de la identidad, cuyo estilo literario podríamos considerar un nuevo realismo animalizado en función de, como veremos en breve, la desmetaforización de lo animal. Tal de-

6 Copi comenzó publicando su tira *La femme assise* en el diario parisino Le Nouvel Observateur en 1964 y continuó con ella a lo largo de aproximadamente diez años.
7 Copi. *La ciudad de las ratas* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2009).
8 Aira, *Copi*, 82.

nominador encuentra su anclaje en una amplia tradición literaria marcada por la máquina antropológica descrita por Giorgio Agamben,[9] que podemos rastrear desde, parafraseando a Carina Fernanda González, los relatos clásicos de Esopo, donde la voz del animal se levanta como metáfora para denunciar injusticias, tramar venganzas, y desafiar las costumbres de una sociedad degradada. No obstante, la autora afirma que la forma de la narración clásica se cristaliza en una fórmula moralizante refrendada por los límites del humanismo:

> No se trata del lugar contestatario del subalterno, o de la resistencia de la barbarie al mundo de la civilización, sino de un desplazamiento que no tiene como objetivo romper la estructura establecida, sino sostener la moral de la cultura de Occidente.[10]

Julieta Yelin apunta la relación de la obra de Copi con la irrupción de una tradición 'otra' en la zooliteratura occidental, sembrada a inicios del siglo XX, por el impactante primer párrafo de *La Metamorfosis*. La autora rastrea en la corres-

9 Mediante la noción de "máquina antropológica" Giorgio Agamben designa el conjunto de discursos que, a lo largo de la historia del pensamiento de la filosofía, la teología, la biología, la antropología y la lingüística, entre otras disciplinas, han procurado la invención de lo específicamente humano.

10 Carina Fernanda González. "Las formas de Copi: Variaciones de una identidad puesta en fuga". *Gramma*, XXVII, 57 (2016), 9-24, 18. En una importante acotación la autora nos introduce al estudio de Betina González, quién sostiene que «algunas literaturas menores del siglo XIX latinoamericano se alejan de la percepción occidental de la fábula como legitimadora del régimen para postularse como textos que trabajan desde la resistencia a las estructuras establecidas». Desde el punto de vista de González, «el animal es, en las fábulas de Mansilla, Alencar o Machado una figura revolucionaria que cuestiona el colonialismo liberal implantado después de las independencias». Cabría seguir indagando sobre este punto en otras investigaciones.

pondencia de Copi[11] una referencia directa a la influencia de Kafka en su novela *La ciudad de las ratas*, dibujando una pequeña cartografía kafkiana donde puede inscribirse a Copi, en compañía de escritores latinoamericanos como Juan José Arreola, Silvina Ocampo, Filisberto Hernández, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Witold Gombrowicz, César Aira, entre otros. Copi se inscribe con autoridad poética en esa posible contra-tradición dispar de lo animal, subvirtiendo las convenciones simbólicas que habían codificado la figuración literaria de los animales hasta Kafka. Siguiendo la reflexión de Yelin, Gabriel Giorgi comenta cómo, en este pequeño linaje de escritura 'salvaje', lo animal deja de ser metáfora para pasar a ser «una línea de desfiguración, un umbral de indistinción que interroga las condiciones sobre la propia figurabilidad».[12] De esta manera, no resulta difícil articular la obra de Copi con el linaje de escritores —Kafka, Melville, Lawrence, Burroughs, Pasolini, Beckett, entre otros— tan amados por Deleuze como sintomatólogos o médicos de la civilización, capaces de detectar los síntomas del malestar colectivo y de transformarlos en expresiones emancipadoras, tomando en cuenta la tentativa de su escritura esquizo, es decir, en tanto proceso de desterritorialización de la codificación humanista como condición de apertura del devenir-animal.

En *Kafka, Por una literatura menor*, Deleuze y Guattari describen la metamorfosis de Gregorio Samsa como ajena

11 Julieta Yelin. "Cartas desde el Nuevo Mundo: sobre *Le cité des rats* de Copi". *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 22, N.º 26 (Mar del Plata, Argentina, 2013): 221–236. Yelin cita la entrevista "Un argentino de París" de Copi por Raquel Linenberg, donde el autor de *La ciudad de las ratas* responde sobre la cuestión del narrador-traductor y confiesa que su «novela se presenta como un manuscrito que no ha sido escrito para ser publicado y que es encontrado por casualidad, como los manuscritos de Kafka».

12 Gabriel Giorgi. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014): 2.

al corsé de la metáfora, como una salida esquizo frente al callejón sin salida edípico, «no hay ya designación de algo según un sentido propio ni asignación de metáforas según un sentido figurado»: se trata de alcanzar «una secuencia de estados intensivos, un circuito de intensidades».[13] Anne Sauvagnargues comenta al respecto:

> [...] la metáfora, que supone el transporte del vocablo de una zona del sentido propio hacia un sentido figurado, es sustituida en Deleuze y Guattari por la variación anómala del sentido.[14]

El animal es una potencia de desterritorialización que imprime en el lenguaje un devenir intenso que toca a la escritura de Copi, un devenir-animal que propone en lo anómalo una radical singularidad. En ese sentido, Julieta Yelin afirma que «el procedimiento kafkiano de desmetaforización dibuja un arco de acción transformadora»,[15] capaz de impugnar la lógica de sumisión de lo viviente a lo humano.

La rata llamada Gouri, protagonista de *La ciudad de las ratas*, logra transcribir sin mucha dificultad su experiencia viviente en escritura, pero una escritura literalmente invertida, o mejor dicho, atravesada por el despliegue delirante de una inversión esquizo, porque, como nos anuncia un tal "Copi", amigo, recopilador y traductor de sus cartas:

> [...] las ratas ven al revés que los humanos y cuando logran trasponer su pensamiento en literatura, dan la vuelta a la frase entera y el desciframiento no es siempre sencillo.[16]

---

13 Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Kafka, Por una literatura menor* (México: Era, 1978): 37.
14 Anna Sauvagnargues. *Deleuze. Del animal al arte* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006): 69.
15 Yelin, "Cartas desde el Nuevo Mundo...", 225.
16 Copi, *La ciudad de las ratas*, 17.

Esa operación de «dar la vuelta» implica una variación que afecta a la materia de la lengua, donde la sintaxis experimenta un proceso de minorización o, en palabras de Anne Sauvagnargues, «una desterritorialización conexa a un devenir menor de la lengua».[17] En ese sentido, la escritura de Copi se vuelve anómala, donde las ratas se tornan agentes de un movimiento vertiginoso y caótico que desquicia la lógica causal, desmantelando las coordenadas espacio-temporales para crear un nuevo mundo que responda a la lógica del devenir, según la cual «la relación de lo singular con su tipo es una variación inmanente, y no la aplicación de un invariante trascendente a sus variaciones concretas».[18]

La novela se desarrolla con una velocidad vertiginosa, inventando un mundo posible donde las ratas invierten las formas de lo humano, denunciando la tiranía de la esencia identitaria que comprime su humanidad. De esa manera, Gouri conoce a Rakka, una rata de mundo, y después de poner un negocio de ventas de gusanos, empiezan una serie de aventuras desenfrenadas: embarazan a las hijas de la Reina de las ratas, se ven implicados en el juicio de los humanos sobre el vagabundo Mimile, son testigos de la muerte del Dios de los hombres, de la aparición del diablo de las ratas, participan activamente en su revolución, liberan a los locos del Hospital Saint-Anne y a los presos en el Palacio de Justicia, de la Prefectura de la Policía y del Hotel Dieu. Sobreviven al apocalipsis del mundo humano, navegando con un pedazo de tierra desprendido de París por el océano hasta desembarcar en El Nuevo Mundo y levantar las ruinas de "la ciudad de las ratas", cuyo gobierno se ve amenazado por la violencia de

17 Sauvagnargues, *Deleuze. Del animal al arte*, 69.
18 Sauvagnargues, *Deleuze. Del animal al arte*, 54.

los últimos hombres. Al final, Gouri y Rakka descubren, en compañía de una rata joven y curiosa, que resulta ser una cría de sus camadas recién nacidas, un pasaje laberíntico en los escombros de la ciudad que los traslada nuevamente al punto de partida, es decir, a la vida cotidiana de la ciudad de París. Como menciona César Aira: «A pesar de los peligros, han pasado una semana como en un libro, han aprendido mucho, y tienen un hijo, un hijo de los dos amigos, sin el engorro de las esposas histéricas, la suegra autoritaria y el infierno de la familia».[19]

Mara Campanella apunta que el lenguaje de las ratas no se reduce solamente a su excentricidad, sino que funciona como un espejo en que el hombre, al mirarse, ve su propia imagen deformada. La operación esquizo de las ratas invierte, desterritorializa y transforma la imagen del *anthropos* para proponer, en palabras de Campanella, «una nueva cosmología en que los dispositivos de la humanidad, esto es, la máquina antropogénica, caen y se deshacen».[20] Resulta pertinente mencionar algunas palabras de Fernanda González, quien señala que el enrarecimiento de la lengua de Copi no debe buscarse solamente en «el plus lingüístico que Steiner otorga a lo extraterritorial»,[21] sino en su irreverente desafío al pudor de la lengua francesa, donde el autor ha incorporado giros que remiten a formas expresivas propias de la inmigración y de la variedad dialectal que la uniformidad de la academia francesa trata de reprimir. La autora concluye su reflexión afirmando que el francés 'criollizado' de Copi

19 Aira, *Copi*, 81.
20 Mara Campanella. "El arte es una rata". *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2012): 3.
21 Carina Fernanda González. "Las formas de Copi: Variaciones de una identidad puesta en fuga", 12.

> [...] juega con agregados porteños que, de alguna manera, traducen las variaciones ejercidas también por el magrebí y el argelino, las lenguas de la inmigración árabe que, junto a turcos, polacos, rumanos y otras muchas nacionalidades, enfrentan el legado colonial de Francia.[22]

Cabría agregar que Copi escribe en un francés no solo intervenido por los agregados porteños, sino también por el proceso de desterritorialización de la lengua de las ratas, provocando una proliferación delirante de intensidades que afectan al traductor "Copi", arrastrándolo hasta los bordes de lo humano.

La mirada invertida de la rata proviene de las zonas más bajas en la jerarquía que la máquina antropológica impone a lo viviente. Su modo de ver "al revés" implica un giro epistémico animal que resuena con la reflexión de Deleuze en *Nietzsche y la Filosofía*, donde explica la inversión platónica que impulsó el pensador alemán, al realizar un giro de tuerca a la tradición filosófica occidental, poniendo en tela de juicio la buena voluntad del pensamiento ligado umbilicalmente a una verdad absoluta y universal, y oponiendo a la imagen dogmática del logos, un pensamiento nómada que olvida las esencias para reivindicar la capacidad creadora de la vida. Deleuze, interpretando a Nietzsche, comenta cómo el pensamiento se da por medio del error a través del encuentro con fuerzas exteriores que no se oponen al pensamiento, sino que, al contrario, lo constituyen en relación con su afuera. En ese sentido, Julieta Yenin expresa que «lo humano es el *logos* que ordena, y lo animal, la falla, la imagen que descompone, transforma, inventa».[23] Como bien menciona César Aira, la operatividad crítica de la rata

22 González, "Las formas de Copi...", 13.
23 Yelin, "Cartas desde el Nuevo Mundo...", 233.

en Copi funciona como «una pieza móvil que corre delante del sentido» o, parafraseando a Deleuze, una línea de fuga que escapa a la reificación edípica de la representación para tender hacia los extremos o lindes del humanismo. Para Aira, Copi establece un continuo hombre-ratas mediante el reciclado de desechos; es decir, un descentramiento de la mirada antropocéntrica para reconsiderar la inversión de las ratas como dependientes de los desechos humanos, bajo el contagio delirante que despliega el devenir-animal, donde las identidades se confunden y desdibujan en una zona de indiscernibilidad, en una alianza contranatura, que nos permite imaginar, como afirma Daniel Link,[24] «una antropología radicalmente nueva», promotora de «agenciamientos abominables o monstruosos», donde la materialidad de lo viviente es expresión activa de una agitación indisciplinada y mutante. Podemos utilizar las palabras de Julieta Yenin para constatar el efecto del despliegue esquizo del devenir-animal en la novela de Copi:

> Hay una continuidad entre el hámster, la rata, el niño, la madre, el mendigo, el loro, los antepasados, el traductor; todos están hechos de la misma materia y, por tanto, no se pueden representar los unos a los otros, simplemente se encuentran, se confunden, se transforman.[25]

La desterritorialización de la lengua de las ratas produce un pliegue en forma de contagio entre lo humano y lo animal, donde lo animal es una fuerza creadora que desterritorializa lo humano y viceversa, borrando las fronteras entre lo humano y lo otro. Julieta Yenin afirma que, «por medio del desmantelamiento de la metáfora, la novela produce in-

24 Daniel Link. *La lógica de Copi* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017): 53.
25 Yelin, "Cartas desde el Nuevo Mundo...", 227.

numerables imágenes de lo viviente»,[26] reciclando entre los desechos lo que la máquina antropológica ha separado de la figura del Hombre. Continua Yenin: «capta así eso que resiste a las conceptualizaciones del "ser" —en este caso, humano o animal—, para exponer un devenir que no se deja aprehender por ninguna identidad».[27] En ese sentido, el lenguaje esquizo de las cartas escritas por Gouri traduce una operación crítica afirmativa de la vida en tanto movimiento creador de nuevas subjetividades afuera-del-Ser. Tal despliegue puede observarse en la zona más álgida de la narración, cuando llega el momento de la revolución de las ratas, o lo que ellas llaman el Acontecimiento, un evento impulsado por el Diablo de las ratas, que genera la destrucción del mundo y la escisión de la Isla de la cité del continente europeo, cuyos únicos sobrevivientes, entre locos, presidiarios, travestis, serpientes, loros, albatros, perros y niños, emprenden, bajo la dirección de las ratas, el viaje al Nuevo Mundo.

El desprendimiento de la Isla de la cité del centro de París nos permite vislumbrar un proceso de disrupción epistémica, donde el pensamiento literario de Copi realiza una contraefectuación a la red conceptual del humanismo, como menciona Julieta Yenin, abriendo las condición de posibilidad para el cultivo emergente de «una cultura animal que niega la oposición naturaleza/cultura, y todas las demás dicotomías dependientes de ella».[28] Sin embargo, el proyecto entronca con los fantasmas del pasado, y los últimos humanos reactualizan el proceso colonial en el Nuevo Mundo en contraposición a la irrupción de un verdadero reino de lo viviente. La narración termina en el mismo punto de partida, Gouri vuelve a su alcantarilla en la ciudad de París.

26 Ibíd.
27 Ibíd.
28 Yelin, "Cartas desde el Nuevo Mundo...", 234.

Aquí la narración nos propone una lectura política que responde a cuestiones vitales para nuestro presente. La utopía animal se convirtió en un infierno demasiado humano y las ratas que empezaron el desmadre retornaron al principio. Copi parece vislumbrar el malestar provocado por el multiculturalismo como lógica cultural del capitalismo global. Para Slavoj Žižek, esa lógica de la tolerancia liberal del multiculturalismo como escenario de la inclusión de la diversidad camufla «una forma de racismo negada, invertida, autorreferencial, un "racismo con distancia"»,[29] que opera sobre 'lo otro' para capturar el potencial de lo heterogéneo, vaciando el sentido en disputa bajo las formas totalitarias de lo Mismo. De esa manera, la lógica multicultural se revela como una estrategia neocolonial, cuya operatividad consiste en el canibalismo de lo otro minoritario, promoviendo una forma de inclusión determinada por su valorización como objeto de consumo (pausterización de la diferencia) dentro del orden global que busca su neutralización y dejar intacta la estructura de dominio del sistema hegemónico capitalista.

El filósofo esloveno llega a afirmar que se está imponiendo una forma de autodisciplinamiento que no permite superar verdaderamente el racismo,[30] o eso que varios autores como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Mignolo, entre otros, denominan la colonialidad del poder. De esa manera, podemos interpretar el fracaso de la revolución de las ratas expresado por el cheque que la editorial cancela al

29 Slavoj Žižek. "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo global". En *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. (Buenos Aires: Paidós, 1998): 22.

30 Slavoj Žižek. "La corrección política es una forma más peligrosa de totalitarismo". Véase en línea: https://lanotasociologica.wordpress.com/2017/04/26/slavoj-zizek-la-correccion-politica-es-una-forma-mas-peligrosa-de-totalitarismo/.

traductor-recopilador por el manuscrito; es decir, la reificación de la diferencia en su versión multicultural como mercancía de consumo, o, en otras palabras, la apropiación y captura del universo emancipador de la rata como objeto de consumo, cerrando la posibilidad de un lenguaje nuevo, capaz de trastornar el orden del sistema-mundo; finalmente, con el toque irónico característico del humor de Copi, el dinero de la ganancia es arrebatado de inmediato por la esposa del traductor, quien desea comprarse un nuevo visón. A pesar de ese cierre pesimista, Copi logra construir un mundo fuera de quicio que plantea necesario, parafraseando a Žižek, pensar en un antídoto a la neutralización de la diferencia por medio de una pizca de contacto obsceno que produzca una verdadera cercanía entre nosotros, en oposición a las relaciones estructurales de dominación y violencia colonial que se enmascaran bajo la moral de la corrección política propia de la lógica del multiculturalismo occidental. Como menciona Mara Campanella, «la risa final, en la que estallan el traductor y su mujer, se acerca más al humor negro que a una risa aliviante».[31]

Para Damián Tabarovsky, «cuando la literatura no se sustrae a la hegemonía del lenguaje, cuando no lo enfrenta, no lo trampea; entonces no es más que mera reproducción lingüística del poder».[32] Esa confrontación con el lenguaje que saca de quicio a la sintaxis ordenadora es fundamental en la operación que atraviesa la escritura de Copi, afectada por una lengua desterritorializada de cualquier normatividad o doxia, una escritura que trabaja la sintaxis esquizo de una lengua nueva, una lengua por venir: producto del con-

31 Campanella, "El arte es una rata", 4.
32 Damián Tabarovsky. *Literatura de izquierda* (Buenos Aires: EGodot Argentina, 2018): 30.

tagio profano que se opone a la servidumbre funcionalizada o neutralizadora de los dispositivos de control. De esa manera, podemos pensar el no-lugar de Copi, demasiado incómodo para una integración normativa en la tradición, demasiado radical para una pausterización de la diferencia, cuya potencia heterogénea irrumpe para oponerse, apelando a su potencia ética basada en «la negatividad radical»,[33] a cualquier sentido de identificación, propiedad o pertenencia, en relación con lo nacional, con las cuotas del mercado y con la máquina antropológica que define lo humano separado de lo otro.

Podemos cerrar nuestras digresiones afirmando que la estética de Copi se radicaliza en una ética de lo anómalo, donde la individuación de lo abyecto, aquello otro que nos constituye y que está afuera-del-ser, deconstruyendo las fronteras entre lo humano y lo otro, propone una nueva forma de ser-juntos, una creación de salud, basada en la felicidad de no Ser, en la felicidad de la imperfección. La línea abierta por lo animal nos ha permitido articular una escritura esquizo en la narrativa de Copi y señalar la potencia de una antropología y soberanía nuevas que ponen en crisis las estructuras heredadas del humanismo y señalan otras formas-de-vida posible, devenires minoritarios y zonas de contagio (umbrales) que generan vías de cuestionamiento contra la lógica de la depuración del multiculturalismo capitalista.

33 Damián Tabarovsky. "Copi, ¡aceleren!" Tomado de *Letras libres*, N.º 131 (agosto, 2012). Véase link: https://www.letraslibres.com/mexico-espana/copi-aceleren.

Referencias bibliográficas

Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Copi, *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2009.

Campanella, Mara. "El arte es una rata". *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 2012

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

Deleuze, Gille y Felix Guattari. *Kafka, Por una literatura menor*. México: Era, 1978.

—. *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.

Link, Daniel. *La Lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.

Monteleone, Jorge. "Genio y figura. Copi: Un argentino universal". Artículo publicado el 30 de noviembre de 2012 en *La Nación*. https://www.lanacion.com.ar/cultura/copi-peripecias-de-un-clasico-alternativo-nid1531438/

Negroni, María. "Un tratado sobre la extranjería de lo propio (*El uruguayo* de Copi)". [En línea] *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, N.º 12, 2006, Disponible en: http://www.orbistertius.unlp.

Sauvagnargues, Anna. *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Buenos Aires: EGodot Argentina, 2018.

—. "Copi, ¡aceleren!". Tomado de *Letras libres*, N.º 131 (agosto 2012). Véase link: https://www.letraslibres.com/mexico-espana/copi-aceleren

Yelin, Julieta. "Cartas desde el Nuevo Mundo: sobre Le cité des rats de Copi". *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 22 – N.º 26 – Mar del Plata, Argentina, 2013; 221–236.

Žižek, Slavoj. "La corrección política es una forma más peligrosa de totalitarismo". Véase en línea: https://lanotasociologica.wordpress.com/2017/04/26/slavoj-zizek-la-correccion-politica-es-una-forma-mas-peligrosa-de-totalitarismo/

—. "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo global". En *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

Pie de página 6
6 Revista literaria de creación y crítica

6 / Guayaquil
I semestre 2021
ISSN 2631-2824

Canon literario escolar: una aproximación crítica a la propuesta interdisciplinar del Plan Nacional del Libro y la Lectura "José de la Cuadra"

Julia Isabel Avecillas Almeida
Universidad del Azuay
javecillas@uaazuay.edu.ec

Ana Belén Jumbo Bacuilima
Universidad Nacional de la Rioja
anabelen.jumbo067@comunidadunir.net

Resumen

Se define como canon literario escolar al conjunto de obras y sus modos de interpretación que surgen en el contexto de una práctica educativa. Uno de los principales pilares de su construcción se corresponde a las políticas públicas. En este escenario, el Plan Nacional del Libro y la Lectura "José de la Cuadra" (2017) ha generado dos propuestas de

Recibido: 15 de julio de 2021 Aceptado: 07 de agosto de 2021

antologías anexadas a los libros oficiales, de las cuatro áreas básicas de formación escolar ecuatoriana, cuyo objetivo fue un abordaje interdisciplinar, y constituyeron una alterativa para mitigar la falta de acceso a la lectura, promoviendo su democratización. En este contexto, el propósito de la presente investigación cualitativa, de carácter documental, fue comprender cómo se construye el canon literario escolar ecuatoriano a partir de estos corpus establecidos. Los resultados evidenciaron aspectos relevantes que coinciden en las dos antologías: una fundamentación didáctica en la selección del corpus, restricción en el número de autores ecuatorianos y mayor presencia de autores latinoamericanos y europeos, principalmente españoles; poca presencia de escritoras mujeres, una notable exclusión de autores representativos de la literatura infanto-juvenil ecuatoriana, entre otros aspectos. Se concluye que las políticas públicas, así como las políticas editoriales, intervienen significativamente en la construcción de este canon literario escolar.

Palabras claves: canon literario escolar ecuatoriano, Plan Nacional del Libro y la Lectura "José de la Cuadra, literatura infanto-juvenil.

TITLE: School literary canon: a critical approach to the interdisciplinary proposal of the National Book and Reading Plan "José de la Cuadra"

Abstract

The school literary canon is defined as the set of works and their modes of interpretation that arise in the context of an educational practice. One of the main pillars of its construction corresponds to public policies. In this scenario, the National Book and Reading Plan "José de la Cuadra" (2017) has generated two proposals of anthologies annexed to the official books, of the four basic areas of Ecuadorian school education, which aimed at an interdisciplinary approach; and constituted an alternative to mitigate the lack of accessibility and democratization of reading. In this context, the purpose of this qualitative research, of a documentary nature, was to understand how the Ecuadorian school literary canon is constructed from these established corpora. The results showed relevant aspects that

coincide in the two anthologies: a didactic basis in the selection of the corpus, a restriction in the number of Ecuadorian authors and a greater presence of Latin American and European authors, mainly Spanish; little presence of women writers, a notable exclusion of authors representative of Ecuadorian children's literature, among other aspects. It is concluded that both public policies and publishing policies intervene significantly in the construction of this school literary canon.
Keywords: Ecuadorian school literary canon, National Book and Reading Plan "José de la Cuadra", Ecuadorian literature for children and young people.

Introducción

La construcción de una política pública de promoción a la lectura supone la instauración de propuestas centradas en la democratización del libro y la cultura, impulsando con ello a un mayor acceso a todos los sectores.[1] Los planes lectores, conjuntamente con el currículo y otros dispositivos como los libros de texto, se convierten en las vías de difusión que permiten tanto la perpetuación como el dinamismo de lo que se prescribe como aquello que debe ser leído y cómo debe ser leído en las aulas escolares.[2]

En la construcción del canon literario escolar, definido como el corpus de obras que son consideradas apropiadas para la formación en educación literaria, así como los modos interpretación de esas obras y autores que lo consti-

1 *Cf.* Avecillas, Julia Avecillas y Franklin Luna Ordóñez. "La Animación a la Lectura desde la Didáctica de la Literatura Sociocultural". *Revista Arbitrada de Centros de Investigación y Estudios Gerenciales*, 1(44), 221-229 (2020).

2 Gustavo Bombini. "Mediación editorial: una dimensión pendiente en las consideraciones sobre el canon literario escolar". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 2, 19-33 (2017).

tuyen,[3] reconocemos que «el Estado suele intervenir de diversas maneras».[4]

Para Bombini,[5] los denominados 'planes lectores', 'campañas de lectura', o 'programas de lectura', se corresponden a acciones gubernamentales que, durante las últimas décadas en Iberoamérica, fundamentalmente desde los Ministerios de Educación y Cultura, han puesto énfasis en acciones que buscan inscribir a la lectura como una política de Estado.

El Plan Nacional "José de la Cuadra", que inició sus actividades en el año 2018 como una muestra de estas propuestas, ha pretendido generar políticas de promoción a la lectura que no se limitan a actividades estrictamente no formales y aisladas, sino que busca generar un impacto también en las aulas escolares.

En ese contexto, surgen las denominadas antologías *Yo leo* que, en cuatro años de vigencia, cuenta con dos versiones; planteando, a partir de ellas, un canon literario escolar accesible para la escuela pública ecuatoriana y siendo quizá el primer intento por construir un canon literario escolar, más allá de las limitadas lecturas que pueden ser ofrecidas en los libros de Lengua y Literatura.

De esta manera, las dos ediciones correspondientes a los años 2018 y 2019 han pretendido instaurarse, desde un enfoque interdisciplinar, en las aulas escolares de las diferentes asignaturas de formación básica, promoviendo con ello que la lectura literaria no se corresponda con una ac-

3 Paola Piacenza. "GOLU: el canon escolar entre la biblioteca y el mercado". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 1(1), 109-131 (La Plata: Universidad de La Plata, 2015).
4 Laura Codaro. "Subversión y canon literario escolar". *Catalejos, Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 7(4), 24-37 (2018).
5 Gustavo Bombini. *La trama de los textos*. Homosapiens, 2018.

tividad exclusiva de un área de formación, sino que pueda convertirse en una práctica para todo campo del saber.

Interesa conocer, por lo tanto, ¿cómo se ha construido este canon literario escolar ecuatoriano? ¿Qué lineamientos didácticos se pueden observar? Pero, sobre todo, ¿qué motivaciones literarias y extraliterarias se encuentras implícitas en ese corpus?

Metodología

La presente investigación, inscrita en el paradigma cualitativo, evidencia algunos hallazgos de un trabajo más amplio sobre Canon Literario Escolar Ecuatoriano.[6] Este estudio de tipo documental y comparativo[7] analizó las antologías *Yo leo* de las ediciones 2018 y 2019, publicadas con el sello editorial del Ministerio de Educación y el Plan Nacional José de la Cuadra. Se restringieron para el estudio las antologías de educación general básica, excluyéndose las de bachillerato.

Se utilizó una matriz de análisis documental considerando las siguientes categorías: área de formación básica, título del texto, género y subgénero literario, autor, nacionalidad del autor, género del autor, temáticas.

El alcance de la investigación fue descriptivo-interpretativo,[8] puesto que determinó categorías recurrentes que permitieron comprender motivaciones implícitas en la selección del corpus.

---

6 Investigación en curso de la tesis doctoral titulada: *Canon literario escolar ecuatoriano. Un estudio interpretativo a partir de los planes lectores, currículos, libros de textos y planes lectores*.

7 Joseph Maxwell. *Diseño de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa, 2019.

8 Erica Schenkel y María Inés Pérez. "Un abordaje teórico de la investigación cualitativa como enfoque metodológico". *Acta Geográfica*, 12(13), 227-233 (2019).

Resultados

Tras el análisis de las 12 antologías que constituyen la edición 2018, y las 36 antologías de la edición 2019, se pudo evidenciar los siguientes resultados más significativos:

1. Ambas antologías están fundamentadas en una propuesta didáctica interdisciplinar que pretende el abordaje de la lectura literaria en todas las áreas de formación evidenciando, como principal motivación para la elección del corpus, temas asociados a las áreas básicas de estudio: lengua y literatura, matemáticas, ciencias naturales y estudios sociales.
2. La edición 2018 cuenta con un limitado número de textos considerando que se pretende replicar para los tres años que representan cada subnivel: básica elemental, básica media y básica superior. En cuanto a la selección de autores y textos, se observa una restringida presencia de autores ecuatorianos, sobresaliendo los autores latinoamericanos, seguidos de los europeos, principalmente españoles. Hay un número moderado de textos de autores desconocidos. Llama la atención el equilibrio entre el género poético y narrativo; sin embargo, esto se debe a que el mayor índice de textos se registra en el área de lengua y literatura, en la cual se le da un mayor énfasis a la poesía. Finalmente, se evidencia una limitada presencia de autoras mujeres, observándose un predominio del canon masculino en la selección referida.
3. En cuanto a la antología 2019, se genera un nuevo corpus en el que se retoman muy pocos textos de la edición que le precede; sin embargo, en esta ocasión, ya se construye una selección propia para

cada año y área básica escolar, lo que vuelve a la propuesta mucho más sostenible con el tiempo. Del corpus, se evidencia nuevamente el restringido número de textos ecuatorianos; sin embargo, se amplía en comparación con la edición 2018. Nuevamente sobresalen los autores latinoamericanos seguidos de los europeos, fundamentalmente literatura española. Se reitera la presencia de un mayor número de obras escritas por hombres y la restricción a la literatura escrita por mujeres. Además, en este corpus, el género narrativo tiene mayor presencia que el poético; sin embargo, llama la atención el uso relativamente recurrente de fragmentos de cuentos largos y novelas.

4. En las dos antologías, aunque de manera más evidente en la primera, se excluyen autores que constituyen una representación del canon literario infanto-juvenil ecuatoriano. No se publican a escritores como Gabriela Alemán, Edgar Allan García, Jorge Dávila Vásquez, Oswaldo Encalada, Alicia Yánez Cossío, Verónica Bonilla, Hernán Rodríguez Castelo, Soledad Córdova, Catalina Sojos, entre otros. Asimismo, aquellos pocos autores representativos de la literatura infanto-juvenil ecuatoriana que sí aparecen en las selecciones apenas son considerados con uno o máximo dos textos. Estos son los casos de Edna Iturralde, Juana Neira, Ana Catalina Burbano, Mario Conde, Lucrecia Maldonado. Finalmente, llama la atención la reiterada presencia de textos, en ambas antologías, de ciertos autores específicos, por ejemplo, Alexis Oviedo, Silvia Carrera, Francisco Delgado Santos, María Eugenia Paz y Miño.

Discusión

Para Pozuelo Yvancos,[9] los diversos debates sobre el canon tienen su raíz en la fuerte ruptura de un consenso académico respecto a los programas de estudio, los currículos, y el corpus de obras literarias en el que debe asentarse. Este hecho tiene su origen en el enfrentamiento que académicos y poderes institucionales y políticos, ejercen en la consolidación de lo que es considerado canónico y lo que no lo es; pudiendo moverse según el dinamismo de los lineamientos de valoración literarios y culturales, lo que se incluye o se excluye dentro de ese corpus selecto. Estos dos productos trascendentes para la formación literaria escolar de un país se inscriben en el escenario de cambios políticos que los condicionaron: tanto a nivel de gobierno, como en sus diferentes direcciones del Plan Nacional del Libro y la Lectura "José de la Cuadra".

El canon literario en la escuela ha tenido una marca propia, pues su construcción ha estado mayormente marcada por lo didáctico,[10] la enseñanza de valores[11] y la propia educación literaria a lo largo de la historia.[12] El canon literario escolar ecuatoriano, derivado de las propuestas de las Antologías *Yo leo* (2018, 2019), manifiestan un fin eminentemente didáctico: la lectura como una herramienta inter-

9 José María Pozuelo Yvancos. "El revisionismo crítico de Harold Bloom". *Quimera. Revista de Literatura*, 1(216), 54-62. (2002).
10 Mónica Bueno. "'Suenan las campanas': Macedonio Fernández y la literatura (contra el canon)". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 2(4), 87-109 (2017).
11 Carolina Tosi. "La mediación editorial en la literatura infantil. Acerca de los vínculos entre libros, escuela y mercado". *En Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 8(4), 4-15 (2019).
12 Marinela Pionetti. "Cosmovisiones de fin de ciclo: una lectura de los diseños curriculares de sexto año". *Actas de las jornadas internas de investigación en formación del Departamento de Letras 2015*, 1(1), 219-326 (2015).

disciplinar ligada a todas las áreas de formación. Se pretende que la lectura alcance un sentido desde cada disciplina y que permita la motivación de los aprendizajes en sus diferentes saberes.

Sin embargo, los modos de leer que derivan de estas propuestas se observan limitados, tanto por la incuestionable deficiencia en la formación docente, carente difusión de la propuesta para su aplicación real en las aulas escolares, pero, sobre todo, porque el corpus no pretende más que moldearse a una disciplina determinada, sin ser el objeto literario lo trascendente sino la temática específica.

Desde esta perspectiva, la literatura se convierte en un 'pre-texto' para la adquisición de otros saberes, desestimando todo lo que la lectura literaria permite construir en la formación de los niños y jóvenes. Sin una adecuada mediación, el alcance lector se limita a lo estrictamente manifiesto, a lo lúdico, a lo recreativo del quehacer literario, en el mejor de los casos.

Por su parte, las selecciones que construyen un canon literario escolar conllevan a modos de organizar los textos según algún criterio.[13] En este sentido, dichos criterios son diversos. En la historia de la enseñanza de la literatura se han atendido a autores, géneros, épocas, movimientos, etc.[14] Ecuador registra, desde el contexto escolar, una tendencia recurrente a la selección con base en géneros literarios, en la cual el narrativo ha sido parte esencial de la formación escolar. Si bien la antología 2018 pretendió ins-

13 Cañon, Mila; Carola Hermida; y Ana Clara Hermida. "La distribución de libros en las escuelas primarias por parte del Estado (2011-2012)". *I Encuentro Internacional de Educación. Espacios de investigación y divulgación*, 2014). Cañón y Troglia, 2017.

14 Gustavo Bombini. "La trama de los textos: Problemas en la enseñanza". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 32(15), 98-109 (2017).

taurar un equilibrio entre los textos poéticos y narrativos, en la edición 2019 es el género narrativo el que vuelve a convertirse en estelar.

Por su parte, la responsabilidad de construir un canon literario escolar exige pensar a la literatura como una alternativa de transformación de la educación y de los sujetos; sin embargo, la presencia y uso de ciertos dispositivos, en este caso las antologías, pueden ser propositivos para la construcción o permanencia de concepciones de la lectura, que propician determinados modos de leer, configurando una suerte de «aparato interpretativo escolar».[15] La selección o corpus junto con esos modos de leer orientados por diferentes instancias tienden a establecer procesos de homogenización y hegemonías en cuanto al hecho literario. Además, en la construcción del canon, estos itinerarios resultan significativos pues instauran pautas para la inclusión o exclusión de autores, obras y modos de interpretación.

De este modo, la limitación del corpus ecuatoriano proyecta el quehacer de muchos poderes que controlan el cimiento del canon literario escolar ecuatoriano: aspectos políticos, distanciamientos entre grupos literarios y culturales, el monopolio de ciertas editoriales, la ineficiencia en políticas públicas de apoyo a los autores nacionales, entre otras causas. Resultado de esto es que los textos latinoamericanos y europeos antologados en estas selecciones son de fácil y libre acceso; sin embargo, las obras de los autores representativos de la literatura infantojuvenil ecuatoriana siguen siendo exclusivos para el sector educativo privado, donde los planes lectores de las grandes editoriales sí llegan.

El restringido corpus de escritoras mujeres es un elemento que evidencia cómo las hegemonías en la construcción de un canon muestran su permanencia y se reitera en

15 Bombini, "La trama de los textos...", 23.

varios escenarios. Estudios que analizan el canon literario escolar en Iberoamérica, España, El Salvador, entre otros contextos, coinciden con el resultado de este análisis.[16] La escasa presencia de mujeres deriva de determinadas condiciones sociohistóricas que han conllevado a que la literatura escrita por mujeres se encuentren siempre en la periferia.[17]

Monopolios editoriales, posicionamientos políticos, restricciones de la crítica, fines didácticos son, entre otras, las motivaciones que conllevan a la construcción de esa delimitación del corpus y de lo que se prescribe como aquello que debe ser o no leído en las aulas escolares. Las Antologías *Yo leo*, del Plan Nacional del libro y la lectura "José de la Cuadra", se corresponden a un evidente ejemplo de cómo estos poderes convergen en la construcción del canon literario escolar accesible para la formación pública ecuatoriana.

Pensar en cómo estas propuestas puedan pasar a ser prácticas lectoras significativas depende de nuevos compromisos, más allá de una selección. Está la emergente necesidad de difusión y promoción de los recursos junto a una formación profunda sobre la lectura literaria en todos los campos disciplinares: esto es, una verdadera formación docente en mediación lectora crítica; una evaluación continua del alcance de las propuestas; revisión y ampliación constante del corpus basado no solo en la perspectiva de la aca-

16 *Cf*. Mauricio Aguilar. "Canon literario escolar y enseñanza de la literatura en la educación media: Un análisis crítico de los programas de enseñanza secundaria en El Salvador". *Revista Electrónica Educare*, 17(3), 173198 (2013); Leslie Harkema. "Haciéndonos minoritarixs. Canon, género, traducción y una propuesta feminista para los estudios ibéricos". *Perspectivas críticas sobre los estudios ibéricos*, 1(16), 137-152 (2019); Blanca Hernández. "La educación literaria: nuevos referentes para trabajar la igualdad desde la perspectiva de género. Propuestas didácticas". *Lenguaje y Textos*, 51, 95-106 (2020); y Carmen Servén. "Canon literario, educación y escritura femenina". *Ocnos. Revista de estudios sobre lectura* (4), 4-20 (2008).

17 Servén, "Canon literario, educación y escritura femenina".

demia, y menos aún de los poderes que dictaminan lo que es o no canónico, sino, sobre todo, a partir de la voz de los pequeños y jóvenes lectores. Desde una perspectiva puramente sociocultural deben surgir los verdaderos proyectos sostenibles.

Referencias bibliográficas

Aguilar, Mauricio. "Canon literario escolar y enseñanza de la literatura en la educación media: Un análisis crítico de los programas de enseñanza secundaria en El Salvador". *Revista Electrónica Educare*, 17(3), 173198. 2013. https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-42582013000300009.

Avecillas, Julia y Franklin Luna Ordóñez. "La Animación a la Lectura desde la Didáctica de la Literatura Sociocultural". *Revista Arbitrada de Centros de Investigación y Estudios Gerenciales*, 1(44), 221- 229. 2020. http://www.grupocieg.org/archivos_revista/Ed.44(221-229)%20Avecillas,%20Luna_articulo_id654.pdf.

Bombini, Gustavo. "Mediación editorial: una dimensión pendiente en las consideraciones sobre el canon literario escolar". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 2, 19-33. 2017. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/2198.

—. "La trama de los textos: Problemas en la enseñanza". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 32(15), 98-109. 2017.

—. La trama de los textos. Hoposapiens, 2018.

Bueno, Mónica. "'Suenan las campanas': Macedonio Fernández y la literatura (contra el canon)". *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 2(4), 87-109. 2017. http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/2205/2316.

Cañon, Mila; Carola Hermida; y Ana Clara Hermida. "La distribución de libros en las escuelas primarias por parte del Estado (2011-2012)". *I Encuentro Internacional de Educación. Espacios de investigación y divulgación*, pp. 1-14. Tandil, 2014. http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/xmlui/handle/123456789/482.

Codaro, Laura. "Subversión y canon literario escolar". *Catalejos, Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 7(4), 24-37. 2018. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/2871/3046.

Harkema, Leslie. "Haciéndonos minoritarixs. Canon, género, traducción y una propuesta feminista para los estudios ibéricos". *Perspectivas críticas sobre los estudios ibéricos*, 1(16), 137-152. 2019. https://www.readcube.com/articles/10.30687/978-88-6969-323-6.

Hernández, Blanca. "La educación literaria: nuevos referentes para trabajar la igualdad desde la perspectiva de género. Propuestas didácticas". *Lenguaje y Textos*, 51, 95-106. 2020. https://polipapers.upv.es/index.php/lyt/article/view/11555/12741.

Maxwell, Joseph. *Diseño de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa, 2019.

Ministerio de Cultura y Patrimonio. Plan Nacional de promoción del libro y la lectura "José de la Cuadra". Quito: Cerlac, 2017.

Ministerio de Educación y Cultura. Antologías *Yo Leo*. Plan Nacional "José de la Cuadra". Quito: MEC, 2018.

Ministerio de Educación y Cultura. Antologías *Yo Leo*. Plan Nacional "José de la Cuadra". Quito: MEC, 2019.

Piacenza, Paola. GOLU: el canon escolar entre la biblioteca y el mercado. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 1(1), 109-131. La Plata: Universidad de La Plata, 2015. http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/1491.

Pionetti, Marinela. "Cosmovisiones de fin de ciclo: una lectura de los diseños curriculares de sexto año". *Actas de las jornadas in-*

ternas de investigación en formación del Departamento de Letras 2015, 1(1), 219-326. 2015. http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/bitstream/handle/123456789/729/Acta%202015%20Letras.pdf?sequence=1.

Pozuelo Yvancos, José María. "El revisionismo crítico de Harold Bloom". *Quimera. Revista de Literatura*, 1(216), 54-62. 2002.

Schenkel, Erica y María Inés Pérez. "Un abordaje teórico de la investigación cualitativa como enfoque metodológico". *Acta Geográfica*, 12(13), 227-233.

Servén, Carmen. "Canon literario, educación y escritura femenina". *Ocnos. Revista de estudios sobre lectura* (4), 4-20. 2008. https://doi.org/10.18239/ocnos_2008.04.01

Tosi, Carolina. "La mediación editorial en la literatura infantil. Acerca de los vínculos entre libros, escuela y mercado". *En Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 8(4), 4-15. 2019. http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/3781/3723

Dosier

Los placeres de la lengua

Y brotó la vida

Solange Rodríguez Pappe

Privados, austeros, restringidos, descansen.

Para los que vienen en pos de degustar sensualidades, el convite está servido. Tomen de lo que hay a placer. Ya han sido bastantes soledades y distancias, al igual que los sobrevivientes de otras plagas, somos peregrinos que demandan que retorne el tiempo de los pecados. Con lo que quede de la civilización prenderemos fuego y eso arderá alimentado del pasado. Con lo que resta empezaremos la fiesta de los póstumos. Vamos a alimentarlos y a darles de beber porque es justo y lo tienen merecido.

Empezamos ofreciendo una entradilla fresca y crujiente a cargo de Damián Matailo con tres propuestas gráficas sobre la cotidianidad pandémica donde todos nos reconocemos con una sonrisa triste. Muy de soslayo, Matailo aborda ciertos temas que implican a las comunidades armadas bajo esta nueva forma social: la vida doméstica invadida por la virtualidad y la representación falsamente formal, la alimentación y el eros de cada día. Matailo se divierte en lo evidente y exhibe con humor que estamos más solos y deseantes que nunca.

Luego viene la carne. Las dos narradoras de este dosier, Lena Yau y Kathy Serrano, tienen en común la relación sensual entre el paladar y las pieles, sus personajes: un hombre que se plantea restricciones y una mujer expansiva, entablan diálogos fantasmáticos donde los sabores fuer-

tes y la lujuria solventan el aburrimiento del tiempo muerto. Mientras que en *Islario* de Lena Yau se hace el retrato de un confinamiento apático, su protagonista tiene como única posibilidad de aventura recordar placeres antiguos y comer lo más refinado posible para así entretenerse. Su paladar le da la posibilidad de un viaje inmóvil a base de golosinas preparadas con mesura y a conciencia. El trayecto por sabores sofisticados en el que se embarca para sobrevivir a la encerrona mundial se vuelve un propósito en sí mismo, y le sirve como pretexto para no enloquecer de desgano. Como contraparte, la mujer vitalista creada por Kathy Serrano sigue impulsos impredecibles que la hacen seguir la corazonada de una terraza azul donde una fiesta sexual la espera y como cuando se abre su carne también se abre su apetito, ella se zampa un hombre entero y también cuanta bebida y comida le pongan por delante hasta que la digestión del festín está hecha y con ella llega el desencanto. Serrano nos propone la posibilidad de que los muertos extrañen de los vivos la mesa y la cama.

Lo verde y lo agrio lo ponen Carlos Luis Ortiz y Miguel Donoso Gutiérrez; ellos retratan paisajes que se pintan desde dentro y que son proyecciones de sus identidades poéticas en tránsito por las emociones. En el caso de Ortiz, la ciudad en un lecho donde se persigue a una amada sabia y sensual. El eros de este creador busca los bordes: la cópula y la muerte en equilibro y de fondo las estampas de las calles y sus sinsentidos cotidianos que su voz recorre por si en alguna vuelta de esquina haya algo diferente que el tedio. Cordeles, humedad, gente ajena y vulgar... La posibilidad de amar, por fugaz que sea, hace posible encontrar luminosas las grietas de la urbe y como él dice bien: «extender la mañana». Gutiérrez construye espacios más amplios y reflexiona sobre el paso del tiempo con imágenes donde se estaciona la vida, se eleva y se deja caer. El mar sobrevolado por animales que

flotan libres y anárquicos sirve como pretexto para pensar sobre ser humano. El entorno es un espejo donde el hombre se refleja y se ve desdibujado; la edad lo ha debilitado. Solo sabe que no desea morir, pero que pese a ese deseo al que se aferra con vehemencia lúbrica, morirá. Queda el pensamiento, revoloteando como un pájaro desesperado.

Valeria Guzmán y María Luz Albuja traen delicadezas cremosas que van a deshacerse en nuestras lenguas, ambas nos hablan de las posibilidades voluptuosas de la existencia. Guzmán sabe que morir y alimentarse son dos finas líneas conectadas a la pulsión vital; a veces trenzadas de manera rara con la belleza. Búho nival es una gota brevísima, un zarpazo blanco, punzante como el grito de una víctima sacrificada. Quienes lean este poema sabrán que a veces se es el dañado, a veces se es victimario, pero siempre se tratará de la vida persistente en su burbujeo como un rumor subterráneo. Albuja escribe con contenida elegancia siendo una seductora discreta, «una telaraña que perdió sus hijos», pero que continúa siendo elástica y mortal. Su voz encuentra sensibilidad en la observación de las pequeñas cosas y las transforma en lúbricos objetos amorosos. Sus amantazgos de callejones, de yerba fresca, de ritual sagrado, son transitorios y también eternos, son recuerdos que deshace en la memoria mientras les saca brillo, preciosamente engarzados.

Y de postre, la delicia de mandarina. Agustín Molina ha elaborado un ejercicio poético filosófico de textura lisa y sutil que reflexiona sobre la relación cósmica entre un elemento de la naturaleza y el resto del mundo. La fruta se vuelve el sol de un sistema en tensión entre la mujer amada y el alimento, a manera de tentación primordial. El retorno vivificante al limo del que la vida brota y donde existen hormigas, mariposas y tarántulas, espectadoras de la ma-

ravilla. La mandarina, en su modestia, es un pretexto para el más exaltado exceso de los placeres ácidos.

Este es nuestro repertorio a catar, lectores.

Buen provecho y que haya repetición.

Outfits para el teletrabajo

Damián Matailo

Damián Matailo nació en Guayaquil en 1981. Se graduó en el Vicente Rocafuerte y luego en la ESPOL; ejerció su profesión universitaria por dos años, luego hizo títeres; creó con amigos "El laboratorio de payasos a pie" (LAPAPIE) y montó varias obras que fueron presentadas en calles, plazas, circos y teatros. Hace 10 años se le ocurrió ilustrar un cuento y desde ahí quedó colgado en la droga del dibujo.

Cartografía de un ‘eros’ desencontrado

Carlos Luis Ortiz

I
La ciudad es una inmensa cama para encontrarnos;
haremos el amor en cada sitio que nos descubra,
yo extenderé la mañana cuando tus ojos vean la luz.

II
Ella demacra los carnavales cuando miento luz frente a un
[cuerpo.

III
Deja que esta noche sea yo quien apague la luz, para descen-
der a la constancia de las maderas húmedas, a la flor pintada
en una roca.

IV
Conocí a una dama que al igual que yo acaricia una tumba
[cuando duerme.

V
Entre tanto
ropas vierten su alimento desde cordeles lluviosos.
De ese momento, de migración húmeda
solo queda una fracción de la ciudad redescubierta en una
[foto.

VI
Y sí...
El horizonte juega más allá del sexo imaginado de la muerte;
la muerte que en su condición hermafrodita acoge a la
[humanidad
esperanzada en reconstruir cuerpos en la memoria
y en ella el fino rumor de un éxtasis pendiente...

VII
Estamos rotos
en la distancia que fraguaron los cuerpos
o en las últimas pirámides del lodo donde me pierdo;
Eros desencontrado.
es tan antiguo volver a la sinfonía de la piel
es tan crudo amarse...

Carlos Luis Ortiz M. (Guayaquil, 1979). Poeta y profesor universitario con una maestría en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha obtenido importantes reconocimientos a nivel nacional e internacional como la primera y única mención de honor en el Concurso Nacional de Poesía Jorge Enrique Adoum en el 2005; el Premio Nacional de Poesía Ileana Espinel en el 2009; Primera Mención en el Concurso Nacional de Poesía César Dávila Andrade en el 2011; segundo lugar en el Concurso Nacional Premio Pichincha de Poesía en el 2012; así como varias publicaciones individuales y colectivas. Por el momento gestiona próximas publicaciones.

Saliva de mandarina

Agustín Molina Arévalo

por fin a Camila Peña

I

Hay huellas que quedan en el aire de intentos por atrapar a la mandarina. La rozan distintas maneras, todos los dedos cuentan como persuasión de quien no llega a moverla significativamente. La mandarina se resiste a caer a tu boca. Caer desde el árbol es caer a tu boca. Las otras versiones de la búsqueda de la mandarina perfecta terminaron por anaranjar los picos de los cuervos. Al límite del medio día, el nudo de mariposa era la idea de un hilo que reprograma los gestos de las hormigas como si se trataran de sus títeres. Sobre ese mundo, la mandarina solo era la sombra de un planeta. Un planeta que rebota a sí mismo cuando galopa sobre el suelo.

II

La búsqueda de la cosecha perfecta consiste en asegurarnos que la piel de la mandarina sea mitad aire, mitad carne. Dentro de ese espacio compartido, la mandarina se palpa a sí misma, únicamente a sí misma. Se palpa de respuestas sabiendo que no es otro su fin, sino tratar de ser consumida. Se va hacia adentro más devorada, hacia los ojos de atrás que sin lágrimas son pensamiento. Nadie le ha encajado un diente todavía. Si hay más aire, la carne se seca y la carne de las lágrimas no sobrevivirá al verano, aunque su cáscara humecta el tacto y junto con velas son buenas para espantar tarántulas. Si lo de adentro es más carne y el espacio que deja a la mandarina palparse no existe, es probable que ella

abra los ojos mientras la pelas. Entre desmayada y adormecida es cuando más huele su piel rejuntada en gajos, sus líneas, caminos de fibrillas blancas que, agrietadas, lucen como labios secos de niños sufriendo hipotermia.

III

Anaranjar, lo que al cielo parece robarle la muerte en una mordida muda hecha por dientes desiguales. Tu cuerpo, me atrevo a proferir, acto y no estalactita, descomunal instante de la naturaleza y no pescadito en un balde de oro. Anaranjar, como ya insinué, tratar a cada elemento como un escritor volátil que llegó sin intención de palabra a aceptar esta mordida: ese hueco después tiene el mismo valor disponible que otorga la oportunidad del vacío. Tiene el mismo valor que posee la veracidad ácida de la saliva cuando es tu boca donde un día es coágulo. Cuando es tu boca, de donde lo delicado esencial es torpeza honesta hacia la vida. Vengo de a poco registrando los hechos previos a la captura de la mandarina, y ahí la saliva reduciéndose en latidos puede significar que esta historia todavía se desconoce por cierto pudor a caer en narrativa. Dije que tu cuerpo, pero en realidad era tu árbol, era caer en el interior perforado del tronco hacia una raíz espumosa, era el contagio mudo lo que al cielo parece robarle la muerte, era légamo lo espeso al llegar al descenso.

IV

Solo observar la oscilación difuminada del fruto, una caricia del arrebol, trampa entrometida entre las uñas de las ramas, un caballo del diablo sediento se retuerce entre las hojas para ocultarse de la nariz del sol y de las 40 pisadas que le otorgan finalmente la muerte. Sólo observar la edad plena del jardín, jamás transparente, a tus ojos que de sangre saben de cosas que no vemos: el átomo sobre 5 minutos intercambian-

do piel, pelándose apenas. Tantas cosas que vemos sin dejar de ver y esa libretita oliva donde apunto un nido de palabras para un idioma que asciende hojas, que delata lo que resuena en un día gris donde el sol es una pelota cabeceada por mirlos naranjas. Desacomodan con violencia al sol.

Jugar con las velas y llenar
la cáscara de la mandarina
con cera.

Cosas que te divertirían: soñar en una función de teatro donde las frutas son de yeso. Los árboles, el césped y las nubes, son un papel adherido con goma y dios es una máquina de vapor que baila sobre un campo de girasoles tratados para alérgicos, aquellos que jamás desprenden polen.

Agustín Molina Arévalo (Cuenca, 1994). Ha publicado dentro del género de poesía en algunas antologías nacionales: *90 Revoluciones* (Mecánica Giratoria, 2015); *Salud a la esponja*, octava edición (Universidad de Cuenca, 2017) y en revistas digitales como *Liberoamérica* (2019). Como gestor cultural formó el colectivo El Aullido, que se enfocaba en la producción de la revista cultural *Sutano y Mengano* (Casa de la Cultura, 2016). Publicó el cuento "Memorias Parroquiales Rurales" (Municipio de Cuenca, 2017) y su traducción al inglés por Tom Larsen, "Parish Memories" (2019). Ha colaborado en curadurías de los artistas pictóricos Gabriel Zamora y Juan Carlos García. Permanece, además, en el rol de la gestión cultural de manera continua con diversos proyectos editoriales y actualmente trabaja en la Biblioteca Municipal Daniel Córdova Toral.

Peter

Fragmento de *Islario*, novela inédita

Lena Yau

Peter decidió ser abstemio temporal la noche del anuncio. La jornada en las bodegas fue intensa; muchos pendientes por cerrar cuando se instaló la suspensión por decreto. ¿Cómo manejar la logística en una situación como esa? Todo era impredecible. Lo único claro es que no habría actividad durante un mes. Mejor cumplir la ley y evitar la clausura. Pidió un whisky en las rocas y se sentó junto al cuenco de saladitos. El taburete lo obligaba a una posición incómoda. Se le hacía difícil mantener la espalda recta y se encorvaba progresivamente. El espejo de pared le mostró su perfil. Un hombre de 50, más arrugado que sus contemporáneos (los nórdicos nunca hemos sabido dosificar el sol), delgado, fibroso, con una pelota inflable prensando su camisa. Enderezó la columna y sumió las costillas para desaparecer esa pelota de playa que guardaba las porras de media mañana, las cervezas del after office, los whiskys con pretzels de antes de acostarse. Peter dio un trago largo para terminar, pagar e irse a casa. El whisky le golpeó la garganta que protestó con un ataque de tos. Recuperó el aire poco a poco, maldijo en danés e interrogó al vaso. El trasiego del líquido y el calor de los grados erosionaron el hielo cincelando en él la figura de una mujer de espaldas. La cabeza un poco pequeña para el conjunto, el cabello recogido en un moño alto, los hombros afilados, el bajo apenas una insinuación. La miró al trasluz y recordó la caja de Orfidal que guardaba para emergencias. También tenía un par de porros. Era lo que necesitaba para caer redondo y borrarse.

De camino a casa pensó en cómo llenar un tiempo que parecía infinito sin las pautas de agenda que lo sec-

cionaban; ocho horas de trabajo en la bodega repartidas en papeleo, recibir a los proveedores, reuniones con el administrador y con el enólogo, inspección de las barricas, catas privadas, visitas de los turistas. ¿En qué ocupo mis manos con tanto tiempo libre? Quizás escribir, registrar la laxitud de los días, contarme la vida en confinamiento, consolidar en palabras un mes sin cuerpo. Porque ¿qué otra cosa puede ser un período en el que toda la actividad cesa repentinamente? Un espectro. Listas de cosas por hacer sin tachar. Vuelta a la semilla.

Peter abrió la puerta y se cuestionó al cruzar el umbral. ¿No era una contradicción escribir cuando en realidad estaba buscando olvido? ¡Para eso había dejado de beber! Para que las botellas no llegaran llenas de mensajes, para no revisar episodios pasados, para deshacer. Concluyó que sus deseos no discrepaban. Escribiría cómo convivió la nada y la pulsión de llenarla para dejar constancia de su logro.

Tías. Primera noche.

Dos on the rocks en el bar de Pico. Maní. Altramuces. Media ración de dátiles con tocineta.

Los abstemios temporales dormimos para olvidar, pero el olvido tiene el mismo paso de la muerte. El suicida cree que tuvo la última palabra, sin saber que el salto al vacío se fijó junto al primer latido. Bum y bum. El olvido no se escoge, ocurre. Por eso mi fracaso se mide en whiskies: cien no han servido para desparecerlas, cien son el mar picado que eleva sus nombres, sus voces, sus geometrías. Una piedra de hielo es lupa, una muñeca que agita el vaso es tormenta. Y el olvido, acodado en la esquina de la barra, mira condescendiente, se apiada por segundos y hace de las suyas. En un parpadeo disuelve combinaciones alfanuméricas y torna indelebles las caligrafías de cartas manuscritas, los títulos de sus libros favoritos, el plato que les hacía brillar los ojos. Un simple movimiento de copa aviva esos rescoldos.

Estoy fatigado. Escribo a mano. Espero entender mi letra mañana.

Tías. Segundo día.

Amanecí en el chichorro de moriche que me regaló el viejo. Dormí bien. El viento voló estos apuntes. Los encontré junto a la tapia. Las hojas están pintadas de calima. No soñé. La caja de Orfidal sigue cerrada.

Un silbido interrumpió el registro. Safe le avisaba desde la calle si quería que le limpiara la piscina. Peter ignoró la oferta, no tenía ganas de conversar. El sol estaba alto. Buscó qué comer sin cocinar. Rebanó queso ahumado y queso con gofio. Lo asaltó la tentación de romperse a sí mismo: ¿un vaso de vino?

Miró el reloj. Dos horas desde que se despertó. ¿Qué haría con el resto de día? ¿Cómo apagar sus motes, sus dejos, sus frases? ¿Cómo hacer para que dejaran de ser un lugar? Dormir. Dormir para anular. Se propuso hacerlo sin muletas. Tiró los porros al wáter y se prometió no tocar la caja de pastillas.

Tías. Antes de acostarme. (Esta vez en la cama).
Queso untado en gofio.

Hoy viví algo curioso a la hora de comer. No me apetecía preparar comida. Tenía un lote de quesos que me regaló Luz Nélida y me pareció buena idea cortar unas lascas, sacar un chorizo de untar y rebanar pan. Escogí dos; uno con gofio y otro ahumado. Probé el de gofio. Mordí y aplasté el trozo contra el paladar. La pasta se derritió poco a poco y dejó escapar aromas en ritmo ternario: especias, hierbas, lácteos; especias, hierbas, lácteos. En el barrido detecté un punto granuloso que llamaba a más paladeo. Era el gofio. Extendí el juego con los sabores y las texturas hasta el fi-

nal. Una erección leve me acompañó. La dejé estar sin llevarla a más. ¿Para qué arruinar lo perfecto? No cené. Mañana voy a cocinar unos tollos que dejé desalando.

Tías. Tercer día.

Abrí los ojos en el chinchorro. Yo creía que mis episodios de sonambulismo estaban relacionados con las cervezas, los chupitos de ronmiel, el whisky, los desgarros. Esta mañana descubrí que duermo despierto sin añadidos. Ellas dirían que es por los sueños lúcidos. Del sueño de anoche recuerdo una columna que alternaba sus nombres con dibujos de animales: Ceci, tigre; Lara, erizo; Ale, rinoceronte; Eu, gato. Leía y mi lengua se movía. Al terminar de pronunciar un nombre, la figura del animal que lo acompañaba se activaba como un dibujo animado. Según avanzaba en mi lectura, me invadía el miedo. No quería llegar a Eu. No ocurrió porque el tigre empezó llorar. Sus alaridos me despertaron. Ignoro si hablé dormido. Esta noche dejaré encendido un dispositivo de grabación.

Tías. Antes de acostarme.

Tollos en salsa. Para mañana tengo pulpo seco. Activaré el grabador cuando termine de escribir.

Pasé el día en la piscina y llevé más sol que un lagarto. Solo me levanté de la tumbona para cocinar y para cenar. Hice el majado en el almirez que compramos en Teguise: aceite, vinagre, ajo, comino, pimentón, pimienta roja, sal, miga de pan. No quedaba azafrán. Ellas se aseguraban de que nunca faltara. Pensé en acercarme a Arrecife para comprarlo, pero no quise exponerme. Empuñé el mazo y comencé a majar. Los ingredientes reaccionaban con cada golpe; los dientes de ajo enseñaron su germen; el aceite, el vinagre y el pan se aliaron para ser una pasta a la que los picantes llenaron de color. Reservé la mezcla. Apagué el fuego y es-

currí el agua en la que herví los tollos. Al voltear la olla sobre el colador el vapor llenó mi cara. Abrí la boca, saqué la lengua, expandí las aletas de la nariz, cerré los ojos: goce de sal picona que moja la piel y se seca dejando una huella de salitre; dictado de salsas futuras en el olor a gelatina; la piel lijosa del tiburón que no abandona del todo a la carne. Me regodeé en el trance lo justo, sin esperar a que se disipara, siguiendo el empuje de la estela. Descarté arrugar papas. Llevé los tollos y el majado al caldero a fuego lento y lamenté negarme el vino. Di tres vueltas finales al guiso, apagué la hormilla, tapé y regresé a la tumbona hasta que oscureció. Corrí el hule para tapar la piscina. Al girar la manivela, la piel me ardió. Corté una penca de sábila para aliviarme. Levanté la tapa de los tollos. Un remanente del vapor se condensó en el interior. Las gotas fueron mi cena.

Lena Yau (Caracas, 1968) es narradora, poeta, periodista e investigadora. Especialista en el vínculo entre literatura e ingesta. Licenciada en Letras y máster en Comunicación Social por la Universidad Católica Andrés Bello. Asesora literaria de *El sabor de la eñe. Glosario de literatura y gastronomía* (Instituto Cervantes, 2011). Autora de los poemarios *Trae tu espalda para hacer mi mesa* (Gravitaciones, 2015 y Sudaquia, 2021), *Lo que contó la mujer canalla* (Kalathos, 2016), y *Bonnie Parker o la posibilidad de un árbol* (Utopía portátil, 2018); de la novela *Hormigas en la lengua* (Sudaquia, 2015) y (Baile del sol, 2021) y del libro de relatos *Bienmesabes* (El taller blanco, 20021) y (Sudaquia, 2121). Sus cuentos y poemas han figurado en antologías (Fundavag, Plural Mantis, Kalathos, Hypermedia y Pre-textos). Reside en Madrid.

Aguas abiertas

María Luz Albuja

Soy la clase de persona en cuyo corazón
conviven la lujuria y la timidez.
La llave
Junichiro Tanizaki

Fragmento extraviado del diario de Ikuko

Amé a Kimura-san
no vi su rostro
ni comprendí las sílabas perfectas de su nombre
pero su voz quedó entre mis membranas
cuando su lengua acarició mis tímpanos.

Amé a Kimura-san en un hotel
lo amé en un bello callejón
y tras el muro florecido de otro barrio
mientras él iba de una amante a otra
en el silencio
en la brutalidad de su dolor.

Contuve el grito pero no la sed
y en su distancia probé el mar
un corredor de aguas abiertas
donde fui sombra entre la sombra
luz sobre luz
beso invisible
llama
indicio.

Tierra

El cigarrillo quema su papel de arroz
al consumirse en el fracaso de las hojas.
Así, los que desearon a mi madre se diluyen bajo el manto
[de la piel
como tragados por un delta.

Ellos no saben que este olor a palo santo
es ella
que el ojo de agua en la pared
es ella
que el fuego oculto bajo el lodo
es también ella entre los jeroglíficos del humo.

Los que desearon a mi madre no sospechan
que en el caudal de todo río va su sangre

y puede más
y los destroza.

Desposte

Clava un cuchillo en mi costado
pasa tu lengua por mi corazón
muerde y desátame las venas de tebesio
también la oblicua, la menor, la cava

haz con matices de mi sangre un vino tierno
aunque no pueda ya probarlo con mi boca
aunque no sirva para nada el sacrificio.

Hilos

Sin piel desnuda sobre piel
fui telaraña que perdió
todos los hilos que la unieron.
Solo deseando que tus manos me pudiesen traspasar
revelé el cuerpo entre los pliegues
mientras la gente sucedía en las veredas.
Nadie notaba nuestro juego
ver sin tocar
tocar sin ver
allí, donde el verano acaba

última tarde, último viento, última luz

sin zapatillas sobre el pasto
fui telaraña que perdió todos los hilos.

Desprendimiento

¿Qué es esta mierda en la que estoy downlodeada?
Ya no me importa la forma del poema
ni si a alguien le importa
ni si es semánticamente perfecto.
Me importan las manchas que veo cuando cierro los ojos
que son las manchas que he visto desde niña.
A todos nos pasa, ¿no? (¿O estoy siendo condescendiente?).
¿Es que solo yo veo las manchas azules con lila cuando
[cierro los ojos?

No importa el color.
Cada uno ve lo suyo.
Pero esta mierda en la que estoy downlodeada es mi soporte
[ahora.
No importa el poema sino la existencia.
Y de eso tenemos todos.
Como todos tenemos el cuerpo. Y el dolor. Y también la dicha.
De repente, no me interesan las formas.
Y está bien.
Porque me voy a morir igual que ustedes (cabrones)
aunque fuesen poetas, músicos o miembros de la Academia
[de Cualquier Cosa.
Porque traga el monte
y tal vez eso sea lo único necesario.
Y posible.

María Luz Albuja Bayas (Quito, 1972). Ha publicado los poemarios *Las naranjas y el mar*, *Llevo de la luna un rayo*, *Paisaje de sal*, *La pendiente imposible* y *Detrás de la brisa*. En novela ha publicado *En caso emergencia (no) rompa el vidrio* y *Maura*. En 2017, la Academia Hispanoamericana de Buenas Letras le otorgó el premio Dámaso Alonso en la categoría Creación Literaria. Obtuvo el premio Proyectos Literarios Nacionales, otorgado por el Ministerio de Cultura del Ecuador en 2008. Y sus dos novelas ganaron el premio Darío Guevara Mayorga a la mejor obra publicada en su categoría (2017 y 2019).

Elogio de los patacones

Damián Matailo

Casa con terraza azul

Kathy Serrano

Desnuda sobre él, Venus suda, grita, ríe, llora, sube y baja, sube y baja. La cabellera lacia y negra se sacude dando coletazos de un lado a otro. Suda, grita, ríe, llora, sube baja sube baja sube baja sube. Su espalda se arquea y por un instante su cuerpo se suspende en el tiempo. Ahoga un gemido y cae sobre el torso mojado de Peter. Escucha solo su propio corazón agitado. El de Peter parece estar en silencio. Levanta la cara y lo mira a los ojos, un par de abismos radiantes. Vértigo. Ahuyenta las ideas. Hace siglos que no transpiraba así, entonces lo besa y se ríe y él la besa y se ríe. Ella se tumba a su lado. Se toman de las manos y se quedan quietos, mirando al techo o la nada.

Venus trae un par de cervezas. Camina desnuda hasta la cama. Tienes unos hombros hermosos, le dice Peter, mientras recibe la botella y rechaza el vaso. Venus observa cómo él bebe la cerveza: unas gotas se escapan y resbalan por ese torso firme. Ella sigue el camino de las gotas que, inevitable, llegan hasta su sexo. Hace cuánto vives aquí pregunta él y ahora ella lo mira a los ojos. Comienza la etapa de preguntas, piensa. Le cuenta cómo hace 2 años se quedó sin casa por un derrumbe. Salió a buscar por las calles y encontró el pequeño edificio rosa por casualidad. Llamó su atención un aviso minúsculo en una ventana del primer piso. Se enamoró de la terraza azul del departamento, de la vista a la montaña, del baño amplio con la tina de patas negras, de la escalera cuadrada y de una sensación de hogar. A los pocos meses los vecinos del piso de arriba tuvieron que irse. Y, tiempo después, los vecinos de abajo también. El edificio se quedó vacío y ella

disfrutó de esa soledad. Silencio por todos lados. Silencio en la casa y silencio en la vida. Hasta hace tres días.

Él la mira y su mano se desliza hacia los pies de Venus. Esparce la cerveza que le queda sobre los dedos, la planta, el empeine; luego se inclina y comienza a lamer suave, continuo. Ella se recuesta, se retuerce, se moja. Ella derrama lo que aún le queda de cerveza sobre su vientre y Peter se lanza y sorbe el líquido, suave recorre con la lengua su vientre, sus senos, su cuello, su boca. Los cuerpos se entreveran, se combinan, se amalgaman. Las manos recorren con fiereza la espalda, las nalgas, los muslos. Se encaprichan con la carne. Se hunden en la piel. Los labios se muerden, las lenguas se abrazan. Venus recuerda como un chispazo el derrumbe de su vieja casa y la cara de Peter se confunde con otra cara. Ella cierra los ojos y Peter se mueve frenético y ella le pide que no se detenga, que siga, sigue, y él acelera y ella llora y pide más y más y más.

Venus saca del horno la pizza humeante. El olor a pepperoni, jamón, queso, y albahaca inundan el espacio. Peter sirve las copas de vino tinto: un reserva argentino que encontró en el barcito de la sala. Entonces ella le dice que hace mucho que no prepara esa pizza y él asiente con la mirada. Le gusta, piensa ella, y de nuevo es otra cara la que ve en Peter. Los mismos ojos, la forma de saborear los trozos calientes, el silencioso deleite, su vieja casa y el derrumbe. Mejor no pensar. Por eso le pregunta si sabe lo que ocurrió en el departamento que él ocupa ahora, y él sólo la mira y toma un poco de vino y muerde otro pedazo de pizza cuyo queso se enreda en hilachas. Entonces ella le cuenta del muchacho y de su padre, de los gritos de la madre cuando encontró los cuerpos, el del hijo en el baño con la correa en el cuello colgando de la barra de metal, el del padre sobre la cama del hijo con un disparo en la cabeza. Salieron huyendo, le dice, y ya nadie quiso vivir en el apartamento. Los del primer piso

se fueron por otras cosas, dicen que por seguir a la hija que emigró al norte. La hija del norte. Dejaron el departamento intacto, como si hubiesen salido a comprar o a trabajar y estuvieran a punto de volver en cualquier momento.

Peter se echa en sus piernas. Sus ojos se iluminan de una forma distinta. Han pasado solo tres días desde la primera noche y siente que lo conoce de toda la vida. El día que ella escuchó sus pasos subiendo y bajando por las escaleras, supuso que alguien por fin había decidido instalarse en el apartamento de arriba. Por eso fue a tocarle la puerta. Un impulso la empujó a tomar la iniciativa. Después de tanto tiempo sola tenía que saber a quiénes tendría como vecinos. Subió despacio y él estaba allí, como saliendo del departamento, como si estuviera esperándola. Esos ojos fueron los culpables. Le recordaban a alguien. Se vio a sí misma sonriendo, invitándolo a su casa a cenar aquella misma noche. Por cortesía le dijo que la invitación era para él y para su familia y entonces él le dijo que se llamaba Peter y le aclaró que estaba solo y que estaría en su casa con gusto a las 9:00. La cena llevó al vino y el vino levantó los ánimos y desde aquella noche los cuerpos se encuentran, enfrentan y retan una y otra vez en abrazos, gemidos, sudores. Y el rostro de Peter se le confunde a ella como fogonazos. Pero no quiere recordar, no quiere que esto se acabe, no quiere que salga del departamento.

Venus despierta asustada por los golpes a su puerta. Está desnuda y la cama revuelta. Que esperen. Entonces se estira y su piel le recuerda las últimas tres noches. Se levanta y viste una bata. Mira a su alrededor y Peter no está en la habitación, ni en el baño, ni en la cocina. Atraviesa la sala y los restos de pizza, las botellas de vino y cerveza están por todas partes. Sonríe y su vientre recuerda y siente que un líquido tibio se instala en su entrepierna. Revisa por última vez y se cerciora de que Peter se ha ido. Subiré a verle en

un rato, se dice. Abre la puerta y un ramo de rosas blancas está en el suelo. Recuerda su vieja casa, las flores blancas, ese rostro, el derrumbe. María, la encargada de limpieza del edificio, viene bajando las escaleras. Es lunes confirma Venus. Le pregunta si vio quién dejó las flores y María le dice que no ha visto a nadie y que le parece extraño porque la puerta de abajo está cerrada y el intercomunicador no funciona. Venus toma las flores y, antes de entrar, se decide y le pregunta a María si ya conoce a Peter, el nuevo vecino del piso de arriba, el que se mudó el viernes. Pero María le dice que arriba no hay ningún nuevo vecino, que acaba de limpiar el apartamento como todos los lunes y que sigue vacío. Venus regresa a la sala y se detiene. El rostro de Peter se mezcla con el derrumbe. Inmóvil observa que ya no hay desorden ni restos de pizza ni botellas de vino. El apartamento está ordenado como siempre. Deja las flores sobre la mesa. Lenta recorre el lugar, va hacia la habitación, la cama está hecha, el baño, la cocina, todo impecable, todo está en su lugar. Todo sigue en silencio.

Kathy Serrano (1968). Actriz, directora de teatro y escritora peruano-venezolana. Máster en Artes por el Instituto Estatal Ruso de Artes Escénicas de San Petersburgo. Sus cuentos aparecen en *Una voz que existe* (Planeta, 2019), *Historias mínimas. Microficción* (Dendro,2020), *El Día que regresamos* (Pandemonium, 2020), *En el Camino. Nuevas voces de la minificción latinoamericana* (Quarks, 2020), *21. Relatos sobre mujeres que lucharon por la Independencia del Perú* (Copé, 2021) y *Ucrónica. Rutas alternativas a la realidad* (Pandemonium, 2021). Dirige laboratorios de escritura creativa. Su primer libro, *Húmedos, sucios y violentos* (Estruendomudo,2020), fue nominado a mejor libro de cuentos en el Premio Luces, 2020.

Búho nival

Valeria Guzmán

no importa la profundidad
un búho desde lo alto
escucha las pequeñas patas
de un ratón que escarba el frío
la nieve es la fiesta de lo invisible.

Valeria Guzmán Pérez (Krasnodar, Rusia, 1988) es poeta, traductora y lexicógrafa. Actualmente trabaja para la Academia Mexicana de la Lengua y para la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Es directora del proyecto Mujeres al oído, podcasts de escritoras ecuatorianas contemporáneas. Obtuvo el Premio Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en 2009 con su poemario *Constelada*. La Casa de la Cultura Ecuatoriana publicó su libro *Efusiva penitente* en 2010. En 2018 fue acreedora de los Fondos Concursables del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador por su poemario *Piel Verbal*. Ganó una mención de honor en el concurso de Hispanic Culture con *Tremor de golondrinas*. Y obtuvo el Premio Nacional de poesía Tijuana en 2019 con su libro *Ofidias*.

Breve antología de los últimos tiempos
Fragmentos

Miguel Donoso Gutiérrez

El tiempo

1.
El silencio en la mañana
quiere ser como el aire invisible
que algunas veces se muestra
moviendo las ramas del árbol en el patio
y entonces
solo espera el azar,
lo fortuito,
que algo caiga,
que algo se rompa,
que algo
en algún lugar
suene
para creer
que ha sido él
y no el aire.

2.
La puerta permanece cerrada
y tras ella el mundo.
Adentro
el espejo

refleja la soledad de la casa
y a él
pasando sin ser visto,
mientras la música se expande en el aire
siente la calidez de la mañana buscando la tarde
y veo lo invisible
sin ver nada.

3.
Cuando pensamos que seremos eternos
dejamos de serlo
la eternidad es el poder dejar atrás todo deseo de poseer algo
convertirnos en el paso del tiempo
en un elemento más que lo forma
simples,
sin nada de grandioso,
ni divino,
solo siendo
mortales,
momentáneos
y eternos al mismo tiempo
como parte de un todo
que jamás deja de moverse.

De nadie

Nadie es de nadie
ni las gaviotas del mar
ni el mar de los peces
cada nube que habita el cielo
es pasajera
y no le pertenece,
¿cómo pretendes entonces
que yo sea tuyo
o que tú seas mía?

La mañana
las olas llegando a la playa
los primeros pelícanos planeando sobre la superficie del agua
fueron míos brevemente
sin jamás serlo,
solo fue una invención mía
para sentir que algo tengo,
que me pertenece
y le pertenezco,
pero no es mío
porque ni yo soy mío,
es y soy paisaje
magia terrena.

Los pájaros en la cerca

Los pájaros en la cerca
son como una ventana en mi cabeza
como una puerta
un portal
un espejo al más allá
al aquí y ahora
y más que un paisaje
son ideas
pájaros que vuelan
y se llevan reflexiones
pájaros que llegan
y traen nuevas ideas
posándose en la cerca
sin conexión
sin conclusión
sin consecuencias
ni trascendencia
solo siendo vuelo
plumas y pico
ojos que miran desde lo alto
o desde donde se posan.

Los pájaros en la cerca
son como una ventana en mi cabeza
van y vienen
traen ideas
y sensaciones.

El del espejo

Ya estoy viejo
cumpliré pronto sesenta
y me pregunto si mi padre
a esta misma edad
sintió lo mismo que yo
al verse en el espejo,
si reconoció al niño en su reflejo
si sintió tanto miedo como yo.

Siempre lo vi tan seguro de sí mismo
y me avergüenza sentirme así
tan asustado
y con ganas de un abrazo.

Solo puedo pensar que es inevitable
y no me asusta la muerte
sino la vida que aún queda por vivir.

Miguel Donoso Gutiérrez (Guayaquil, 1962). Exiliado en México (1964-1980), donde formó parte de los talleres literarios del Instituto Nacional de Bellas Artes. Mención Premio Poesía Joven de México, 1977. Mención única Premio Nacional de Cuento "José de la Cuadra", 1982. Mención premio poesía El Universo, 1987. Segundo lugar Premio Nacional de Cuento 2011. *Los Marineros se Reencuentran*, *Imágenes sobre el Observador*, *Los espacios del tiempo*, *Cuatro*, poesía. *Punta de Santa Clara*, *Imaginario para Reinventar el Tiempo*, cuento. Área de Candela, *La Maleta*, *El Adiós*, novela. *Tarea Poética*, *Nos llamarán a Todos*, *Poesía Joven de México*, antologías.

Diálogo

Damián Matailo

Miscelánea

Pie de página 6
6 Revista literaria de creación y crítica
6 / Guayaquil
I semestre 2021
ISSN 2631-2824

Anne Carson: Eros. *Poética del deseo*

Traducción Inmaculada Pérez C. Parra
Madrid, Dioptrias, 2015, 235 páginas
ISBN: 978-84-942973-3-5

Javier Pérez Martínez

Eros. Poética del deseo explora los misterios del enamoramiento. En este ensayo Anne Carson indaga sobre el amor, los celos y el deseo de la mano de los poetas de la Grecia Clásica. Esta obra fue publicada en inglés en 1986 y en el año 2015 traducida al castellano por Inmaculada Pérez C. Parra. Como en obras más recientes, la autora canadiense reflexiona sobre el arte del deseo y estudia las paradojas del juego amoroso. Con un ejercicio lúcido y pedagógico, Carson

desciende a la psique, al alma que moldea el deseo, a través de un magnífico intercambio con la tragedia griega y su lírica. Muestra la tensión del amor entre lo dulce y amargo, así como, la simultaneidad del amor y el odio en un mismo hecho erótico. Un dilema que, si no se resuelve por ser consustancial a lo humano, permite entender el recorrido y cambio ontológico de la mano de líricos, trágicos, cómicos y clásicos del pensamiento.

La poeta y profesora de literatura clásica, premiada con el Princesa de Asturias 2020, ha dedicado una vida a la poesía y al estudio de la poética grecolatina con un enfoque agudo e innovador. En esta obra, además de inducir las lógicas de la tensión amorosa, se desenvuelve por su argumento realizando un metaensayo pues, a la vez que explica los dispositivos del deseo, emula a referentes a través de la escritura. En la escritura se alcanza algún deleite que también se observa en la erótica, ya que el placer por saber más embauca al lector. El deleite del enamorado, como el amor por la escritura, por la lírica, supone para la humanidad una revolución de la conciencia.

Leer *Eros. Poética del deseo* lleva a comprender la fuerza emotiva latente en la gran poesía de amor, generalmente, centrada en la plenitud o la carencia del amante. Eros es carencia, nos dice, y se activa en esa tensión entre amante, amado y la distancia que hay entre ambos. Por ello, se pregunta «¿quién es el sujeto real de la mayoría de los poemas de amor? No es el amado, es ese hueco» que queda en el amante (p. 44). Ese vacío descubre el mecanismo psicológico de Eros, que se transfigura cuando rebota en el sujeto de deseo.

De la mano de líricos, trágicos, cómicos y clásicos del pensamiento estructura su estudio. Primero trata el juego esquivo del amor para continuar por lo ininteligible de sus límites, finalmente se centra en la distorsión espacio tem-

poral de Eros, siempre desde la estrategia del escrito. Inicia su estudio mostrando la tensión del amor con el odio en un mismo hecho erótico, cuya psicología aborda a través de la poesía y creación de Sófocles, su gran mentor poético. También se inspira en otros clásicos para dar con el rastro de Eros: Arquíloco, Anacreonte, Homero, Sócrates... El pensamiento de este último sirve para la analogía de la seducción entre el conocimiento y el amor. Más invitados ayudan al rompecabezas literario y real que se propone solucionar Carson: nada menos que entender la fascinante naturaleza erótica.

Ese juego presenta dos caminos insoslayables: el primero, la búsqueda del amante y, el segundo, la huida del amado. Ambos movimientos permiten proseguir el juego triangular entre el amante, el amado y la distancia entre ambos. De un lado, el amante aspira a convertir ese juego en una lógica circular y armoniosa; del otro, el amado que se envanece sabiendo de su atracción. Dada la ambivalencia, el amado reconoce un nuevo yo, reivindicado el alma del amado como algo propio.

Si lo paradójico es que Eros es carencia, parafraseando a Sócrates, el trayecto de Eros se produce entre lo que es el logos y lo que no lo es. Esa diferencia, según Carson, conduce a diferentes dimensiones: una real y otra posible. Lo posible empuja al amante al encuentro de un instante que no podrá prolongar, consciente de ese final que pone en conflicto el mundo subjetivo y objetivo del amante, se abre el abismo vital. Una contradicción emocional que dota de verdad, de esa verdad arquetípica que condensan los mitos y las grandes historias de amor.

La imaginación mueve al deseo. Eros activa la atracción imaginando el placer, la belleza, el placer por encontrar al amado, el placer por entender, por conocerse. Por el

fuerte deseo se libra una batalla interior entre humillarse y arrojarse al vacío o no destapar la vergüenza y sostenerse con ese ardor. Una situación que podría provocar un bloqueo donde se hace más consciente el yo. Ese yo que se hace consciente ya ha cambiado. Esa tensión refleja un combate espiritual donde el corazón funde la razón y se alcanzan instantes que se tornan infinitos en el amante, en el poeta, en el lector... Por el contrario, «el que no ama declina el cambio» (p. 187). A diferencia del que se deja arrebatar por la pasión, el que no ama no cambia, permanece en el mismo estado. La renovación espiritual se instituye en el comienzo del deseo.

El deseo ilumina, vive una dimensión espacial, que rebosa para conocer el yo, un nuevo yo con el vacío que produce el amado. Igualmente, el amante distorsiona el tiempo, el luego y ahora (*deute*), esa dimensión temporal confunde y atrapa al amante. ¿Cómo resistir a esa seducción que se torna irresistible? Ahora es el tiempo de la conciencia de un vacío que solamente podrá ser llenado luego por el amado. Dominado por el tiempo, el amante se precipita en la búsqueda, que no es otra que la búsqueda de sí mismo. Aquí Carson se muestra optimista en compañía de Sócrates, el momento en el que la virtud de la locura amorosa se encuentra en la búsqueda propiciada por la seducción y se sostiene por la imaginación. El amante cae seducido por la atracción del mismo Eros. El cambio interior puede venir impulsado por la fascinación de la belleza, que el seducido intenta controlar. Ahora bien, Eros se opone a ese control, ya que fuerza al movimiento. Salvar la diferencia entre las partes es convenir el enamoramiento. Entonces, el enamorado se reconoce para el amado, se reconoce en un nuevo yo.

La erudición de la profesora canadiense se centra en el amor y el deseo desde los autores clásicos. Su análisis de los textos canónicos alcanza grandes aciertos, también la ins-

piración que esos referentes le dan para el estudio. Carson, tal vez, abusa de las abstracciones y los juegos psicológicos, dejando al margen la concreción del amor erótico. Esa concreción de la erótica no es otra que la pulsión por la vida, materializada en la creación de vida producto del sexo heterosexual. Pese a lo que se pueda pensar, la represión de la erótica en las sociedades modernas supone grandes problemas, entre los que se encuentra la gran crisis demográfica.

Con todo, la autora se sumerge en el dilema del amor que se afronta con profundidad, solo por eso se trata de una obra recomendable. En su *Poética del deseo* enamorarse es sucumbir a los encantos del amado. El placer y el dolor son dos sentimientos que transforman la conciencia del sujeto enamorado. El enamoramiento, en definitiva, supone una revolución de la conciencia. Cuando Eros entra en el amante se revela la vida. En ese momento tiene sentido vivir, precisamente, la fuerza de Eros es el primordial impulso por la vida.

Pie de página 6
6 Revista literaria de creación y crítica

6 / Guayaquil
I semestre 2021
ISSN 2631-2824

Kynódontas, o la podredumbre de la lengua

Gabriel Avecilla Camargo

De todas las herencias de la carne, la lengua es la única que implora salvación a través de su podredumbre (la poesía), o de un exceso salival que se traduce al aglutinamiento de las palabras en las llanuras de la boca (el silencio). *Kynódontas* (2009), película del director griego Yorgos Lanthimos, provocó en mi lengua una amargura indeleble que engendró una sequedad marchita; me hizo repudiar, una vez más, mi lengua. La historia de *Caninos* es una distopía, pero es una analogía del mundo. La historia que se presenta es la historia de las tres lenguas, y cómo estas intervienen en las formas de poder: la alienante (porque no parece un mundo con una forma distinta de nombrar las cosas, sino un mundo en el que se prescribe la

asignación entre las palabras y las cosas), la inexpresiva (porque nadie se atreve a romantizarla; tan inmutas que parecen ser el verbo de Bresson),[1] y la perversa (porque es la lengua el detonante del deseo y la impulsión sexual, tanto literal como figurativamente). Es la lengua alienadora la que conmueve con su proliferación: en la película es una madre y una casetera lo que distorsiona el significado de las palabras, mientras que, en nuestra mundanidad, sabemos que aquel demiurgo lingüístico es el cerco mediático y la colonización; inevitable sinergia o paralelos productores que operan a través de la 'retrodesnutrición'.[2] Y es que, citando a Oswald Wiener: «las palabras y su uso, están inseparablemente ligados a la organización política y social».[3] Hace mucho, las clínicas de maternidad deberían haber introducido como priorización médica cortar, no solo el cordón umbilical que nos une a nuestra madre, sino el cordón lingual que nos incrusta al orden colonial; o, como menciona Adan Kovacsics, «la lengua nos obliga a "cargar con un sinnúmero de cadáveres del pasado", de modo que mientras el mundo progresa, avanza y se desarrolla, ella lo sigue a duras penas, cojeando».[4]

Por otra parte, la lengua inexpresiva incomoda, pues esta representa la programación aberrante de nuestras acciones desindividualizadas: no habrá expresividad en una repetición ciega de las palabras; así que, en una realidad acostumbrada a los mismos gestos y palabras, no podrá evadir la deshumanización engendrada por la repetividad. Pier Paolo Pasolini escribía en sus *Escritos Corsarios*:

1 Los diálogos y la actuación en las películas de Robert Bresson se han caracterizado por esa neutralidad expresiva. En *Notas sobre el cinematógrafo*, él denomina a las actrices y actores como 'modelos', pues según él: «lo importante no es lo que muestran, sino lo que me esconden».
2 Término que le asigno a la oposición del concepto 'retroalimentación'.
3 Citado por Adan Kovacsics en *Guerra y lenguaje* (Acantilado, Barcelona, 2007): 22.
4 Kovacsics, "Crisis del lenguaje" en *Guerra y lenguaje*, 22.

> El canon lingüístico que rige dentro de la fábrica, tiende luego a extenderse también afuera: es obvio que aquellos que producen quieren tener con los que consumen una relación de negocios absolutamente clara.[5]

La exacerbación lamentable de esta reflexión es evidente: hablamos el lenguaje de las fábricas, del *marketing*, del capitalismo. Su lenguaje de la generalidad ha contaminado nuestras lenguas y por ello solemos asumir que las camisetas Polo son un tipo de prenda, en lugar de una marca; o, de manera más crítica, que América es aquella porción de tierra capital estadounidense y no un continente.

Por último, está la lengua perversa, la lengua que pronuncia y que actúa, la lengua sanguínea; es aquella la causante de la fuga del mundo; la carne que escinde aquella programación cíclica promotora de la desindividualización. Es esta lengua la condenada a pudrirse. Sin embargo, ¿la podredumbre no es acaso el advenimiento de la muerte? ¿O es que la sensualidad de la carne lingual y de sus roces placenteros se convierten en un atisbo a la descomposición? ¿Por qué a este órgano se le asigna una infección tan maliciosa? El hecho es que en esta carne se deposita, no una profecía de muerte, sino un síntoma: una infección benévola. En la viticultura existe la producción de vino botrificado, que no es nada más que un cultivo de uvas infectado intencionalmente con un hongo gris (llamado *botrytis*). Esto se debe a que, con el tiempo de podredumbre idóneo, la cosecha producirá un vino dulce y fino; pero, si el tiempo no repara en la satisfacción de los cultivadores, es probable que la cosecha infectada resulte descompuesta, ofreciendo un líquido amargo e indigerible (e incluso capaz de propagar esta

5 Pier Paolo Pasolini. "Análisis lingüístico de un slogan" en *Escritos Corsarios* (Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009): 19.

malicia). En el caso de que la infección causal y controlada produzca un vino exquisito, se le asigna el nombre de 'podredumbre noble', mientras que, si, al contrario, la cosecha produce un vino amargo y dañino, se le conocerá como 'podredumbre gris'. Este prolegómeno sobre las distinciones de podredumbre es necesario al pensar en las posibilidades de la lengua y cómo pueden articularse a esta práctica de la viticultura. Y es que esa es la labor de la lengua, infectarse el tiempo preciso para provocar un malestar en las condiciones totalizadoras del cotidiano en las que la lengua subsiste eslabonada e inamovible. La lengua tiene que infectarse de la palabra para producir poesía o un gemido (ambas con la misma fuerza fugaz). Tiene que insertarse en la podredumbre del lenguaje para, desde allí, exhortarse y lamer libremente. Como Kafka: escribir con esa lengua dominante que infecta, pero lo justo para no ser descompuesto. O como la hija menor en *Kynódontas*: sentir el placer del sexo oral con su lengua las ocasiones suficientes para tener el impulso necesario y despegarse el canino de su dentadura ('ser libre' en el idioma del filme). Quizá Hugo von Hofmannsthal sintió también esa infección cuando escribía en la *Carta de Lord Chandos* que: «las palabras abstractas que de forma natural debía usar la lengua para emitir cualquier juicio se me deshacían en la lengua como hongos podridos».[6]

Referencia bibliográfica

Kovacsics, Adan. "Crisis del lenguaje" en *Guerra y lenguaje*. Barcelona: Acantilado, 2007.

6 Citado por Kovacsics en *Guerra y lenguaje*, 11.

Pie de página 6
6 Revista literaria de creación y crítica

6 / Guayaquil
I semestre 2021
ISSN 2631-2824

Humberto E. Robles (1938-2021), *in memoriam*

Raúl Vallejo

Con sencillez y generosidad académica, en 1993, Humberto E. Robles aceptó ser parte del consejo asesor de *Kipus. Revista Andina de Letras*, publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, desde su primer número. Años más tarde, en 2018, con el mismo espíritu, integró el consejo asesor de otra revista que también fundé: *Pie de página. Revista literaria de creación y crítica*, de la Universidad de las Artes, de Guayaquil. Su tarea crítica comenzaba por una exigencia de sí mismo y un reconocimiento socrático del propio saber: «darme cuenta de mi ignorancia porque esa

es una de las bellezas de exigirme, de trabajar y de estudiar, [darme cuenta] cuan ignorante es uno, cuan limitado es...».[1] Para él, la función de la crítica radicaba en lecturas capaces de esclarecer e interpretar, de tal forma que se valore un texto inserto en su contexto cultural, y creía firmemente en las revistas académicas como espacios para el desarrollo de los estudios literarios.

«Quisiera pensar que "lo nuestro" y lo cosmopolita me constituyen»,[2] establecía Humberto Robles en su discurso de ingreso como miembro correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, el 3 de julio de 2013. Ese discurso, que es una reflexión sobre *Ecuador. Journal de Voyage*, de Henri Michaux, entendido como poética de un mural que abarca tres mundos: el Atlántico, los Andes y la Amazonía, es también la génesis de un trabajo de mayor aliento titulado *Michaux y su Journal de voyage. Hacia ecuadores y allende. Presencias, rastros y contrapuntos (con varios rescates y anexos)* (2016), en el que Robles, desde una lectura cultural que va interrogándose sobre lo nuestro y su inserción cosmopolita, inserto en la tradición martiana de nuestra América, nos conduce por la ruta de Michaux y, al mismo tiempo, desentraña la mirada del otro sobre nuestro territorio y el ser que lo habita. Robles desarrolla cuatro líneas de lectura que se entrecruzan: 1) el empalme del diario de Michaux con la crónica de La Condamine; 2) el esclarecimiento del sentido del mundo y la tensión entre lo familiar y lo extraño; 3) la descripción de la enmarañada imaginería de la naturaleza y la cultura ecuatoriales; y 4)

1 Humberto Robles entrevistado por Carlos Calderón Chico, en *Literatura, autores y algo más...* (Guayaquil: edición de autor, c. 1983): 211.

2 Humberto E. Robles. "Cual los imbéciles, buscando un bastón. En torno al enmarañado viaje de Henri Michaux al Ecuador", en *De Pigafetta a Borges. Ensayos sobre América Latina* (Barcelona: Paso de Barca, 2016): 43.

el enlazamiento del diario con la producción literaria del Ecuador en aquel entonces.[3]

«Mientras no haya una conciencia de nación no saldremos de la crisis»,[4] dijo Robles y sus palabras corroboran el sentido general de su obra crítica. La visión del matapalo en el diario de Michaux estaba con la distinta misma mirada en *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra, cuya obra es analizada en *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra* (1976): este libro ha fijado el basamento para toda lectura posterior de la obra de De la Cuadra en dos líneas: la representación de la situación histórico-social y la recuperación de la tradición oral de la cultura montuvia y su construcción mítica. Una particular disección de Robles es la que lleva a cabo a partir de la "Teoría del matapalo" con la que De la Cuadra abre *Los Sangurimas* y la estructura misma de esta novela montuvia, entendida como motivo para cohesionar la memoria colectiva y las hazañas engarzadas en lo mágico y lo maravilloso: «La solución para ese problema de composición la halló en el insigne árbol montuvio: el matapalo».[5] Este libro inaugural está dedicado a Mercedes Tort Caparelli, su compañera de vida, con quien estuvo casado cincuenta y ocho años.

La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-trayectoria-documentos. 1918-1934 (1989) es un aporte fundamental, con documentación de primera mano, que expone una perspectiva nueva, compleja, llena de hallazgos, de lo que significó la presencia, el descrédito y el descarte de la

3 Humberto E. Robles. *Michaux y su Journal de voyage. Hacia ecuadores y allende. Presencias, rastros y contrapuntos (con varios rescates y anexos)* (Barcelona: Paso de Barca, 2016): 29-30.
4 Humberto E. Robles. "El país que inventamos choca con el país real", entrevista, *El Comercio*, 1 de agosto de 1999: C7.
5 Humberto E. Robles. *Testimonio y tendencia mítica en la obra de José de la Cuadra* (Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976): 198.

noción de vanguardia en nuestro país. Hurgando en revistas literarias, periódicos y otras publicaciones de la época, que el autor tiene la gentileza de compartir con quienes leemos el libro, Robles propone una lectura crítica sobre un período en el que conviven varias vertientes de tradición y ruptura y que, antes que hablar de vanguardia es mejor hacerlo de noción de vanguardia. Robles expone la recepción de la literatura de vanguardia por parte de la intelectualidad ecuatoriana y explica de qué manera la noción de vanguardia fue diluyéndose hacia la literatura social. Después de 1934, «se descartó y rezagó cualquier referencia a la noción o al vocablo en tanto la una como el otro representaban manifestaciones del espíritu burgués».[6]

De Pigafetta a Borges. Ensayos sobre América Latina (2016) contiene un conjunto de reflexiones rigurosas y de prosa que ilumina los textos que da cuenta de lo nuestro y del mundo. El viaje enlaza las aventuras de Pigafetta y Michaux, atraviesa los vasos comunicantes entre historia, ficción y perniciosos nacionalismos que desarrolla Borges y recala en el Guayaquil imaginado de la literatura. Este libro incluye dos ensayos claves para la literatura ecuatoriana: el uno, "Imagen e idea de Guayaquil: el pantano y el jardín (1537-1997)", es un recorrido por textos literarios de diversos géneros que dan cuenta del imaginario que ha sido construido alrededor de Guayaquil. En medio de las imágenes sobre la riqueza, abundancia y comercio del puerto, «perdura la sensación de una ciudad pujante, en marcha, no realizada, sin una identidad que se haya consolidado» con demasiados seres excluidos.[7] El otro es "Pablo Palacio: el

6 Humberto E. Robles. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción-trayectoria-documentos. 1918-1934* (Guayaquil: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión", Núcleo del Guayas,1989): 70.
7 Humberto E. Robles. "Imagen e idea de Guayaquil", en *De Pigafetta a Borges. Ensayos sobre América Latina* (Barcelona: Paso de Barca, 2016): 95.

anhelo insatisfecho", un texto que está en el inicio de las investigaciones de Robles sobre la vanguardia. En él, analiza las novedades vanguardistas de la obra de Palacio y enlaza la creación del personaje del Teniente, en *Débora*, con el procedimiento utilizado por Unamuno en *Niebla*. Ese mismo Unamuno, cuyo descubrimiento en los años colegiales llevó a Robles al campo de los estudios literarios que realizó en Columbia University y en Northwestern University.

Humberto Eudoro Robles Cobos (Manta, 18 de agosto de 1938 – Miami, 20 de mayo de 2021), profesor emérito de Northwestern University, nos deja el recuerdo de su amor cotidiano por la familia, de su plática amena y socarrona, al más puro estilo de la oralidad montuvia, y un legado indeleble para la tradición crítica en búsqueda de una conciencia de nación.

Biografías

Cristian Alvarado (Guayaquil, 1995)
Licenciado en Literatura de las Universidad de las Artes. Ha publicado artículos académicos y relatos de ficción en revistas como *La Deleuziana* y *Pixeletras*. Mención de honor en el I concurso de cuento "Libre Libro" 2018, cuyo texto se incluyó en la antología de cuentos *La última hora* (2018). Participaciones en el primer coloquio de la red de estudios latinoamericanos Deleuze y Guattari, organizado por la Universidad Central de Quito en el 2019 y en el primer Coloquio de Literaturas Comparadas "Narrativas y Artes fronterizas" de la UArtes en el 2019. Ganador Beca Comuna para residencias estudiantiles (2019). Co-organizador del club de lectura "Infestación", en cooperación con el departamento de Vínculo con la Comunidad de la UArtes (2020).

Julia Isabel Avecillas Almeida (Cuenca, 1982)
Licenciada en Lingüística, Literatura y Lenguajes Audiovisuales. Psicóloga Clínica. Magíster en Gestión Educativa. Magíster en Estudios de la Cultura, mención en Literatura Hispanoamericana. Ph. D (c) en Humanidades y Artes. Directora del Proyecto de investigación: Canon literario escolar ecuatoriano periodo 2008-2018. Directora del Programa de Vinculación con la comunidad de la Universidad del Azuay en Animación a la lectura y Escritura Creativa.

Mariagusta Correa (Cuenca, 1976)
Su ejercicio crítico privilegia el estudio de la literatura ecuatoriana; sus investigaciones y artículos así lo confirman. Ha publicado los poemarios *La esfera de Penélope* (2011) y *Mestiza* (2014); los cuentarios *Al ras de la memoria* (2012), *Mención de Honor del Premio Joaquín Gallegos Lara* y *Fotogramia* (2018); la colección de microcuentos *Ascensor, ficciones contra tiempo* (2013), *épsilon* (2020); y *Trastienda* (2014), que es un estudio sobre el personaje homosexual del cuento ecuatoriano del siglo XX. Es ingeniera comercial, licenciada en Lingüística, Literatura y Lenguajes Audiovisuales, magíster en Estudios Latinoamericanos,

con mención en Literatura, y candidata a Ph.D. en Literatura Latinoamericana. Se desempeña como catedrática de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, de la Universidad de Cuenca.

Ana Belén Jumbo Bacuilima (Cuenca, 1996)
Licenciada en Educación Básica y Especial. Máster Universitario en Neuropsicología y Educación por la Universidad Internacional de la Rioja. Colaboradora en el Programa de Vinculación con la comunidad de la Universidad del Azuay en Animación a la lectura y Escritura Creativa.

Juan Romero Vinueza (Quito, 1994)
B.A. en Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, M.A. en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Guanajuato, realizó una estancia investigativa en la Universidad de Guadalajara. Becario CONACYT. Ha publicado reseñas y artículos en revistas especializadas de Ecuador, España y Estados Unidos. Ha publicado en poesía: *Revólver Escorpión* (La Caída, 2016), *39 poemas de mierda para mi primera esposa* (Turbina, 2018; Ed. Liliputienses, 2020; Mantra, 2020) y *Dämmerung [o cómo reinventar a los ídolos]* (Ed. Liliputienses, 2019; La Caída, 2021), que obtuvo la Mención de Honor del Premio Nacional de Poesía Jorge Carrera Andrade 2019. La primera antología de su obra es Ínfimo territorio kamikaze (Municipalidad de Lima, 2021). Fue uno de los ganadores del Certamen de Ensayo Luis Alberto Arellano y su texto forma parte de *Erradumbre* (Mantis, 2021).

Cecilia Velasco (Quito, 1965)
Es profesora de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes y lo fue en la PUCE, en cuya revista indexada publicó un artículo sobre los arquetipos en la poesía de Santa Teresa de Jesús (2015). Así mismo, se publicó su texto académico sobre la poesía de Margarita Laso en la revista indexada *Anales*, de la Universidad Central (2017). Fue editora del libro *Diario de un iris*, sobre la obra de la artista visual Pilar Flore, condición de la PUCE y editorial Trama.

Esta revista se produjo en la Universidad de las Artes
de Ecuador, bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Noviembre 2021
Familias tipográficas:
Merriweather, Uni Sans y Conduit

Esta VI edición de *Pie de página* contiene variados temas que permiten expandir la mirada hacia otros universos, como una forma de indagar por espacios académicos e imaginarios de la creación poética, narrativa y audiovisual que explora otras construcciones del cuerpo, alteridades, formas discursivas del pensamiento y del lenguaje como dispositivo provocador que celebra nuevos territorios, y que, en su conjunto más amplio, resignifican la escritura y las visones sobre el canon y sus representaciones.

Dra. Siomara España
Directora de *Pie de página*

Artes EDICIONES