

I SEMESTRE 2020

ISSN 2631-2824

Pie de página⁴

⁴ Revista literaria
de creación
y crítica

*Cien años de soledad y Midnight's
Children* en una encrucijada
de realidades Aguilar Monsalve
Las cartas como bitácora de viaje
en Federico García Lorca Briones
Reescrituras del desierto argentino
por Mansilla y Aira Sacca Narrativas
queer del Ecuador y América Latina
Artieda *La muerte en Venecia*,
de la literatura al cine España
Apostasías: selección poética
de escritoras y escritores docentes

W
EDICIONES

4 / Guayaquil
I semestre 2020
ISSN 2631-2824

Pie de página⁴

⁴ Revista literaria
de creación
y crítica

3

Artes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: Ramiro Noriega

Vicerrectora Académica: María Paulina Soto Labbé

Vicerrector de Investigación y Posgrados: Raúl Vallejo

UARTES EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kožíšek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana J.

Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

Concepción gráfica original: María Mercedes Salgado

Pie de página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

I Semestre 2020

ISSN 2631-2824

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

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

CONSEJO EDITORIAL

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

CONSEJO ASESOR

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



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

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

Pie de página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, CP 090313, - Ecuador

Teléfono (+593-4) 259 0700 ext. 3062

piedepagina@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/piedepagina

Índice

NOTA AL MARGEN

¿Por qué leer <i>La peste</i> , de Camus, en esta cuarentena?	11
Raúl Vallejo	

CRÍTICA

<i>Cien años de soledad</i> y <i>Midnight's Children</i> (<i>Niños de la medianoche</i>) en una encrucijada de realidades concretas imaginadas y sobrepuestas	21
Luis Aguilar Monsalve	
Las cartas como bitácora de viaje en Federico García Lorca.....	33
María Paulina Briones	
Reescrituras del desierto argentino: Lucio V. Mansilla y César Aira.....	47
Zulma Sacca	
Narrativas <i>queer</i> del Ecuador y América Latina: condenas, muertes, exclusiones y resignificaciones.....	65
Pedro Artieda	
Traducción intersemiótica: <i>La muerte en Venecia</i> , de la literatura al cine	81
Siomara España	

9

CREACIÓN

Apostasías: selección poética de docentes de la Universidad de las Artes	97
Andrés Landázuri	98
Maritza Cino.....	103
Javier Pérez.....	105
Siomara España.....	107
Yana Lema	111
María Paulina Briones	114

RESEÑAS

<i>El teniente y su cerdo de confianza</i> , de Carlos Carrión.....	119
<i>Sanguínea</i> , de Gabriela Ponce	123

OBITUARIO

Rodrigo Pesántez Rodas.....	127
-----------------------------	-----

Nota al margen

¿Por qué leer *La peste*, de Camus, en esta cuarentena?

Había una vez, en una ciudad, muy pero muy lejana, un mercado de pescados, pollos, gatos, murciélagos, culebras y otros animales, cuyos habitués, de pronto, enfermaron de neumonía y comenzaron a morir. Mientras todo esto pasaba en China, nadie, o muy pocos, en el lado occidental del mundo prestaba atención; para la mayoría, aquel extraño brote epidémico tenía su origen en las exóticas costumbres culinarias de los chinos. A fines de diciembre de 2019, en la milenaria ciudad de Wuhan, el gran centro industrial, comercial y financiero de China, fueron diagnosticadas las primeras muertes producidas por la COVID-19. El mercado de Wuhan fue cerrado y un cerco epidemiológico fue declarado por las autoridades chinas. Aquellas primeras muertes tampoco nos conmovieron: ¡es que hay tantos chinos!, dijeron los tuiteros, esos maestros de la ocurrencia, lo impertinente, y el lugar común.

«Los curiosos acontecimientos que constituyen el tema de esta crónica se produjeron en el año 194..., en Orán». (9) Este es el comienzo de la novela *La peste*, de Albert Camus, publicada setenta y tres años atrás, que he releído en estos días. Orán es descrita como una ciudad de gente que sueña con enriquecerse, en donde todos se ocupan de hacer negocios; y, aunque dedican los fines de semana a divertirse, durante el resto de la semana procuran hacer mucho dinero. Más adelante, el narrador de la novela dirá: «La mañana del 16 de abril, el doctor Bernard Rieux, al salir de su habitación, tropezó con una rata muerta en medio del rellano de la escalera». (11) Rieux le comenta el hallazgo al portero y este le responde que en el edificio no hay ratas, que alguien debió ponerla como una broma. El 25 de

abril, la radio de la ciudad anunciaba que 6.231 ratas habían sido recogidas en el transcurso de ese día. Y el 28, la cifra llegaba a ocho mil. El 30 de abril, el portero del edificio moría con el cuerpo infectado de bubos.

¿Por qué leer *La peste* en esta cuarentena por causa de la COVID-19? En estos días de escasas certezas, no me atrevo a una respuesta única; tan solo concibo realizar la lectura reflexiva de una novela deslumbrante por sus cuestionamientos éticos a la conciencia del ser humano, en medio de las dudas y las preguntas como testimonio de lo mucho que ignoro. Nos encontramos en medio de una pandemia voraz en un mundo globalizado e incansable para hacer dinero como lo es el novelesco puerto de Orán; estamos expuestos a un virus contra el que los científicos aún no conocen vacuna, que se expande velozmente y sin contención posible, similar a la peste a la que hizo frente el doctor Rieux; estamos padeciendo un aislamiento social que transformará, o no, las conductas del individualismo, similar a la cuarentena a la que fue sometida la ciudad de Orán.

La felicidad del individuo es el sacrificio de sí mismo

12

Al principio, cuando confrontamos un mal, solemos negar su existencia como primera acción defensiva. Cuando intuimos que aquel mal pone no solo en riesgo sino también en cuestión los privilegios que tenemos, en un primer momento, nos invade el desconcierto y la desazón. Es cuando nuestra individualidad se quiebra como vidrio de mala calidad y, al igual que sucede en *La peste*, debemos aceptar que la libertad y la felicidad del individuo son anuladas por la necesidad colectiva del aislamiento social. En su lúcido ensayo *Humanismo de Albert Camus* (1973), Juan Valdano ha señalado que en *La peste* «el esfuerzo por la felicidad no se realizará tampoco en el egoísmo, sino en la entrega de sí mismo hacia los demás». (79) Y esa entrega está representada por Bernard Rieux, el médico que, a pesar de estar separado de su esposa que convalece en otra ciudad, se dedica a trabajar, con honestidad y sin aspavientos de heroísmo, por los contaminados por la bubónica.

En la novela, Orán queda aislada del mundo y aquello causa más de una contrariedad a sus habitantes. Hoy, en el tiempo de la COVID-19, el mundo es un aislamiento en sí mismo; hemos quedado reducidos a ser las islas que somos los individuos sin más contacto físico con los demás que el estrictamente

necesario y el simulacro de relación social que nos da la virtualidad. La novela está protagonizada únicamente por hombres; en ella, las mujeres son una referencia al amor roto de estos protagonistas: la esposa de Rieux, la mujer de la que Grand está separado, la mujer por la que Rambert, el periodista, pretende quebrantar la ley y escapar al confinamiento para unirse a ella.

La diferencia con la novela es que, en estos días, mujeres y hombres somos los protagonistas de la vida y la muerte, y de la lucha por la permanencia de lo mejor del ser humano en constante confrontación con lo peor de nosotros mismos. Y el amor roto radica en la separación intempestiva de todos los que se aman, en la recesión de la ternura, en el sufrimiento de la enfermedad, en la imposibilidad de las honras fúnebres a nuestros seres queridos. Comprenderlo mediante la lectura de la novela nos ayuda a vivirlo en la plenitud del dolor y de la esperanza.

La fragilidad humana

Al comienzo, en Orán, se cree que la peste es un asunto de la pobreza que no tocará a los ricos; como cuando creíamos que la COVID-19 era una ‘enfermedad de los chinos’ y que eso nunca nos iba a suceder a nosotros que no comemos murciélagos, aunque sí despedacemos cangrejos, con herramientas *ad hoc*. De pronto, el director de un hotel elegante y exclusivo descubre ratas muertas en el ascensor de su edificio. Tarrou lo consuela diciéndole que todo el mundo está en lo mismo, a lo que el administrador responde: «Eso es, ahora estamos también nosotros como todo el mundo». La enfermedad y su peligro de muerte nos convierte en estadística, y nos iguala a todos respecto de la fragilidad del ser humano ante el virus, es decir, en relación con la fragilidad de la vida humana.

En *La peste*, cuando la multiplicación de las muertes comienza a desbordarse y ya no hay tiempo para las ceremonias fúnebres, las fosas comunes todavía guardan un último recato *post mortem* y hay unas para hombres y otras para mujeres. «Los enfermos morían separados de sus familias y estaban prohibidos los rituales velatorios; los que morían por la tarde pasaban la noche solos y los que morían por la mañana eran enterrados sin pérdida de momentos. Se avisaba a la familia, por supuesto, pero, en la mayoría de los casos, esta no podía desplazarse porque estaba en cuarentena si habían tenido con ella al en-

fermo». (110) Mas llega un momento en el que los cadáveres se mezclan y el ritual se reduce a unas paladas de cal para cubrirlos. ¿Habremos llegado ya a ese instante cruel? Ni siquiera podemos, como Antígona, rebelarnos y rescatar los cadáveres de quienes fueron nuestros amados para el ceremonial del rito fúnebre. El desbordamiento de la muerte nos obliga a llevar el duelo únicamente con la memoria de quien fuera un ser humano y ahora es un cuerpo sin vida. Tal vez tenemos la oportunidad para que el culto a los muertos retome su origen: lo que honramos es la memoria de la vida del ser amado y la transformación de la materia humana en espíritu, o en nada, según sea nuestra particular creencia.

Los que lucran con la peste y la honestidad

14

También están los que, como Cottard, piensan únicamente en la manera de lucrar con la peste. Este personaje es el símbolo de aquellos que, en toda crisis, se enriquecen con la especulación. Los que hacen del contrabando su negocio, lo que provocan escasez, los que suben los precios. Para Cottard, la peste es un buen negocio. En términos contemporáneos, están los que cuidan el crecimiento del capital en todo momento antes que la vida del ser humano. En Orán no había seres más abyectos, en términos morales, que los especuladores; en el mundo de hoy, esos especuladores son los tenedores de los papeles de la deuda de los países que exigen a sus gobiernos el pago puntual de las acreencias en Wall Street, porque también, en medio de las sonrisas y fotos de las páginas sociales de diarios y revistas, son verdugos de sus conciudadanos. Cuando estemos todos muertos, los papeles de la deuda, que tanto atesoran los banqueros, no servirán ni para pincharlos como tarjeta de presentación a las coronas de flores de la humanidad.

Frente a los inmorales, están aquellos que, en tiempos de crisis, sacan a relucir el sentido del bien y sacrifican su propia felicidad en función del prójimo. El cuerpo médico y el personal administrativo de los hospitales, los trabajadores de los servicios básicos, quienes expenden víveres, los recogedores de basura, aquellos que reparten el gas a domicilio, los repartidores de compras en línea, el voluntariado diverso. Es decir, todas las personas que están trabajando para que la ciudad no se paralice del todo y el resto de nosotros pueda guardar la cuarentena; esas personas que ponen en riesgo su propia vida en cada labor que llevan a cabo, para que nosotros podamos leer una novela y

escribir sobre la misma. El doctor Rieux reflexiona al respecto: «Sin embargo, es preciso que le haga comprender que aquí no se trata de heroísmo. Se trata solamente de honestidad. Es una idea que puede que le haga reír, pero el único medio de luchar contra la peste es la honestidad. [...] en mi caso, sé que no es más que hacer mi oficio». (106)

La caridad, que es la forma más elemental de la solidaridad, es una buena acción en cualquier tiempo, más aún en tiempo de crisis. Todo lo que hagan las personas y las instituciones para donar algo en beneficio y en función de alguien es loable; pero la caridad no reemplaza nunca, en ningún momento, las políticas públicas. Es bueno que una empresa o una celebridad done un lote de sus productos alimenticios o dinero para un hospital, que algún empresario compre y regale insumos médicos, que alguna fundación o institución financiera organice una colecta pública, pero es mejor que las empresas y la ciudadanía paguemos impuestos para fortalecer el acceso a la salud pública de calidad. Lo paradójico es que algunos de los donantes y sus corifeos son los mismos que se han opuesto al fortalecimiento del sistema de salud pública y la suya, por tanto, resulta una caridad para la promoción de sí mismos. Y, por supuesto, lo óptimo sería que el Estado, a través de la ejecución de las políticas públicas, fuese el que lleve adelante la atención a la población y que las acciones caritativas sean tan solo un aditamento anecdótico a la acción principal.

15

El escándalo de la muerte y los creyentes

En Orán hay quienes invocan a San Roque, el santo que protege de la peste. La oración es otra manera de encontrar sosiego en tiempos difíciles. Al comienzo de la cuarentena, el jesuita Paneloux considera que hay una relación entre el pecado de la humanidad y la peste: no se trata del pecado individual sino del pecado de un mundo que perdió el rumbo de su alma y se olvidó de Dios; al mismo tiempo, en el sermón que ofrece a sus feligreses, Paneloux plantea que la peste es también una oportunidad para redimirse: «[...] extendéis ahora una mirada nueva sobre los seres y las cosas desde el día en que esta ciudad ha cerrado sus murallas en torno a vosotros y a la plaga. En fin, ahora, sabéis que hay que llegar a los esencial». (65)

En la novela, Paneloux, Tarrou y Rieux, con sus diferencias ideológicas a cuestas y con sus propias motivaciones vivenciales, comienzan a trabajar jun-

tos. Combaten la peste, se entregan al prójimo en este combate, mas hay una escena dramática en la que son derrotados sin consuelo por aquella. A los tres les toca contemplar, minuto a minuto, cómo agoniza el hijo del juez Othón. La agonía dolorosa de todo ser humano, en especial de un niño, resulta un escándalo. «Pero hasta entonces se habían escandalizado, en cierto modo, en abstracto, porque no habían mirado nunca cara a cara, durante tanto tiempo, la agonía de un inocente». (134)

Luego de la muerte del niño, el sacerdote Paneloux y el médico Rieux intercambiarán dos conceptos distintos del mundo y del ser humano, y de lo que significa la aceptación de la muerte. Rieux le ha hablado con cólera a Paneloux y este le reclama con suavidad dicha actitud, señalando que para él también es insoportable lo que ha sucedido; Rieux le pide que lo perdone y explica su actitud señalando que el cansancio es una especie de locura. «Lo comprendo —murmuró Paneloux—, esto subleva porque sobrepasa nuestra medida. Pero es posible que debamos amar lo que no podemos comprender». Rieux le responde: «No padre. Yo tengo otra idea del amor y estoy dispuesto a negarme hasta la muerte a amar esta creación donde los niños son torturados». (137)

16

El siguiente sermón que ofrece Paneloux a su feligresía, luego de esta conmovedora experiencia, bordeará la herejía, según Rieux. Para los creyentes estos momentos ponen a prueba su fe de manera definitiva. No se trata de rechazar las precauciones recomendadas por la ciencia médica. «No había que escuchar a esos moralistas que decían que había que ponerse de rodillas y abandonarlo todo. Había únicamente que empezar a avanzar en las tinieblas, un poco a ciegas, y procurar hacer el bien». (142) Más tarde, Tarrou le comentará al doctor Rieux: «Paneloux tiene razón. Cuando la inocencia puede tener los ojos saltados, un cristiano tiene que perder la fe o aceptar tener los ojos saltados. Paneloux no quiere perder la fe: irá hasta el final». (143) El pasado domingo, 29 de marzo, el Papa Francisco escribió el siguiente tuit: «En el Evangelio de hoy (Jn. 11, 1-45) Jesús nos dice: “Yo soy la Resurrección y la Vida... ¡Tened fe!”. En medio del llanto, seguid teniendo fe, incluso cuando parece que la muerte ha vencido. Dejad que la Palabra de Dios traiga de nuevo la vida donde hay muerte». Parafraseando a Tarrou, cuando la doliente agonía se pasea sobre el balde de una camioneta reclamando atención médica, un cristiano tiene que perder la fe o aceptar el agónico dolor ambulante.

La COVID-19 desnuda la inequidad

Pronto llegan en Orán las detenciones para quienes desacatan las normas de convivencia, la desconfianza entre las personas, la desconfianza en las cifras de las autoridades, la desesperanza, los fusilamientos para aquellos que intentan saquear o saltar el cerco del aislamiento. No obstante, en esta novela no hay escenas de represión selectiva ni clasista: no existe el palo y el insulto para los pobres y las consideraciones de la palabra para los ricos. Y, aunque los ricos siempre se dan mañas para que la peste no altere sus privilegios, la peste los alcanza también.

La COVID-19, en general, no ha distinguido ni clases ni razas, pero sí ha puesto en evidencia la inequidad social del mundo, como sucede durante las pestes. La ausencia de liderazgo mundial frente a esta pandemia se nota en que hasta ahora no ha habido, por ejemplo, una reunión general urgente ni de la ONU, ni de los organismos regionales, que adopte medidas económicas, sociales y, sobre todo, de salud pública mundial para contender la expansión de la pandemia. Es como si lo principal fuese preservar el mundo del capital y sacrificar al ser humano: las muertes, aunque no se lo diga por pudor, entran en el cálculo de los daños colaterales.

Lo que no aparece en la novela tiene que ver con la contemporaneidad virtual. El exilio que implica toda cuarentena parecería roto por la ilusión de cercanía que nos dibuja las redes sociales. La gente que puede y está conectada a Internet se comunica, logra verse, utiliza la tecnología de la virtualidad para el trabajo y las relaciones personales. Pero de esa ilusión de cercanía que provocan las redes sociales de la virtualidad ya se ha hablado antes de la pandemia. Los abrazos y los besos continúan haciendo falta y sobran las disputas políticas en ese campo minado que son las redes, un escenario plagado de noticias falsas, interpretaciones antojadizas de las estadísticas, violencia verbal de todo tipo que reproducen arquetipos machistas y, cómo no, consejos extravagantes reñidos con la ciencia de quienes se sienten *influencers*.

Como señaló Juan Valdano en su libro sobre Camus: «Todas las encarnaciones del mal guardan el mito de la peste: tras su máscara fatídica están ocultos los más diversos flagelos: físicos, morales, sociales, metafísicos. Pero la peste es también la vida, la vida en su degradación, la vida como fuerza del mal, la vida como principio de destrucción, de corrupción, de corrosión. La peste es la vida y la muerte en su eterno retorno». (128)

Cuestionarnos a nosotros mismos

El doctor Rieux concluye que «todo lo que el hombre puede ganar al juego de la peste y de la vida es el conocimiento y el recuerdo». (181) Jean Tarrou, que es un cronista de la peste de cuyo testimonio se vale Rieux para armar la narración, «creía que la peste cambiaría y no cambiaría la ciudad, que, sin duda, el más firme deseo de nuestros ciudadanos era y sería siempre el de hacer como si no hubiera cambiado nada, y que, por lo tanto, nada cambiaría en un sentido, pero, en otro, no todo se puede olvidar, ni aun teniendo la voluntad necesaria y la peste dejaría huellas, por lo menos en los corazones». (173-4)

Este reconocimiento de nosotros mismos implica un cuestionamiento ético al mundo en el que vivimos, sumergidos en la felicidad que genera la sociedad de consumo y la creencia ideológica de que vivimos en el fin de la historia y, por tanto, en una sociedad que no admite cambios. El enfrentamiento de EE. UU. y China, que viene de antes de la pandemia, ya ha comenzado a diseminar en los espíritus colonizados de Occidente el virus de la *sinofobia* y los agentes de ese neocolonialismo, impregnados de las teorías de la conspiración, ya hablan de ‘pasarle la factura’ de la pandemia a China cuando esta pesadilla termine. Las culpas, para alivio de las buenas conciencias, siempre recaen sobre ese Otro exótico, lejano, ese bárbaro al que construimos como el enemigo de nuestra propia ignominia, esa inequidad escandalosa de la que no nos atrevemos a hablar porque significaría la interpelación al sistema de vida sobre el que se levanta la sociedad occidental del poscapitalismo.

18

Al parecer, no estamos aprendiendo lo mucho que nos está enseñando la pandemia, y parecería que terminaremos aceptando, como sentencia el narrador de la novela, que «[...] el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás [...] y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa». (192) Y, no obstante, el mismo doctor Rieux, con moderado optimismo sobre la conducta del ser humano, nos dice el porqué decidió narrar los hechos que se cuentan en *La peste*: «para testimoniar en favor de los apestados, para dejar por lo menos un recuerdo de la injusticia y de la violencia que les había sido hecha y para decir simplemente algo que se aprende en medio de las plagas: que hay en los hombres cosas más dignas de admiración que de desprecio». (192)

¿Saldremos purificados del encierro al que nos confinó el coronavirus o volveremos a la misma soberbia del ser humano que cree que todo lo domina

y todo lo puede? ¿Continuará la avaricia del capital como si la soberbia fuese la que hubiera derrotado al virus que corroe el alma del ser humano? ¿Sobre quiénes recaerá el peso de la reconstrucción de la economía, a quiénes les pedirán los mayores sacrificios, sobre qué vidas se cebará la recesión? ¿Seguiremos aceptando que la salud sea un negocio privado o invertiremos en un sistema público de salud, de acceso universal y de calidad y calidez? ¿Tenderá la vida cotidiana a la sencillez y al respeto a la Naturaleza o retomará su carrera de acumulación y consumismo desenfrenados? ¿Aprenderemos al final de la COVID-19, como aprendieron algunos habitantes de Orán al final de la peste, «que hay una cosa que se desea siempre y se obtiene a veces: la ternura humana»? (187)

La peste, de Albert Camus, disecciona los elementos sociales de una epidemia bubónica localizada en el puerto de Orán, a finales de los años cuarenta del siglo veinte; su lectura contribuye a reconocernos, en medio de una pandemia que sucede en el siglo veintiuno, como los seres humanos que vemos confrontada nuestra felicidad individual a las necesidades colectivas de una sociedad que lucha para sobrevivir como tal. También nos ayuda a entender el amasijo de reacciones, opiniones, las conductas honestas y las oportunistas de los diversos actores sociales. Y, para claridad de nuestro espíritu, la lectura de *La peste* nos ilumina para entender la condición humana y sobrellevar a nuestro prójimo próximo y a nosotros mismos.

Raúl Vallejo
Director

Libros consultados

- Camus, Albert. *La peste* [1947]. Traducción de Rosa Chacel. Buenos Aires: Sol 90, 2003.
- Valdano, Juan. *Humanismo de Albert Camus*. Cuenca: Universidad Católica de Cuenca, 1973.

Cien años de soledad y Midnight's Children (Niños de la medianoche) en una encrucijada de realidades concretas imaginadas y sobrepuestas

Luis A. Aguilar Monsalve
Profesor emérito
Hanover College, Indiana, EE. UU.

21

Resumen

Cien años de soledad de Gabriel García Márquez y *Midnight's Children* (*Los niños de la medianoche*) de Salman Rushdie en una encrucijada de realidades concretas, imaginadas y sobrepuestas dentro del realismo mágico como motor descriptivo y ficticio basado en realidades económicas, literarias, políticas, religiosas y sociales. Novelas claves que definen y fotografían el cosmos oblicuo del Tercer Mundo y de su bagaje críptico, escondido y místico. Su cosmos experimenta un lugar que no sigue reglas ordenadas, un espacio donde los límites de la realidad en sí no están delineados con claridad en la que los silencios y las suposiciones abundan. Por lo tanto, es natural, tal vez, que los escritores, tanto en América Latina como en la India, encuentren o encontraron, en el realismo mágico, un género adecuado para la expresión.

Palabras claves: García Márquez, Salman Rushdie, Tercer Mundo, silencios, América Latina, India, escritores.

Abstract

One Hundred Years of Solitude by Gabriel García Márquez and *Midnight's Children* by Salman Rushdie at a crossroads of concrete, imagined and superimposed realities within magical realism as a descriptive and fictional engine based on economic, literary, political, religious and social realities. Key novels that define and photograph the oblique cosmos of the Third World and its cryptic, hidden and mystical baggage. Its cosmos experiences as a place that does not follow orderly rules, a space where the limits of reality itself are not clearly delineated in which silences and assumptions abound. Therefore, it is natural, perhaps, that writers, both in Latin America and in India, find or found, in magical realism, a genre suitable for expression.

Keywords: García Márquez, Salman Rushdie, Third World, silences, Latin America, India, writers.

22

El realismo mágico es un género literario desarrollado originalmente en América Latina y asociado particularmente con su literatura, aunque el nombre, como tal, fue dado en Europa. Sin embargo, el género se ha extendido más allá de su región de origen. Uno de sus principales practicantes contemporáneos, Salman Rushdie, está distante del Hemisferio Occidental, por lo menos de aquel que buscaba huellas recónditas en mundos imaginarios y realidades signadas por lo ancestral, a los que Alejo Carpentier —el genial suizo-cubano— llamó lo real maravilloso, nombre propagado durante la segunda mitad del siglo XX y gracias al cual, el *boom* emprendía una búsqueda que justificara la desilusión del intelectual latinoamericano con respecto a lo occidental, a su quiebra de valores y, a la vez, encuentre una voz genuina de lo que es, se libere de un realismo social decadente y proponga una «nueva literatura propia y competitiva».

El *boom*, entonces, halló en el existencialismo de Eduardo Mallea, en el cosmopolitismo de Jorge Luis Borges —argentinos inmortales— y en el realismo alucinante del extraordinario mexicano Juan Rulfo, la evolución de una sociedad desorientada y en pánico a consecuencia de fallidas doctrinas económicas y políticas ocasionadas por las dos colosales guerras mundiales y por la devastadora Gran Depresión, también conocida como la Crisis del 29.

Este enjambre de eventos inicia el comienzo del fin de una narrativa de influencia estadounidense-europea y da paso a un his-

panoamericanismo literario de fuerza colosal, propio de esta región ubicada más allá del Atlántico y al sur del Río Grande. Así, por primera vez en la historia crítica literaria mundial, nuestra literatura adquirió mayoría de edad y se convirtió de imitadora en creadora de otra alternativa ficcional.

Salman Rushdie tiene una característica importante en común con escritores latinoamericanos como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa: él, al igual que estos, es un producto del Tercer Mundo moderno.

El realismo mágico, de hecho y hasta este momento, es un género claramente asociado con esta posición geo-literaria-política. Todavía no ha echado raíces de manera sustancial entre los escritores de los Estados Unidos u otros países occidentales. Quizá la razón, podemos sugerir, es que el realismo mágico es, al menos en parte, una respuesta convencional a las condiciones políticas de alienación y disrupción que prevalecen en esta zona.

En las siguientes páginas trataremos de sustentar este aserto mediante un estudio comparativo de dos obras principales en el género: *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez —trabajo que, quizá más que cualquier otro, sirve para establecer y definir el género— y la novela de Salman Rushdie, *Midnight's Children* (1980).

Antes de continuar con este examen comparativo, puede ser útil intentar definir el realismo mágico y ofrecer una sugerencia tentativa de por qué este género surge como respuesta a las condiciones políticas de esta área geopolítica.

El realismo mágico es una corriente artística que lleva en sí elementos extraordinarios de expresión que pueden ser fantásticos, ilógicos o irreales, en contraste con obras opuestas que están más interesadas en una realidad-real y que se acogen a estos principios básicos de locución literaria. Esta tendencia se desarrolló más concretamente después de la Primera Guerra Mundial hasta los albores de la década de los setenta y algo más. Se popularizó en las artes plásticas, la cinematografía y la literatura.

El crítico de arte Franz Roh fue el primero en usar el término de realismo mágico para designar una nueva literatura que salía de Estados Unidos y de Europa, a partir de 1918. Coleccionó por unos siete años una buena mues-

tra de este material y lo bautizó con ese nombre. Pero antes, dentro de la pintura, hizo cosa igual al relacionarse con un tipo especial de arte que se aplicó particularmente a artistas estadounidenses como Ivan Albright, Paul Cadmus, George Tooker y Andrew Wyeth, ya a mitad de siglo. Asimismo, Roh explica el origen del término a partir de la palabra mágico como antónimo de místico, porque lo misterioso no personifica al mundo, sino que de una manera original se esconde en él y forma una parte intrínseca de su actividad diaria.

En Hispanoamérica, en plena era criollista, escritores preboomcistas como Adolfo Bioy Casares, María Luisa Bombal, Jorge Luis Borges (él sí cosmopolitista par excellence), Alejo Carpentier, José de la Cuadra, Ramón Ferreira, Silvina Ocampo, Juan Carlos Onetti, Pablo Palacio (uno de los primeros vanguardistas), Juan Rulfo y otros, consiguieron influir en la siguiente generación conocida como los miembros del boom. Al boom pertenecieron prosistas que transformaron la literatura latinoamericana y, por ende, su influencia fue universal. A más de los cuatro grandes ya nombrados aquí, se suman Reinaldo Arenas, Alfredo Bryce Echenique, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Miguel Puig, Augusto Roa Bastos y unos cuantos más.¹

24

El realismo mágico, como la pornografía, es difícil de definir, pero fácilmente reconocible cuando uno la encuentra. Primero podemos, quizá, distinguirlo y contrastarlo con el tipo de escritura de fantasía popular que se ha hecho notoria en Estados Unidos en las últimas décadas, y que está ejemplificada en *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien y sus imitadores. Fantasía de ese tipo tiene mucho en común con la ciencia ficción. Puede tener lugar en ambientes exóticos, a menudo en entornos vagamente medievales como los de los cuentos de hadas, y está poblada por seres fantásticos como dragones o elfos, que poseen poderes mágicos. Por exóticos que sean los detalles de estos escenarios, sin embargo, una presuposición subyacente de tales mundos ficticios es que operan de manera ordenada. El efecto sigue a la causa, aunque puede hacerlo a través de mecanismos diferentes de los reconocidos por la ciencia contemporánea.

1 Luis Aguilar Monsalve. *Breve historia de los movimientos literarios en Hispanoamérica: del romanticismo al posmodernismo en la narrativa* (Quito, Editorial Ecuador, 2013): 207-208.

Los supuestos estructurales profundos del realismo mágico son casi opuestos a los de la fantasía del tipo antes mencionado. *The Midnight's Children*, por ejemplo, no tiene lugar en algún reino imaginario, sino en la India. Al comienzo de la novela, nos encontramos en un entorno real: «Nací en la ciudad de Bombay [...] No, eso no servirá, no hay forma de alejarse de la fecha: había nacido en el hogar de ancianos del doctor Narlikar el 15 de agosto de 1947».² Al parecer, el narrador quiere comenzar en forma de cuento de hadas, «érase una vez o algo parecido en la traducción», pero luego tiene que admitir que, de hecho, fue un tiempo cronológico, específico e histórico.

La situación en *Cien años de soledad* es algo diferente. Aquí el escenario es realmente casi imaginario, ya que el pueblo de Macondo existe en Colombia, en un lugar remoto. «José Arcadio Buendía ignoraba por completo la geografía de la región. Sabía que al este había una cadena montañosa impenetrable y que al otro lado de las montañas estaba la antigua ciudad de Riohacha».³ Los nombres reales a veces se introducen de forma oblicua; por ejemplo, se nos dice de esta ciudad que Sir Francis Drake una vez «había salido a cazar cocodrilos con cañones y que los reparó y los rellenoó con paja para llevarlos a la reina Isabel».⁴ Esta acción imaginaria de una persona histórica es, presumiblemente, el principal reclamo de Riohacha a la fama. Macondo y sus alrededores, aunque casi imaginarios, son muy diferentes de las tierras supuestas de la fantasía estadounidense.

Por un lado, lo que podría llamarse el marco de la vida cotidiana allí se vive tanto como en una aldea latinoamericana real. Por otro lado, cuando suceden cosas fantásticas, no obedecen a un conjunto de leyes consistentes, sino que son realmente ilusorias, algo así como un sueño, por lo que solo podemos hablar de un marco de la vida cotidiana, desde que esta es propensa a ser interrumpida de maneras extrañas.

Así, cuando tres mil trabajadores en huelga y sus familias son ametrallados en la plaza del pueblo por las tropas del gobierno, los cuerpos son cargados a bordo de un tren, «el más largo que había visto, con casi doscientos vagones de carga y una locomotora en cada extremo y otro en el medio».⁵ Aquí la fantasía no es la masacre, que salvo por su es-

2 Salman Rushdie. *Midnight's Children* (New York, Penguin, 1980): 3.

3 Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad* (Gregory Rabassa, trad. New York, Harper, 1970): 10.

4 García Márquez. *Cien años de soledad*. 10.

5 García Márquez. *Cien años de soledad*. 312.

cala es demasiado real para América Latina en las últimas décadas, sino el tren antinatural que se lleva los cuerpos. (De hecho, tenemos dudas sobre si el exterminio ocurrió alguna vez, un tema sobre el que volveremos a continuación). «García Márquez [deseó] y, lo consiguió, retratar [entre otras cosas] a Latinoamérica en toda su vastedad desoladora. Esta obra magistral es una alerta, una denuncia, un documento de la paupérrima situación por la que atraviesa Latinoamérica».⁶

Pero también este autor quiso captar su sentido esencial y probo; imaginativo, mágico, mítico y real en un sentido cuestionable en su envergadura fabulosa llena de misterio y exenta de una realidad-real y más bien exótica y estafalaria. En consecuencia, quedaba muy atrás el neoclasicismo, el romanticismo, el realismo, el naturalismo, el modernismo, el criollismo y aún el vanguardismo, aunque no en su totalidad. Sí se codeaba con algunos movimientos de origen literario, plástico o filosófico como el surrealismo, el existencialismo y el cosmopolitismo, en un orden cronológico.

Volviendo sobre los temas de confusión y violencia, también se lleva a cabo una matanza en *Midnight's Children*, y como la de *Cien años de soledad*, el relato de nuestro testigo sobreviviente está mezclado con lo surreal. Se nos informa que dispararon precisamente «mil seiscientos cincuenta disparos contra la multitud desarmada. De ellos, mil quinientos dieciséis han encontrado su marca».⁷ Cuando el abuelo del narrador, que sobrevivió, regresa a casa, su esposa cree que se ha derramado mercurio sobre sí mismo; al ser informada de que en realidad es sangre, se desmaya.

Lo que caracteriza al realismo mágico, entonces, no es el exotismo de sus escenarios (que no son necesariamente insólitos) sino el hecho de que los eventos no obedecen a un conjunto de leyes consistentes, ya sean de nuestro mundo natural o de algún otro conjunto. El realismo mágico se desarrolla en una realidad que se niega resueltamente a tener sentido.

Surrealista, sí, pero ¿lo sería menos si el relato lo expresara el sobreviviente de una masacre real? Nos resulta difícil imaginar cómo puede ocurrir una hecatombe en masa, o cómo puede darse un exterminio sin parangón. Sin embargo, ocurren, y el Tercer Mundo ha visto muchos en los últimos años. De ahí, en el realismo mágico, el intento de dar cuenta de lo incomprensible, cuando este es un hecho inminente de la vida.

6 Aguilar Monsalve. *Breve historia de los movimientos literarios en Hispanoamérica...* 244.

7 Rushdie. *Midnight's Children*. 35.

Cien años de soledad y *Midnight's Children*, de hecho, tienen mucho en común, además de su pertenencia al género del realismo mágico y la coincidencia en el relato de un testigo presencial ante una aniquilación de magnitud difícil de imaginar. Ambas historias podrían caracterizarse libremente como una saga familiar multigeneracional, aunque centrada, en ambos casos, en un solo personaje principal.

En distintos momentos de *Cien años de soledad*, la historia sigue a varios miembros diferentes de una familia (se proporciona una tabla genealógica al comienzo del libro). Sin embargo, el personaje fundamental es el coronel Aureliano Buendía, hijo del fundador de Macondo. Por la primera oración de la narración sabemos que eventualmente se enfrentará a un pelotón de fusilamiento, si bien sobrevive. Más tarde nos enteramos de que organizó treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones con diecisiete mujeres diferentes, y fueron exterminados uno tras otro en una sola noche antes de que el mayor cumpliera los treinta y cinco años. Sobrevivió a catorce intentos de muerte, setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento.⁸

Aureliano Buendía está impregnado de poderes mágicos: él determina que se casará con Remedios, la hija menor de su enemigo, el magistrado Don Apolinar Moscote. En ese momento ella solo tenía nueve años, pero abruptamente llega a la pubertad a tiempo para el matrimonio planeado.

Midnight's Children se centra en un solo narrador, Saleem Sinai, un musulmán indio de clase media, que cuenta la historia de su familia a su amante, Padma, con quien, eventualmente, acepta casarse. Solo cuando ya hemos leído un tercio del libro hacemos un descubrimiento sorprendente: la familia de la que Saleem le ha estado contando a Padma no es su familia biológica, sino un angloindio, una especie de *changeling*. Una enfermera en el hospital había cambiado a dos bebés poco después del nacimiento. Pero como reflexiona Saleem, «De hecho, en toda la nueva India, el sueño que todos compartíamos, nacían niños que solo eran en parte descendientes de sus padres: los hijos de la medianoche también eran los hijos de la época: engendrados, ya saben, por la historia. Puede pasar. Especialmente en un país que es en sí mismo una especie de sueño».⁹

Cualquiera que sea su ascendencia física, Saleem está de hecho marcado por una característica distintiva extraña: una nariz monstruo-

8 García Márquez. *Cien años de soledad*. 106.

9 Rushdie. *Midnight's Children*. 137.

samente grande. Esta parece ser simbólica. Se asemeja en una secuencia de la obra *Cyrano de Bergerac* (1897) de Edmond Rostand. Cuando Saleem se enamora de una colegiala estadounidense expatriada, Evie Lilith Burns (cuyo nombre combina la Eva bíblica con la apócrifa Lilith), le pide a un amigo que la corteje.¹⁰ La condición de su nariz refleja la situación del mundo; durante la guerra de 1962, entre India y China, «la enfermedad del optimismo, en esos días, una vez más alcanzó proporciones epidémicas; mientras tanto, se vio afectada por una inflamación de los senos paranasales».¹¹ Pero más aún, el órgano del olfato es el más emocional evocador de los sentidos. El misterioso poder que Saleem repite con ahínco, insinuando tener como consecuencia del momento de su nacimiento, es quizás, en el fondo, el poder de la memoria.

28

Por otra parte, las imágenes creadoras son copiosas y llenas de encanto; los personajes, caracteres de carne y hueso, están ubicados en un mundo aprisionado por la magia que los hacen vulnerables a conflictos *sui generis* por lo que el lector debe tener cuidado y, más de una vez, hay que releer para no perderse en una especie de maremágnum intencional que demanda una participación atenta, congénita y profunda con la opinión carismática del autor. Los capítulos están presentados de una manera amena y precisa, como si el escritor, en un momento de generosidad, quiere dar la mano al lector que corre el riesgo permanente de perderse en los vericuetos existenciales y surrealistas de un cosmos carcomido por el caos, la injusticia galopante y el temor de la inestabilidad de un pueblo en vías de destrucción. El estilo es intencionado y simbólico, lo que lleva al lector a relacionar —una vez empapado en los hechos históricos de una India milenaria involucrada en conflictos de carácter cultural, económico, político, religioso o social— la situación congénita de una Latinoamérica en iguales condiciones.

Al deducir lo que se acaba de proponer, no se quiere afirmar que tanto Gabriel García Márquez como Salman Rushdie han estructurado tan solo una alegoría política en *Cien años de soledad* o en *Midnight's Children*. Ambas novelas son principalmente historias sobre individuos y familias, y están llenas de numerosos personajes e incidentes que no tienen connotaciones políticas obvias, aunque sean parte integral de las obras. Tienen un alcance demasiado amplio para ser considerados solo como libros de ‘mensajes’. Sin embargo, es

10 Rushdie. *Midnight's Children*. 221.

11 Rushdie. *Midnight's Children*. 358.

cierto que las circunstancias políticas, de tipos muy diferentes, están estrechamente relacionadas en ambas historias.

Si damos una mirada más cuidadosa a los niños concebidos por Rushdie, nos damos cuenta de que están desintegrados y hendidos en un mundo cuarteado por unas circunstancias inapelables a una justa y simple calidad de vida, en un país nuevo del que no se puede esperar estructuras firmes políticas o sociales en un momento de cambio; su vulnerabilidad es calamitosa, porque tendrá que definirse en el camino del colonialismo en el que no se halla un lenguaje universal, ni de cultura ni de religión. Estos niños irradian este sentimiento y es inevitable no pensar de esta manera; la asociación es muy cercana porque, entre ellos, hay abismos que los separan y, obviamente, la desconexión es absoluta. Como tal, entre líneas, Rushdie plantea una pregunta crítica y devastadora: ¿existe en realidad la India y qué les pasa, en particular, a los niños que han nacido en la medianoche de este nuevo ambiente tenebroso con proporciones de incertidumbre? Se vislumbra también una subpregunta: ¿qué va a ser de ellos dentro de su existencia que se balancea entre modernización y tradicionalismo, entre hoy y ahora, opuesto a un atardecer de ayeres mitigantes y al recuerdo de un mundo del que se sostiene un axioma de «érase una vez»? Por todo esto creemos que se trata de una obra épica ecuánime que aprisiona y fotografía el inicio de un nuevo país, cuya brújula de acción es incierta.

Además, en *Cien años de soledad* la política se entromete en el pueblo de Macondo desde el día en que don Apolinar aparece por primera vez, declarando que ha sido nombrado magistrado. Le dicen que al pueblo le ha ido bastante bien sin la ayuda de ningún gobierno, y está firmemente invitado a irse. Regresa con media docena de soldados, pero es recibido por segunda vez no por las tropas, sino porque esta vez trajo a su esposa e hijas (Remedios, entre ellas), y sería grosero rechazarlas.¹²

A partir de entonces, Macondo no puede escapar de la política, aunque parece desprovista de propósito. Los liberales y conservadores luchan entre sí por el control de la república no identificada en la que se encuentra Macondo. «Aureliano en ese momento tenía nociones muy confusas sobre la diferencia entre conservadores y liberales».¹³ Cuando se explica (con una inclinación completamente conservadora), sin em-

12 García Márquez. *Cien años de soledad*. 59.

13 García Márquez. *Cien años de soledad*. 98.

bargo, «simpatizaba con la actitud liberal con respecto a los derechos de los niños naturales, pero en cualquier caso, no podía entender cómo la gente llegó al extremo de librar una guerra por cosas que no se podían tocar con la mano».¹⁴

A pesar de su indiferencia hacia la ideología, Aureliano se ve envuelto en una guerra política, liderando, como se señaló anteriormente, treinta y dos levantamientos, todos los cuales fracasan. La vida política, entonces, es en *Cien años de soledad* una fuente arbitraria de caos. Se introduce en el mundo ordenado de Macondo sin ninguna razón en particular, pero una vez que se ha entrometido, es inevitable. Cuando el sobrino de Aurelio Buendía, Aurelio Segundo, cuenta la masacre que sobrevivió, nadie le cree. El gobierno ha informado que no hubo tal cosa, y esta versión es universalmente aceptada.

Es imposible no ver en esto un reflejo de los acontecimientos políticos latinoamericanos de los años sesenta y setenta, y puntualmente el fenómeno de las personas “desaparecidas” en varios lugares de Latinoamérica, en particular, Argentina y Chile. Se convirtió en la práctica de los gobiernos de derecha evitar las ejecuciones abiertas y, en cambio, hacer que los enemigos (reales o reputados) simplemente desaparecieran de la vista, tal vez a manos de escuadrones de la muerte que no tenían una conexión formal con el régimen y que, por lo tanto, podría ser rechazado, incluso negada su existencia. Es la profunda arbitrariedad de la realidad política moderna de América Latina que se refleja con poder a lo largo de *Cien años de soledad*.

El ambiente político de la India de *Midnight's Children* es bastante diferente. Debido a su gran tamaño, y tal vez a su mayor distancia del poder económico dominante de Occidente, India no ha estado sujeta a fuerzas arbitrarias en la medida en que lo ha estado América Latina. El gran problema de la India, reflejado por Saleem en *Midnight's Children*, es definir su identidad. Es un país sujeto a diario a «la enfermedad del optimismo»; un país que es «en sí mismo una especie de sueño». El esfuerzo de Saleem por encontrarse y explicar sus actos a Padma es, por lo tanto, un reflejo del esfuerzo continuo de la India por sobrevivir y conseguir soluciones viables para continuar con un gobierno progresista que vela por los intereses de sus ciudadanos.

Un hecho central de la vida cultural, política y pública en el Tercer Mundo, y acaso también un hecho central de la vida privada, es una

14 García Márquez. *Cien años de soledad*. 99.

sensación generalizada de incertidumbre. En América Latina, la región donde se originó la teoría de la dependencia de la economía, se percibe que la incertidumbre tiene un origen externo. En la India, se avista, al contrario, que tiene un origen interno. Pero, en cualquier caso, el mundo se experimenta como un lugar que no sigue reglas ordenadas, un lugar donde los límites de la realidad en sí no están delineados con claridad. Por lo tanto, es natural, tal vez, que los escritores, tanto en América Latina como en la India, encuentren o encontraron, en el realismo mágico, un género adecuado para la expresión.

Bibliografía

Aguilar Monsalve, Luis. *Breve historia de los movimientos literarios en Hispanoamérica: del romanticismo al posmodernismo en la narrativa*. Quito, Editorial Ecuador, 2013.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Gregory Rabassa, trad. New York, Harper, 1970.

Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. New York, Penguin, 1980.

Luis A. Aguilar Monsalve (Cuenca, 1942). Ph. D. en Lenguas y culturas hispánicas de la Universidad de California. Miembro de Número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Escritor de antologías, crítica literaria, cuento, ensayo y novela. Ha recibido los premios Fray Vicente Solano (Ecuador) y el Daryl R. Karns (Estados Unidos). Profesor emérito de Haver College en Indiana.

Las cartas como bitácora de viaje en Federico García Lorca

María Paulina Briones
Universidad de las Artes

33

Resumen

La crítica literaria tradicional ha considerado las cartas como textos auxiliares de la creación literaria; sin embargo, una relectura de estas escrituras permite afirmar que los epistolarios son epitextos imprescindibles que pueden constituir una obra literaria autónoma. Esta investigación aborda la correspondencia de Federico García Lorca entre 1929 y 1930, período que pertenece a su estancia en Norteamérica, —época en que concibió *Poeta en Nueva York*, texto que se publicó póstumamente—, para rastrear los indicios de ficción que muestran cómo estas cartas de viaje del poeta granadino constituyen una obra con una estética propia y una especificidad ficcional que le otorgan autonomía, y por tanto, un valor literario otro respecto a *Poeta en Nueva York*, distanciándolas de la tradicional etiqueta de documentos auxiliares.

Palabras claves: Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, cartas.

Abstract

Traditional literary criticism has considered letters as auxiliary texts to literary creation; however, a rereading of these writings allows us to affirm that the epistolary are essential epitexts that can constitute an autonomous literary work. This research addresses the correspondence of Federico García Lorca between 1929 and 1930, a period that belongs to his stay in North America (time when he conceived *Poet in New York*, a text that was published posthumously), to trace the signs of fiction that show how these Granada poet's travel letters constitute a work with its own aesthetics and fictional specificity that give it autonomy and therefore another literary value compared to *Poet in New York*, distancing them from the traditional label of auxiliary documents.

Keywords: Federico García Lorca, *Poet in New York*, letters.

34

Federico García Lorca no escribió un diario en el sentido tradicional de la palabra, pero dejó cientos de cartas y postales que evidencian sus profundos avatares como ser humano y creador en continuo tránsito. Las cartas fueron receptáculo de sus impresiones sobre temas diversos, también sobre esos mismos desplazamientos y viajes que hizo a lo largo de su vida. A través de su correspondencia podemos observar el imaginario de un poeta profundamente ligado a su tierra que abundó en descripciones y comentarios sobre su pueblo natal, Granada, Madrid o Barcelona.

En ese sentido se puede leer las cartas de Lorca de los períodos 1929 hasta 1930 (estancias en Nueva York y La Habana) como una bitácora de viajes en la que el poeta reconfigura su visión particular del paisaje, que luego se traduce en su trabajo literario a través de *Poeta en Nueva York* en el que abandona, casi por completo, la visión idílica o bucólica de sus anteriores poemarios, salvo los pasajes que tienen que ver con “Vuelta de paseo”, “1910”, “Fábula y rueda de los tres amigos”, o los “Poemas del Lago Eden Mills”.

Es fundamental comprender el tema del paisaje no solo como espacio físico, sino como configuración imaginaria, reelaborada a partir de otros imaginarios románticos o modernistas, en los que la relación de los seres humanos con la naturaleza pasa de observarse de manera espontánea hasta convertirse precisamente en su antípoda: esto es desde la óptica de la idea del progreso con la presencia de la industrializa-

ción y demás, hechos que van modificando la mirada sobre ese espacio llamado paisaje. Así, podemos observar una dicotomía que se expande geográficamente entre España (Europa) y Estados Unidos (Norteamérica), también entre Nueva York y Granada, y luego dentro del territorio norteamericano en los desplazamientos entre la ciudad y el campo cuando el poeta realiza un viaje de 15 días a Vermont. Hay una contraposición entre Coney Island, a la que el poeta llamó lugar monstruoso y que describe con mucha angustia, y los idílicos paisajes de “Eden Mills”, o el “Paraíso de los molinos”, como se traduce al español. Aún dentro de la propia ciudad de Nueva York los contrastes entre los edificios, el río Hudson, el mar, y todo lo que se ve silencioso desde la ventana de su habitación en la universidad de Columbia son evidentes.

«Para que exista paisaje no basta con que exista naturaleza; es necesario que exista un punto de vista y un espectador», señalan Graciela Silvestre y Fernando Aliata (2001) en *El paisaje como cifra y armonía*, y lo que el epistolario de Lorca, en el período que se ha señalado —el de los viajes a Nueva York y La Habana—, y *Poeta en Nueva York* nos entregan son una especie de cajas chinas de las miradas distintas del paisaje generadas por un mismo individuo: construcciones de ficción diversas, aunque solamente una de ellas, el poemario, sea considerado un producto estético y literario.

El 6 de junio de 1929 García Lorca escribe a su amigo Carlos Morla Lynch, previo a su viaje, y le dice: «Nueva York me parece horrible, pero por eso mismo me voy allí», y a continuación: «Tengo además un gran deseo de escribir, un amor irrefrenable por la poesía, por el verso puro que llena mi alma todavía estremecida como un pequeño antílope por las últimas brutales flechas».¹ Sin embargo, estas primeras ideas generadas por el poeta se irán transformando a medida que avanza el epistolario de viaje. El punto de vista del autor y el del lector-espectador se irán transfigurando gracias a la rica versión del contexto cultural nuevo en el que el poeta ya tiene la certeza de lo que será su próxima obra:

Yo trabajo bastante. Escribo un libro de poemas de interpretación de Nueva York que produce enorme impresión a estos amigos por su fuerza. Yo creo que todo lo mío resulta

¹ Federico García Lorca. *Epistolario Completo*. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, eds. (Madrid: Cátedra, 1997): 611.

pálido al lado de estas cosas que son en cierta manera sinfónicas, como el ruido y la complejidad neoyorkina.²

El poeta es consciente de su creación, de su trabajo, pero inconsciente sobre el alcance de su testimonio epistolar. Lorca da indicaciones a su familia sobre cómo debe ser esta escritura de cartas y dice: «Mis cartas creo que las debéis de leer vosotros y nada más, es decir, la familia, pero no las deis publicidad a nadie, porque son íntimas, son para vosotros y para nadie más, y además no tienen interés literario sino familiar, y otra cosa sería ridícula...».³ A pesar de esto, en otros momentos les pide que le escriban y que las cartas deben ser largas, «contándome muchas cosas, todo lo que pase [...] es preciso que también escribáis vosotros».⁴

El 19 de junio de 1929 parte Federico García Lorca, en el S.S. Olympic, desde Southampton hacia Nueva York, en donde desembarca el 26 de junio. A bordo del trasatlántico escribe una segunda carta a Morla Lynch en lo que constituye, intuitivamente, la primera enunciación del poeta sobre toda la transformación que vivirá en la ciudad: «[...] No sé para qué he partido; me lo pregunto cien veces al día. Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco otro Federico. [...]».⁵

36

De este viaje a Nueva York se conservan 29 cartas en el *Epistolario Completo* editado por Anderson y Maurer (1997); se ha aludido antes a la primera de ellas puesto que es la que tiene su génesis en el trasatlántico y la última es una carta dirigida a su familia y fechada a fines de enero de 1930. De esas 29 misivas, dieciocho tenían como destinatarios a su familia, dos a su amigo Morla Lynch, dos a Margarita de Mayo, una para Ángel del Río, otra para Concha e Isabel García Lorca, sendas cartas a Philip H. Cummings y Addie Cummings. Escribe, además, una última desde la Florida dirigida al Instituto Hispano Cubano de Cultura, el 6 de marzo de 1930.

¿Fueron estas 29 cartas las únicas que escribió Lorca durante su viaje a Nueva York? Evidentemente no, según Luis Antonio de Villena quien en “Lecturas homoeróticas de García Lorca”, publicado en el Centro Virtual Cervantes, manifiesta que Rafael Martínez Nadal, que poseía el manuscrito de *El público*, también tenía en su poder un

2 García Lorca. *Epistolario Completo*: 674.

3 García Lorca. *Epistolario Completo*: 638.

4 García Lorca. *Epistolario Completo*: 629.

5 García Lorca. *Epistolario Completo*: 614.

«enorme epistolario de Federico dirigido a él mismo y en parte publicado y autocensurado por el propio Rafael». ⁶ De Villena además relata cómo, a fines de 1981, leyó a Martínez Nadal páginas de su libro de memorias noveladas llamado *Ante el espejo*, que se publicó en 1982. Como agradecimiento, el gran amigo de Lorca decide mostrarle una carta de este, fechada a finales de 1929.

Yo sólo la vi, no la toqué. De pie, Rafael, pareció buscar entre los papeles que había dentro, y de repente me extendió una cuartilla escrita a mano por las dos caras y que empezaba diciendo «Querido Rafael». Me di cuenta antes de ver el Federico final, que se trataba de una carta de García Lorca fechada en Nueva York [...] Todo el misterio de la carta estaba en que Federico le contaba a su amigo —con alguna expresión muy viva— que la noche anterior había participado en una orgía con varios negros. ⁷

El episodio entre de Villena y Martínez Nadal apareció en 1998, en la reedición de la biografía de Ian Gibson sobre Lorca. El investigador le pidió a Villena si podía incluir este episodio y Villena respondió que por su parte sí, aunque si Rafael Martínez Nadal negaba la historia su palabra valdría más que la de él. Ian Gibson nunca pudo entrevistar a Martínez Nadal, que como se sabe era depositario de otras cartas de Lorca.

Con este apartado se ha querido mostrar la complejidad del epistolario de Lorca respecto a su período de viaje en Nueva York, pero podríamos ampliar este sentido para toda su correspondencia. El material, a través del *Epistolario Completo* de Anderson y Maurer, sin duda es muy rico y la complejidad que se señala no es una característica que se desprenda de las cartas ausentes olvidadas, perdidas o censuradas por la familia o amigos de Lorca, sino por el propio contenido de lo que cuentan y enuncian las que sí se puede leer. La presencia de las 29 cartas vislumbra la posibilidad de existencia de las cartas desaparecidas, pero además constituyen una cartografía poética sobre los extravíos del poeta en la gran ciudad. La fundación Federico García

⁶ Esta información pertenece a la página web Cervantes Virtual, pero también puede encontrársela en varios medios digitales, algunos de prensa.

⁷ Luis Antonio de Villena. "Lecturas homoeróticas de García Lorca" (Centro Virtual Cervantes, 1997). Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_lecturas.htm

Lorca en Madrid posee cerca de mil documentos del poeta, algunos de ellos totalmente inéditos.

En Lorca, a través de sus cartas, se puede observar algunas características del viajero que señala Michel Onfray (2016) en su libro *Teoría del viaje*, como el gusto por el movimiento o la pasión por el cambio: «El deseo ferviente de movilidad, la incapacidad visceral de la comunión gregaria, la furia de la independencia, el culto de la libertad y la pasión por la improvisación de sus menores gestos y acciones».⁸ Viajar, dice Onfray, «Supone rechazar el empleo del tiempo laborioso de la civilización en beneficio del ocio inventivo y feliz. El arte del viaje induce a una ética lúdica, una declaración de guerra a cuadrricular y cronometrar la existencia».⁹

El mayor desplazamiento del poeta está constituido por el viaje trasatlántico; luego, dentro de la ciudad deambula al principio acompañado por amigos, después solo por los diferentes barrios; así va armando una bitácora y cartografía de Nueva York en donde el Harlem es el lugar-gueto más interesante porque está habitado por los negros de la ciudad. Ese es el sitio que lo seduce. Sin embargo, Lorca hace una radiografía de Wall Street, de Coney Island profundamente compleja; por un lado, se asombra del poder de las monedas, por otro de la presencia del pueblo en ese parque de diversiones que muestra siniestro. Pero al salir de la ciudad en su desplazamiento hacia Vermont, Lorca tiene un reencuentro con el romanticismo dado por la visualidad del paisaje. El poeta expresa que está en el lugar más hermoso de los Estados Unidos: «Junto a un gran lago y a un bosque nórdico. Aquí vivo la vida más norteamericana que se puede [...] me permite conocer la vida de granja modesta de este país».¹⁰

El cruce entre la metrópoli y la ruralidad lleva a Lorca a recordar su añorada España, no por las similitudes sino por las diferencias. Siguiendo a Onfray: «Todo viaje vela y desvela una reminiscencia».¹¹ En la carta 92 dirigida a su familia, Lorca confiesa: «No os tengo que decir lo mucho que me acuerdo de vosotros, sobre todo en estos sitios tan quietos y tan distintos de España».¹² Pero “Eden Mills” también es

38

8 Michel Onfray. *Teoría del viaje: Poética de la geografía* (Taurus: Barcelona, 2016): 16.

9 Onfray. *Teoría del viaje*. 18.

10 García Lorca. *Epistolario Completo*: 639.

11 Onfray. *Teoría del viaje*. 38.

12 García Lorca. *Epistolario Completo*: 642.

Granada: «Ahora cae la noche. Han encendido las luces de petróleo y toda mi infancia viene a mi memoria envuelta en una gloria de amapolas y cereales».¹³ Esta carta enviada a su amigo Ángel del Río cierra con esa certeza poética en la que se siente: «Perseguido en “Eden Mills” por el licor del romanticismo». Lorca le cuenta que los bosques y el lago lo sumen en un «estado de desesperación poética muy difícil de sostener. Escribo todo el día y a la noche me siento agotado».¹⁴ La experiencia de este viaje a Vermont es decisiva y el poeta lo declara en la carta 92 a su familia. En general, el viaje a Norteamérica funciona como un detonante que le permite conocer un nuevo territorio, pero también reconocer su propio territorio español. Una vez más la distancia, o el distanciamiento como forma de conocimiento.

En las cartas que Lorca envía desde Eden Mills aparece una especie de historia enmarcada cuando el poeta se encuentra a dos señoras solteras «de lo más pintoresco y raro y divertido que se puede ver».¹⁵ Dos mujeres que él califica de inteligentes y que para él hacen algo extraordinario: compraron una casa casi destruida para arreglarla ellas mismas. El poeta compara la situación de las mujeres que en España sería tan inquietante que «las gentes irían en romería para ver a estas señoras, pero aquí no tiene nada de particular. Ellas se divierten y hacen de su vida como quieren. Aquí está bien visto todo, aquí se tolera todo... menos el escándalo social».¹⁶ Lorca es un viajante, un observador natural que pone a jugar su intuición y registra aquello que le interesa, que puede reelaborar puesto que: «Uno mismo, ese es el gran asunto del viaje. Uno mismo, y nada más. O poco más».¹⁷ En el relato de las dos señoras solteras hay un despliegue de paisaje inigualable; he aquí la presencia de ese paraíso solo resarcido por la memoria a una distancia pequeña, pero dentro o cerca de la metrópoli lúgubre y caótica de Nueva York:

Los helechos, las setas y los musgos llegan al lago despeñándose por las montañas, y algún pájaro (pocos) canta de manera lejana y delicada sobre los enmarañados prados de frambuesa silvestre. Hace frío y el agua parece

13 García Lorca. *Epistolario Completo*: 643.

14 García Lorca. *Epistolario Completo*: 642.

15 García Lorca. *Epistolario Completo*: 640.

16 García Lorca. *Epistolario Completo*: 641.

17 Onfray. *Teoría del viaje*. 87.

de plomo oscuro. No se sabe dónde está el reflejo y dónde la cosa reflejada y por la noche nos vemos y hablamos bajo la luz del petróleo [...] Por todas partes suena el agua en los molinos abandonados y esta tarde me he encontrado en la entrada del bosque una rueca de madera cubierta de arañas. El agudo ambiente romántico (todas las orillas están cubiertas de nenúfares) de este sitio, me es utilísimo para la clase de poesía que hago ahora.¹⁸

A partir de la carta 96 a su familia, cuando es 21 octubre de 1929, Lorca empieza a reparar en una Nueva York “tremenda”. Aparece el episodio en que el poeta se pierde y llega al Bronx al que considera una ciudad grande de casas «bajas de madera, llena de chinos y de letreros chinos, con una música ensordecedora de pianolas y orquestas de jazz».¹⁹ El escritor granadino no usa planos ni guías. Va trazando su itinerario y recorrido: «No me digáis que lleve un plano, porque el plano no me sirve para nada. Es inútil. Yo no tengo sentido de orientación por medio del plano».²⁰

40

A medida que pasa el tiempo va llegando el invierno y la estancia de Lorca se vuelve contradictoria. En la carta 98 a su familia dice que está bien, pero añade: «Por esta imponente república cada vez más extraña para mí y más llena de absurdas situaciones increíbles»,²¹ e inmediatamente después dice: «Cada día levantan nuevos rascacielos; ahora están terminando uno con cien pisos, blanco y negro, que es una verdadera maravilla».²²

Después de la Navidad, durante la primera quincena de enero de 1930, Lorca escribe su primera carta familiar y en ella manifiesta que su viaje a Cuba es casi seguro; de ahí en adelante la correspondencia abunda en peticiones que hace el poeta a su familia a propósito de conferencias que dará, puesto que a él le interesa volver a trabajar su texto sobre el cante jondo y la poesía andaluza. Sus padres le envían además el texto que pide sin las últimas cinco páginas que están dedicadas a la muerte de Góngora y que son, justamente, las que el poeta

18 García Lorca. *Epistolario Completo*: 640.

19 García Lorca. *Epistolario Completo*: 654.

20 García Lorca. *Epistolario Completo*: 654.

21 García Lorca. *Epistolario Completo*: 661.

22 *Ibíd.*

quiere «para la gente sentimental de Cuba».²³ Finalmente, la carta 103 resume su deseo de poder volver a Norteamérica: «Será fácil que tenga que volver a este país pues aquí puedo ganar seguramente lo que en España es imposible».²⁴

El 6 de marzo de 1930 desde Miami, Florida su familia recibe un telegrama que dice: «Llegaré viernes tres de la tarde». Con este mensaje el poeta inicia lo que será un descubrimiento lleno de contrastes gracias a la ruta que sigue desde Nueva York hasta La Habana. En la primera carta que escribe a sus padres desde La Habana, una vez más, el paisaje lo traslada al sur de España. La Habana se le parece a Cádiz y a Málaga, aunque «más animada y relajada por el trópico».²⁵ La presencia de la isla como *locus amoenus* es clara y es posible que este lugar paradisíaco sea un doble que le remite a lo conocido, a la seguridad del hogar, pero también es el retorno a la propia lengua.

El ritmo de la ciudad es acariciador, suave, sensualísimo, y lleno de un encanto que es absolutamente español, mejor dicho, andaluz. La Habana es fundamentalmente española, pero de lo más característico y más profundo de nuestra civilización. Yo naturalmente me encuentro como en mi casa. Ya vosotros sabéis lo que a mí me gusta Málaga, y esto es mucho más rico y variado. Por ahora no sé decir más. A cada momento tengo la impresión de encontrarme a los amigos detrás de la esquina y a cada momento tengo que pensar que estoy en el Mar Caribe, en las hermosísimas Antillas, para no hacerme en Vélez o en Motril. El mar es prodigioso de colores y luz. Se parece al Mediterráneo, aunque es más violento de matices.²⁶

41

En el itinerario de viaje de estas cartas, el recorrido que hace Lorca es una especie de búsqueda siempre de lo que deja atrás, pero al mismo tiempo un motivo poderoso en donde las comparaciones y alusiones a su lugar de origen se establecen por la proximidad imaginativa de los territorios, que no es igual a la distancia física entre ellos. Si un mar separa España de Norteamérica —es decir, una muy considerable dis-

23 García Lorca. *Epistolario Completo*: 678.

24 García Lorca. *Epistolario Completo*: 679.

25 García Lorca. *Epistolario Completo*: 681.

26 *Ibíd.*

tancia—, una ciudad como Nueva York le permite a Lorca explorar y descubrir las diferencias del nuevo espacio, y luego emprender una búsqueda que lo remitirá a la infancia, lo que es igual a su lugar de nacimiento. Los engranajes de la memoria funcionan cuando el poeta observa y luego, a través de una carta, narra esa visión que tiende a ser profundamente imaginativa.

La primera carta que Lorca escribe a su familia desde Nueva York está fechada el viernes 18 de junio de 1929 y en ella muestra el efecto que la ciudad causa en él. Si París y Londres le produjeron gran impresión, Nueva York le dio «[...] Como un mazazo en la cabeza. Tendría que escribir 200 cuartillas para contaros mis impresiones».²⁷

El poeta no se asusta ante lo que ve y celebra la mano del hombre con su «ciencia y técnica»²⁸ que ha logrado una ciudad increíble: «El puerto y los rascacielos iluminados confundándose con las estrellas, las miles de luces y los ríos de autos te ofrecen un espectáculo único en la tierra. París y Londres son dos pueblecitos si se comparan con esta Babilonia trepidante y enloquecedora».²⁹ A continuación, Lorca cuenta a su familia cómo es su lugar de alojamiento en el noveno piso de la Universidad de Columbia y hace más comparaciones. Esta vez es el turno de su amada Granada: «Sería tonto que yo expresara la inmensidad de los rascacielos y el tráfico. Todo es poco. En tres edificios de éstos cabe Granada entera. Son casillas donde caben 30.000 personas».³⁰

42

Es importante señalar que Lorca encuentra nuevos motivos estéticos que se repiten a lo largo de su correspondencia en el período de Nueva York. Los rascacielos y el tránsito dejan de ser telón de fondo de este extravío lorquiano para convertirse en protagonistas, así como en su obra poética la naturaleza se evidencia a través de la luna y ciertas tradiciones a través de los metales. El encanto inicial con la ciudad se mantiene en la primera carta enviada a su familia: «New York es alegrísimo y acogedor. La gente es ingenua y encantadora. Me siento bien aquí. Mejor que en París, al que lo noto un poco podrido y viejo».³¹ Lorca ha descubierto Broadway cuyo espectáculo, en sus palabras, le ha cortado la respiración y finalmente sentencia que se trata de un

27 García Lorca. *Epistolario Completo*: 614.

28 *Ibíd.*

29 García Lorca. *Epistolario Completo*: 615.

30 García Lorca. *Epistolario Completo*: 616.

31 *Ibíd.*

«espectáculo soberbio, emocionante, de la ciudad más atrevida y más moderna del mundo».³²

La expresividad y nivel de confianza que Lorca despliega a través de sus comentarios en las cartas es diferente a la que puede leerse en varias de sus entrevistas. La editorial Malpaso publicó *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas* (2018), editado por Rafael Inglada y un prólogo de Christopher Maurer, en el que se recogen las entrevistas dadas a la prensa por Lorca entre 1922 y la última que concedió semanas antes de ser asesinado en agosto de 1936, pero que se publicó después de su muerte y que fue realizada por Otero Seco. En el prólogo, Maurer menciona exhaustivamente algunos de los lugares comunes con los que la prensa ha identificado a Lorca: como más joven de lo que parece, como de carácter infantil, y por otro lado aquellos que resaltan lo exótico andaluz. «Parte de la inquietud de Lorca ante la entrevista era la infantilización y la exotización de su persona. Con frecuencia, la imagen del poeta en la prensa de aquellas décadas es la de un “mocetón”, “muchachón muy gitanazo”». ³³ Por algo expresa el poeta: «En las entrevistas siempre me hace el efecto de que es una caricatura mía la que habla, no yo». ³⁴ Esta no era la única inquietud de Lorca pues también menciona Maurer aquella que tiene que ver con la poca precisión de los periodistas, su tendencia a cambiarlo todo y anotar lo contrario de lo que él ha dicho. «Se inquieta, en el curso de sus divagaciones —sobre todo cuando la entrevista toca temas políticos— ante la posibilidad de que le citen mal o recojan una declaración que pueda causarle ‘conflictos con autores, críticos, amigos y enemigos’». ³⁵ Al igual que ocurre con la correspondencia es válido preguntarse si la entrevista no es una reescritura, una reelaboración, un montaje, un texto múltiple. Además, es importante señalar que las entrevistas de Lorca empezaron a incorporarse dentro de sus obras completas a partir de 1954 con el trabajo que hace Arturo del Hoyo para la editorial Aguilar.

La ciudad de la que habla Lorca en el período de su viaje a Nueva York está llena de contrastes, aunque a ratos se podría decir que está más cerca del *locus infernus* cuando se describe su caos, las masas humanas o el episodio del *crack* de la Gran Depresión que Lorca puede

32 García Lorca. *Epistolario Completo*: 617.

33 Christopher Maurer. “Prólogo”, en *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas* (2018), Rafael Inglada, ed. (Malpaso: Barcelona, 2018): X.

34 Maurer. “Prólogo”: XII.

35 Maurer. “Prólogo”: XVII.

testimoniar. Dentro de los desplazamientos que hace el poeta por la metrópoli va descubriendo el espíritu de Norteamérica, que está dado por el pueblo negro, que él considera lo más excelso y puro de estos territorios. Es imposible no hacer la comparación entre los gitanos y este pueblo negro. En la carta 90 a su familia le dice que empieza a escribir poemas «Típicamente norteamericanos, con asunto de negros casi todos ellos. Creo que llevaré a España dos libros por lo menos [...] Me interesa mucho Nueva York y creo que podré dar una nota nueva, no solo en la poesía española sino en la que gira alrededor de estos motivos. No digáis nada de esto».³⁶

44

Es trascendental reparar en el hecho de que Lorca no es un turista en Nueva York, sino que ha decidido habitar la ciudad, pero ese habitar está marcado por una lógica distinta en la que no está ya en el hogar que ha abandonado, pero tampoco en el lugar al que ha llegado. Lorca va descubriendo de a poco la lógica interna de la ciudad, lo que está más allá de la mirada aparente y de su inicial desembarco cuando recibe múltiples muestras de admiración, amistad y compromiso de ayuda para difundir su trabajo. La sorpresa sobre la inmensidad de los rascacielos y el tráfico de la Babilonia «cruel y violenta ciudad, llena por otra parte de gran belleza moderna»³⁷ va mutando y contempla la posibilidad de poetizar sobre la ciudad.

Las cartas funcionan como una bitácora de un desplazamiento que no solo es geográfico o espacial, sino que muestra, a través del paisaje, eslabones entre Norteamérica y España, haciendo comparaciones entre Nueva York y Granada en donde la visión de ese paisaje es un retorno a la infancia. En algunas ocasiones, a través de los sentidos, el poeta trae a la memoria su pequeño paraíso perdido: se trata del sonido del agua del molino en Eden Mills, la visión del follaje del campo, la existencia de un pozo que le recuerda los aljibes. En otros momentos, la mirada del narrador-Lorca solo descubre una ciudad que lo asombra y que lo reta a descubrir sus secretos. Para esta exploración Lorca necesita perderse, extraviarse y alejarse de los amigos que le quieren mostrar la ciudad. Lejos, a la distancia, es cuando mejor ve Nueva York, cuyo centro espiritual es el Harlem y su *locus infernus* estaría dado por los sitios más “americanos” o representantes del capitalismo: Wall Street y Coney Island.

36 García Lorca. *Epistolario Completo*: 631.

37 García Lorca. *Epistolario Completo*: 624.

Este desplazamiento va de la isla de Manhattan, pasando por la isla de Coney y luego llegando a esa otra isla que es Cuba. Finalmente, el epistolario del período que indagamos funciona como una cartografía de la ciudad mucho más cercana al infierno que a una isla paradisíaca. Manhattan es una isla cubierta por un halo oscuro, que a ratos por intersticios deja ver alguna claridad, pero esa luz no funciona como faro o guía para el poeta. En su oscuridad es cuando más se acerca estéticamente a la poesía.

Bibliografía

- Agustí Farré, A. “Autobiografía o autoficción. Garoza”, en *Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, ISSN 1577-8932, Nº. 6, 2006. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2377596>
- Altman, J. G. *Epistolarity: Approaches to a form*. Columbus: Ohio State U.P., 1982.
- Anderson A. y Maurer, C, eds. *Epistolario Completo de Federico García Lorca*. Cátedra, Madrid, 1997.
- . *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana*. Cartas y recuerdos, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2013, pp. 133-134.
- Anglada, R. *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Editorial Mal Paso: Barcelona, 2017.
- Barrenechea, A. M. “La Epístola y su naturaleza genérica”. *Gente studies in hispanic’ literature*. pp. 51-65. *Dispositio*, Vol 15. No. 39. Center for Latin American and Caribbean Studies. University of Michigan, Ann. 1990.
- Cristóbal, V. tr. *Heroídas*. Alianza Editorial. Madrid. ISBN 978-84-206-0686-6.
- García Lorca, F. *Poeta en Nueva York*. Editorial Sol 90. Barcelona, 2002.
- . *Poeta en Nueva York*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015.
- De Villena, Luis Antonio. “Lecturas homoeróticas de García Lorca”, Centro Virtual Cervantes. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_lecturas.htm
- Doll Castillo, D. “La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos” *Revista Signos*, 35 (51-52), 2002.
- Llovet, J. *Teoría Literaria y Literatura comparada*. Ariel, Barcelona, 2005.
- Molloy, S. *La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica. México, 2011.

- Masschelein, A. et Al. "The Literary Interview: An Annotated Bibliography". *Poetic stoday*, 35 (1-2), 2014, pp. 51-116.
- Maurer, C. "García Lorca et le succès: noces de sang", *Magazine Littéraire*, 1988, pp. 28-30.
- Onfray, M. *Teoría del viaje*. Poética de la geografía, Taurus: Barcelona, 2016.
- Pérez Villalobos, C. "Diario Íntimo y escritura". *Dieta de archivo, memoria, crítica y ficción*. Colección Rabo del Ojo. Santiago: ARCIS, 2009, pp. 129-136.
- Reyes Cano, R. "La correspondencia entre Pietro Aretino y Cristóbal de Castillejo", en *Revista de la Universidad de Sevilla*, 2015. Disponible en: https://institucional.us.es/revistas/philologia/4_1/art_19.pdf.
- Santos Torroela, R. *Querido Salvador, Querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*. Elba: Madrid, 2013.
- Seillan, M. « Introduction », en *La pratique nouvelle de l' interview ébranle le mythe de l'auteur et érode l'elitisme littéraire*, 1926.
- Tinnell, R. "Correspondencia y documentos inéditos en la Fundación Federico García Lorca", *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 739, enero 2012, pp. 53-75. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5x2z2>.
- Soria Olmedo, A. Supervivencia de un poeta. *Revista de letras*, diciembre 1999. Disponible en: <https://www.revistadelibros.com/articulos/federico-garcia-lorca-epistolario-completo>.
- Sprinker, Michael. "Ficciones del yo. El final de la autobiografía", en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, ISSN 0211-5611, N° Extra 29, 1991 (Ejemplar dedicado a "La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental"), pp. 118-129.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Ariel: Barcelona, Alianza Editorial: Madrid, 2007. ISBN 978-84-206-0686-6.

María Paulina Briones (Guayaquil, 1974). Licenciada en Literatura por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Maestría en Edición de textos, de la Universidad de Salamanca, Máster en Estudios avanzados en Literatura española e hispanoamericana, por la Universitat de Barcelona. Ha publicado *Extrañas* (novela corta, 2013), *El árbol negro* (cuentos, 2014, en Línea Primitiva, Argentina). Su poemario *Tratado de los bordes o la Cercenación del estero* ganó el concurso nacional Ismael Pérez Pazmiño 2016. En 2009 fundó La Casa Morada, espacio de difusión y fomento de la lectura y los libros, y, en 2012, la editorial Cadáver exquisito.

Reescrituras del desierto argentino: Lucio V. Mansilla y César Aira

Zulma Sacca

Universidad Nacional de Salta

47

Resumen

A partir de algunas afinidades entre *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla y *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira, este ensayo busca reflexionar sobre la sobrecogedora impresión que deja la pampa argentina en los viajeros del siglo XIX. Analiza cómo la frontera entre tierra de indios y blancos enfrenta a los argentinos con un destino complejo, con un diálogo con el tiempo y con un proyecto político: la idea de construir una gran nación. La confrontación de ambos textos resulta de particular relevancia en lo que se refiere a la apropiación de algunos símbolos del sistema letrado argentino y la credibilidad que poseen: la política de exterminio, la frontera, el indio, el blanco y la función de la escritura ficcional.

Palabras claves: civilización, barbarie, verdad, verosimilitud, literatura.

Abstract:

Building from some affinities between *Una excursión a los indios ranqueles*, by Lucio V. Mansilla, and *Un episodio en la vida del pintor viajero*, by César Aira, this essay seeks to reflect on the overwhelming impression left by the Argentine pampas on 19th century travelers. We analyze

how the border between the Indian lands and the whites' lands confronts Argentines with a complex destiny, with a dialogue with time and with a political project: the idea of building a great nation. The confrontation of both texts is of particular relevance in what concerns the appropriation of some symbols of the Argentine letters and the credibility they possess: the politics of extermination, the border, the Indian, the white, and the role of fictional writing.

Keywords: civilization, barbarism, truth, verisimilitude, literature.

En el espejo de esta noche alcanzo

Mi insospechado rostro eterno.

Jorge Luis Borges

48

El surgimiento de nuevos paradigmas y conceptualizaciones caracterizaron el final del siglo XX; en la década de 1970 los postulados de la modernidad se conmovieron en su totalidad. Para Vattimo esta etapa se caracterizó por una «existencia dispersa, desorden existencial y (...) un impulso utópico difícil de localizar». Por supuesto, los acontecimientos en el orden mundial —los movimientos estudiantiles de los 60, la guerra de Vietnam y, poco después, el acontecimiento capital de la desaparición de la URSS y el fin de la Guerra Fría— y, en nuestro continente, los rotundos cambios institucionales, económicos y culturales pusieron a prueba las capacidades para imaginar esos cambios en función de los lazos sociales y de sus fuentes de legitimidad. Las fabulaciones sobre «el mundo y la realidad» se multiplicaron, las interpretaciones se diversificaron y, en ese contexto, lleno de interrogantes, los bienes culturales se resignificaron en la historia, en la historia del arte y en el arte mismo.

El eje de la crisis puede situarse en lo político, en lo tecnológico o en lo social-económico. No obstante, en el presente estudio, lo decisivo será el análisis de ese impacto transformador en la escritura literaria argentina. Se hace evidente que el fin del milenio presenta nuevos espacios de conflicto y el surgimiento de un nuevo concepto de subjetividad.

Se trata de una coyuntura carente de teorías estabilizantes y de una abundante y hasta desmesurada producción de bienes simbólicos;

allí surgen producciones estéticas como las de César Aira (1949) que, en apariencia, se apegan a una descripción fenomenológica de un mundo que se ha vuelto irrepresentable. En tanto lectura crítica de las constantes de la historia de la literatura argentina, la elección de leer a César Aira en consonancia con un escritor del siglo XIX como Lucio Mansilla se fundamenta desde varias perspectivas:

- Es un escritor que intenta mostrar la volatilización del acontecimiento histórico con efectos de discurso destinados a descifrar los procedimientos del código de las artes.
- Retoma tópicos fundacionales de la literatura nacional: el desierto, las expediciones, el gaucho, la oposición campo/ciudad y el problema indio.
- Su producción es atípica en el sentido moderno, pero típica en el contexto de la crisis de la modernidad: profusión de escritura de novelas, es decir, profusión de signos canalizados hacia la máxima información. Genera congresos, escribe ensayos de interpretación, elabora una poética, produce un nuevo diccionario de la literatura, etc.
- Desenmascara al libro como objeto y por lo tanto como valor de uso: la voluntad de escribir cuatro o cinco novelas cada año no hace más que desnudar el hecho de que el libro, la obra, forma parte de una “administración de las cosas” dentro de la ideología capitalista que reduce todo al valor de cambio.

49

La escritura de César Aira puede señalar la posibilidad del cierre de la constelación fundacional de la literatura argentina o puede constituir el síntoma de una crisis, no ya de la verosimilitud, sino de la veracidad. El conjunto de tópicos alrededor del desierto, el indio, los cautivos y las excursiones es el depositario de un modo de ver la realidad nacional y de una perspectiva abarcadora que impregnó el tejido social desde el sistema letrado, al menos desde la generación romántica de 1837.

Se destaca también que el presente análisis aborda aspectos aparentemente disímiles y hasta irreconciliables, dado que procura pesquisar algunos datos que reclaman evidencias en el camino trazado desde las fundaciones: Lucio Mansilla y César Aira indagan cómo se organizan las fuerzas culturales en la consumación de las aspiraciones del proyecto del progreso infinito. Ambos se sitúan en las coyunturas

finiseculares, ambos relevan los puntos de contacto entre la realidad y los postulados teóricos del progreso.

Dentro de las reflexiones sobre la nación existe un hilo conductor posible de ser leído desde distintos sistemas de ideas. Este contenido en continuidad concede un sentido hegemónico a los acontecimientos determinantes para la consolidación nacional desde relato historiográfico anclado en «lo real» y que la literatura reescribe, enmienda o reafirma en sus diferencias y en sus analogías; tal es el caso de las propuestas de relectura del presente estudio. La organización nacional encuentra en las postrimerías del siglo XIX un cauce en el que predomina el pensamiento positivista, cuyas ideas actúan eficazmente en la conformación del Estado. Luego de Caseros, se produce el ingreso del país a los cánones capitalistas, desempeñando el rol de abastecedor de materias primas para Europa. Este nuevo lugar se consigue gracias a una radical transformación cuya tendencia fue la de homogeneizar las estructuras sociales. “La Ley del progreso”, núcleo teórico de los pensadores del 37, otorga ahora al país la prosperidad económica que se traduce en el beneficio de la minoría ganadera y latifundista. La inclusión en el orden capitalista mundial derivó, además, en una serie de nuevos conflictos que la clase dominante tuvo que sortear y dispuso como modo de resolverla un esquema de inclusiones y exclusiones a través de la instrucción pública, laica y gratuita.

50

A partir de entonces, esta Argentina civilizada deberá enfrentar los desafíos que se articulan alrededor de cuestiones de tolerancia: el indio y el aluvión inmigratorio. Para decir mejor, fue necesario elaborar las imágenes y representaciones de estas entidades desde Caseros hasta nuestros días en virtud de diversos registros del saber social. En ciento cincuenta años, la literatura junto a otras prácticas sociales dieron cuenta de la falta de consistencia y de lo mutable de esas representaciones.

En el ámbito literario, este proceso de transformación del Estado y el éxito económico encuentra su expresión en la llamada Generación del 80, compuesta por un grupo de hombres en quienes se concentraba las riquezas y que sostenían las ideas de orden y progreso. El grupo de escritores señeros en la literatura nacional queda enmarcado en decenio con la primera presidencia de Roca, la federalización de Buenos Aires en 1880 y la caída de Juárez Celman en el 90.

En 1870 Lucio V. Mansilla publica en el periódico *La tribuna*. *Una excursión a los indios ranqueles* a modo de catas dirigidas a Santiago Arcos. Estos escritos recuperan la jerarquía de todos los tópicos de la

generación del 37, se valen de una lógica destinada a problematizar la dicotomía interpretativa de civilización/barbarie. Su apuesta es más abarcadora que el proyecto de progreso de 1837 porque no se trata de un diagnóstico y un programa como en los trabajos de Sarmiento, Alberdi y Echeverría, sino de un intento de manifestar las tonalidades resultantes de la puesta en acto del proyecto fundacional. Mansilla juega con los ceremoniales y el discurso, juega con la concreción del deseo de ser europeos, juega, incluso, con la relatividad de la oposición civilización/barbarie. El elogio del pensamiento y la vida en los extremos que hace al principio de la obra anuncia un talento especial para percibir cuando las oposiciones extremas son falsas. Mansilla no solo desobedecía las órdenes del presidente Sarmiento al emprender la excursión a tierra de indios, también se burlaba de sus fundamentos ideológicos. En el capítulo X de *Una excursión...* caracteriza a la civilización enumerando sus contradicciones internas. Para él la civilización consiste: «En que haya muchos médicos y muchos enfermos, muchos abogados y muchos pleitos, muchos soldados y muchas guerras, muchos ricos y muchos pobres».¹ Su queja sobre los hoteles muestra claramente ese borde en el cual se mueve el discurso de Mansilla a todo lo largo del libro: una frontera entre la mitificación y la desmitificación; entre la consideración profunda de las relaciones entre blancos e indios o la crítica recurrente de unos y otros. Este discurso ‘fronterizo’ está en el mismo modo de la enunciación: formalmente el destinatario de las cartas es su amigo Santiago Arcos, pero se trata, como él lo explicita, de una conversación pública. En efecto, su discurso está construido a modo de cartas destinadas a publicarse en un periódico, y es esta publicidad la que determina de hecho su estrategia narrativa. Mansilla está convencido, como lo señala en el capítulo IV, de que «El público sabe muchas mentiras e ignora muchas verdades». Esta cuestión de la veracidad tenía para Mansilla consecuencias de largo alcance en el comportamiento social.

Para Mansilla, la alternativa no está entre lo verosímil y lo inverosímil, está claramente entre la verdad y la mentira. El problema central para él —¿cómo saber si provoca interés lo que cuenta?— reside en el hecho de que para él los ámbitos de ambos conceptos no se delimitan de una manera unívoca en su época. Constantemente Mansilla

1 Lucio Mansilla. *Una excursión a los indios ranqueles* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986): 49.

está señalando cómo en su concepto de verdad aparecen muchos fenómenos que normalmente el público de su momento no consideraría pertinentes: por ejemplo, es más fácil la realización de un pensamiento que la repetición de un hecho. Pero también en ese ámbito de la verdad se incluyen las causas imponderables de la felicidad y de las virtudes, las cuales unas veces son simplemente producto del estado orgánico del sujeto y otras veces son el entramado total de la realidad.

Cien años después, Aira se encuentra también en una situación fronteriza, pero con términos muy diferentes: no de la verdad frente a la mentira, sino lo verosímil frente a su representación. Un nuevo concepto de subjetividad se ha ido procesando de tal manera que la disyuntiva de Mansilla aparece como una ilusión, quizás inconsciente, pero en todo caso inevitable. Todo dependía de la imagen que Mansilla quería construir de sí mismo, como lo señala Sosnowski en su prólogo a la edición de Ayacucho.

52

Aira ya no puede confiar en ese sujeto finalmente moralista que desea la verdad y que pretende decir la verdad. Este nuevo sujeto ha reconocido, primero, su presencia ineludible en todo enunciado discursivo; pero luego ha encontrado que su relación con la realidad es, justamente, una sencilla perspectiva individual (en nuestra tradición literaria véase el ensayo de Borges, “La nadería de la personalidad”, en *Inquisiciones*). Se trata de una perspectiva que no cubre lo real por su insuperable relatividad y que, además, se enfrenta a una totalidad inabarcable por definición.

Este perspectivismo no solo afecta al presente, también pone en duda el pasado, y todo el conocimiento que hemos heredado. Si la primera vanguardia puso en cuestionamiento la relatividad del conocimiento subjetivo, si la segunda (pensamos aquí en Cortázar y Antonio di Benedetto) cuestiona ya radicalmente los límites de lo verosímil y los conceptos básicos de lo ‘real’, la tercera, a la que correspondería Aira, pone en cuestionamiento el pasado como recipiente de la memoria y del conocimiento.

Para Aira, la disyuntiva está entre lo verosímil y lo puramente representativo, es decir, entre lo que podemos creer sin afirmar su verdad y lo que sería un hecho representado y coherente dentro del discurso que lo enuncia y nada más. En esta disyuntiva, Aira propone un juego ambiguo: la ruptura con lo conocido, con una pretensión de objetividad no cumplida de la historia; y, por otro lado, la propuesta de una estrategia inédita, una liberación de cualquier anclaje con lo real, e incluso con lo verosímil.

No se puede negar la existencia de los indios, pero sí se puede cuestionar la realidad de la imagen que nos ha sido transmitida. Si el progreso ha fracasado en la medida en que la destrucción del indio no produjo los resultados de prosperidad que se anunciaban, ¿qué seguridad hay de que la imagen de esa convivencia siempre dramática sea, ya no real, sino siquiera verosímil?

Para señalar más aún la distancia entre lo posible real y la única solución de lo puramente representativo, Aira introduce a un testigo que no es argentino como hace Mansilla consigo mismo en *Una excursión a los indios ranqueles*, sino portador de una mirada extranjera que, por lo demás, trae ya un «programa de visión», se podría decir, viene con el deseo de confirmar algo que Humboldt vio y creyó probar treinta años antes: la armonía de la naturaleza en su desarrollo autónomo.

En esa armonía, sin embargo, Humboldt no incluyó a los indios, y su posición ante ellos siempre fue ambigua. Muy cercana, se podría decir, a la que adoptaría su discípulo ficticio (en Aira), el pintor Rugendas, y su discípulo real, Mansilla.

Entre estos dos modos de expresión —reformulación de una temática conocida y una búsqueda de nuevas formas— se podría reflexionar y elaborar algunas hipótesis de lectura que revelan una esfera de información compartida entre *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla y *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira. Una lectura en profundidad mostraría la relatividad de los conceptos y la imposibilidad de garantizar la supervivencia de «los ideales de Mayo» que, en cualquier caso, implican el necesario desencadenamiento de la desaparición del otro.

El acto audaz de Mansilla de conocer tierra adentro y dar su testimonio desafiando jerarquías institucionales, sin mediación, sin dudas y sin traducción, es repetido en el episodio del pintor viajero; fuera del formato de la confidencia y los diálogos, Aira lo hace desde la compleja forma novelesca que persigue no la complicidad o la complacencia del lector sino la búsqueda de la veracidad. Pretende convertir al discurso de lo novelado en un síntoma capaz de revelar la significación de lo oculto.

El episodio del pintor viajero no es la representación del intento de comprender y dar a conocer *toda* la problemática del indio, sino la repetición irónica de esa búsqueda en un solo episodio: el malón. El malón ocupa parte de la narración, pero es la motivación interna del personaje que cubre la totalidad del universo narrado. El protagonista lo percibe como el enigma cuya resolución escapará al pensamiento y,

finalmente, su representación revelará la gran alucinación de los hechos. Las últimas páginas de la novela revelan al pintor la verdadera cara de los indios. La noche, el final del malón, el descanso del combate, contienen la única posibilidad de *ver* al indio y en sus gestos y, al mismo tiempo *ver* cómo se ve el rostro monstruoso del europeo. La escena nocturna —imposible de no ser leída desde Mansilla cuando llega a los toldos de Rosas y exclama «[...] me abrazaban y me besaban con sus bocas sucias, babosas, alcohólicas, pintadas [...]»² es la que revela al lector la precaria y móvil dualidad en que se ha construido el pensamiento argentino: ¿quiénes son los bárbaros y quiénes los civilizados? En Mansilla predomina la ambigüedad y la duda, pero Aira no duda en la narración de la noche final: todos somos igualmente susceptibles de ser vistos como Otro, o amorosamente bellos o bestialmente deformes:

Habían hecho una hoguera y se habían sentado en círculos [...] Decir que quedaron atónitos al ver irrumpir en el círculo de luz al pintor monstruo, sería poco [...] Rugendas no tuvo el menor inconveniente en sumarse a la ronda de fuego. Ahora sí los tenía cerca, con todos los detalles: las bocazas de labios como salchichas aplastadas, los ojos de chino, la nariz como un ocho, los cuellos de toro [...].³

54

Entonces, la forma de ‘deshistorizar’ es mostrar una mirada en principio complaciente, como en el caso de los de los escritores de 1880, y luego irónica sobre hechos y personajes de existencia verificable. El siglo XX buscará instancias decisivas del relato historiográfico capaces de poner en entredicho todo el sistema cultural del siglo XIX. Es el caso de la biografía que se liga a la ficción con un personaje donde el cuerpo pierde su regla y puede apostar a una operación de inversión de todos los espacios sociales. Entre estos espacios se halla la América desconocida y sus arquetipos. El personaje elegido por Aira es Johann Moritz Rugendas, quien al llegar a las colonias temía perderlo todo y de hecho lo pierde cuando un rayo le desfigura el rostro. La cara de Rugendas se constituye en el núcleo metafórico que reúne mucho de los sentidos ocultos en lo que, avanzado el siglo XX, cuestionamos como verdad y como conocimiento de la realidad. Su rostro deviene sentidos

2 Mansilla. *Una excursión a los indios ranqueles*. 147.

3 César Aira. *Un episodio en la vida del pintor viajero* (México: Ediciones ERA, 2006): 88.

distintos porque es el lugar de mutación, es un calidoscopio de colores, de formas y movimientos. Describir la metamorfosis de su rostro es la intención de gran parte de su escritura epistolar. En la cara del pintor se establecen todas las representaciones posibles: desde su arte hasta «la pesadilla despierta de los indios».⁴ La cara concentra la fórmula de interpretación que incluye muchas respuestas a los problemas planteados por la identidad nacional, pues desborda la palabra y define la orientación de un pensamiento que encuentra su rumbo. Aira le dice «brújula facial» porque, en efecto, sirve para discernir y dejar al descubierto el deseo en la contundencia de su luz y de su oscuridad.

El artista había nacido en Habsburgo en 1802. De familia de relojeros y pintores, se destacó en la Academia de Múnich por su aptitud para las artes. Fue pintor y dibujante, registró paisajes y habitantes de países latinoamericanos durante la primera mitad del siglo XIX. Buscaba mostrar la misteriosa América a sus contemporáneos europeos. En 1821 se embarcó en la expedición científica del barón Grigori Ivanovitch Langsdorff. Estuvo en Brasil, Haití, México, Chile y Perú. En 1834 llegó a Chile. Se estableció en la ciudad de Talca, donde realizó su actividad pictórica hasta 1845. Participaba en las tertulias de Isidora Zegers, a las que asistía Andrés Bello, entre otros. Allí inició un largo romance con Carmen Arriaga.

La vida de Rugendas posee motivos comunes con una vida viva como literaria muy en consonancia con los actores de la generación del 80 en Argentina: un artista que no deja de dar testimonio y de interpretar su realidad y su época y que desea apresar lo extraño —la naturaleza americana, sus tipos sociales—. Al igual que Mansilla, Rugendas planifica las excursiones, allí pone en acción la mirada estudiosa y analítica, con la excentricidad y con su condición de artista y de dandi como el centro de atención. Es el artista que guarda de manera inmanente a su quehacer el reto de conocerse a sí mismo y de descifrar los procedimientos estéticos que exigen esos testimonios en dos ámbitos del conocimiento: la crónica de viaje y el dibujo como el material primero del arte. La literaturización de las excursiones persigue el desciframiento de las representaciones del desierto toda vez que son escritos que producen nuevas representaciones.

Es cierto que el origen de la cultura nacional está en el desierto, es una búsqueda y obsesión desde los románticos. Las obras de Mansi-

4 Aira. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. 89.

lla y de Aira se aglutinan a partir de la búsqueda de las mismas falsificaciones y contrasentidos que conllevan los merodeos al desierto, para ello repiten el esquema de convenciones genéricas desde la perspectiva formal del viaje. Los blancos, hechos de emblemas europeos —vestimenta, montura y mandatos— incursionan en el desierto, en la pampa inconmensurable de Echeverría:

Parece haber apiñado
el genio de las tinieblas,
para algún misterio inmundado,
sobre la llanura inmensa,
la lobreguez del abismo
donde inalterable reina.⁵

56

Allí toman vigor objetos esclerosados por el canon letrado: el infierno, el indio, las cautivas y el combate. Estos signos se incorporan al discurso literario del siglo XX convertidos, cubiertos de otras opacidades e integrados en una estructura significativa que atraviesa el plano de la ironía y se ajusta a una exhibición de términos adversos o contradictorios, no obstante, imaginariamente intercambiables. Por eso, para Rugendas, los indios durante el malón son bárbaros que no son bárbaros como ironía inicial; como apertura a un sistema envolvente del plano irónico —de dobles términos—, estos indios son exquisitamente civilizados en su banquete y también infernales y temibles en su forma de hacer la guerra.

El tópico clásico del viaje, sostén de lo genéricamente narrativo, aparece asociado a componentes incorporados a una codificación del corpus letrado. Dos artistas alemanes avanzan sobre el desierto, ellos se constituyen como valor, en virtud de encarnar la mirada asombrada que se desprende de ‘nosotros’. Además, Rugendas insiste en atravesar la peripecia del malón para atestiguarla y dar lugar a la posibilidad de una narración en otros espacios.

Ya Mansilla duda, decide desafiar las jerarquías militares para verificar si la pampa es imposible de percibir, de mensurar, de retener en la memoria. Básicamente, fue presentada como imposible de conocer, y es allí donde radica el miedo al que pueden ser asociados *saber* y *temer*, funciones solidarias en los sistemas del terror. Por eso, cada

⁵ Esteban Echeverría. *La cautiva. El matadero*. (Buenos Aires: Kapelusz, 1979): 7.

tramo de excursión hasta llegar a los toldos de Mariano Rosas queda enmarcado por el temor de los jinetes. En complementariedad, los personajes de Aira no sienten temor a los indios la primera vez que ven la pampa; se sienten frente a la pura naturaleza, al vacío.

No obstante, como símil del infierno, el desierto tiene lugares o marcas susceptibles de ser poseídas desde la civilización. Su existencia está ligada a la civilización, a la propia trayectoria civilizatoria en el desierto. Son importantes, por eso, los márgenes. Los confines de las estancias y las afueras de las ciudades son el límite entre estos sistemas y responden a la lógica irreductible de lo diferencial. Es el hábitat de los guardianes fronterizos tanto para blancos como para indios. Es un espacio que permite que los polos se despojen de la oposición que les es propia, para evolucionar más allá de la oposición formal. Es decir, la llanura inmensa contiene arroyos frescos que, a su vez, contiene peligros. El edén deseado no deja de ser ilimitado y temido, donde todo es sorprendente para los blancos, allí se encuentra el conocimiento del otro. Infierno y paraíso adquieren otra corporeidad en la novela de Aira porque no se oponen simplemente, sino que, alegóricamente, se implican el uno en el otro.

Rugendas y Krause se aventuran en cabalgatas «más allá» y se encuentran con aves, moluscos, brevas, helechos, pumas amarillos, flores chillonas, salmones rosados, mirtos delicados que «[...] asomaban en abismos profundos y árboles como torres [...]»⁶ y de allí pueden salir los indios con sus «ataques fulminantes», escribe a continuación. Este universo preciosista y exótico habilita a que el relato introduzca un plano de amplias significaciones que nos advierten sobre el deterioro de los artefactos interpretativos con que contábamos. La novela del fin del siglo XX es más que nunca fábula, sutileza y estereotipo porque pretende redistribuir los sentidos en otros planos, no ya contradictorios sino actuando por entero con una retórica movediza capaz de recobrar la hibridez histórica y social. Pareciera que las utopías se han vuelto contra sí mismas como las fronteras literaturizadas por nuestros escritores.

Por otra parte, *Un episodio en la vida del pintor viajero* remarca que Rugendas no era botánico; era un paisajista. En la conciencia del fin del milenio, los dispositivos para *decir* la realidad americana del siglo XIX aparecen desmontados y se impone, en la búsqueda de escri-

6 Aira. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. 48.

tores como Aira, la enunciación de una forma que planteara el diálogo con el relato de la historia y la vez que manifestara la crisis donde ha quedado atrapada la verdad. Dentro de las convenciones literarias, los escritores argentinos comparten en general un mismo empeño por interrogar acerca de los significados de la identidad que se depositaron en el desierto.

El pintor viajero se parece a Mansilla en muchos aspectos, ambos comparten la necesidad de conocer al indio y ambos «[...] son parte de la convención del que quiere ser visto como él mismo se ve [...]».⁷ La diferencia radica en la forma narrativa. Rugendas no escribe las memorias del viaje, su historia está distanciada exponencialmente por el lenguaje, por el género novela y por las reflexiones sobre el procedimiento de su arte. Mansilla también busca la verdad al hablar siempre de sí mismo; la crónica, las memorias y los relatos de la vida de otros personajes son sus pretextos. Incluye en *Una excursión a los indios ranqueles* los formatos científicos que confieren verosimilitud a su crónica de viaje. En el siglo de la ciencia, el libro será leído y validado como tal: en 1875 recibe el primer premio en el Congreso Geográfico Internacional de París.

58

Lejos de esas certezas, la biografía de Rugendas representa un engañoso derrotero, traduce la simulación que organizó la imagen del mundo durante el siglo XIX. La novela convalida, en apariencia, el inventario de los elementos que componen el planeta y demuestra que cien años después es imposible la vigencia de aquellas representaciones. Sí, serán válidas en la conciencia del personaje las representaciones paisajísticas de sus dibujos y de sus obras. Aquel inventario no es otra cosa que una redundancia; los bienes simbólicos buscan representar la intervención irónica que convierte en monstruoso al europeo y en etéreos a los indios en el inicio del malón.

Al narrador le interesa el juego con el registro paródico de la biografía del pintor, porque, paradójicamente, los modelos modernos centraban su magnetismo en el artificio de un mundo que guardaba una impecable correspondencia con la vida misma. En el juego de los contrarios y de su inversión, la vida de Rugendas se representa por medio del desmontaje de su existencia originado por un episodio que busca justamente el azar, el accidente y la catástrofe. Esas for-

7 Saúl Sosnowski. "Prólogo". En Mansilla, Lucio. *Una excursión a los indios ranqueles* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986): 17.

mulaciones ya habían sido liquidadas por los epígonos del boom latinoamericano. Contrariamente a la novela moderna, esta novela de Aira se construye en base a un relato de sucesos erráticos. Presenta un episodio cuyo personaje central busca la confrontación de lo real, a través del desbordamiento de su autoimagen y de las imágenes que trae grabadas de Europa.

En la novela predomina un estilo nuevo que cuestiona la idea de un mundo previsible y racionalmente encadenado. Las primeras páginas están entramadas con la suma de información sobre los viajes y expectativas del personaje y, en extenso, la explicación de su método y su técnica pictórica. La versión «fisionómica» de la naturaleza (así llama el narrador al proyecto de Humboldt que Rugendas pretende continuar) se explica como «una geografía del mundo» y como «una ciencia del paisaje», es decir, el inventario del mundo. La explicación deja establecidos los encadenamientos de la relación con Humboldt. Este dato es importante porque asegura al relato la verosimilitud esperada por el lector y, al menos en este tramo, le proporciona la impresión tranquilizadora de encontrarse frente a una novela histórica.

Las primeras páginas afianzan una superficie con excesos de información. La mención a Humboldt, la historia familiar del pintor y su decisión de viajar a América para darla a conocer a Europa sostienen la organización narrativa. Nada ajeno ha sucedido todavía y se espera la progresión novelesca y la ocurrencia de lo eventual. Esta espera depende de anomalías en la descripción maravillosa del paso cordillerano y de las irregularidades que dan comienzo al mundo incidental y las incipientes dudas en el lector sobre si esta aparente biografía se estabilizará en un relato convencional.

La estadía del protagonista en Mendoza es importante para la incorporación de los elementos humanos y paisajísticos que forman parte del contenido como problematización de la pampa y los indios. Sin ambigüedades, el texto destaca la existencia de lo 'real' americano ante los ojos del público europeo. Las montañas de las cordilleras, la ciudad de Mendoza, las haciendas aledañas y el baqueano aparecen en una diáfana descripción desafiante que ofrece lo esencial para ser trabajado por los pintores. La travesía de la carreta pampeana es la contingencia para que los personajes emprendan el viaje a Buenos Aires. De suerte que Mendoza queda fijada como el punto de inicio del viaje a oriente, enfrenta al protagonista por primera vez con el desierto.

Representación y repetición adquieren un carácter espectral y se metaforizan en el paisaje que rodea a la caravana de los europeos. De este modo ocurre en el relato la asimilación entre lo natural y lo cultural; Aira presenta la operatoria de la historiografía en tanto discurso, la asimilación de las contradicciones históricas toma la forma de una diferencia que ha perdido credibilidad. La indiferenciación entre lo civilizado y lo bárbaro es la pérdida de sustento y programación: ahora la clave para entender el mundo americano simplemente se encuentra en el desenvolvimiento de los días y las noches. Con otros recursos, Mansilla y otros escritores de fines del siglo XIX anticipan la problematización del esquema interpretativo civilización/barbarie, el caso particular de *Una excursión...*, el viaje es el resultado de la necesidad de un entendimiento con el indio como partícipe de un diálogo. El tratado de paz ilustra la anomalía de vivir en guerra. Aventurarse a Tierra Adentro constituye la búsqueda de términos alternativos, de un proyecto que exculpe, que expulse el exterminio porque en él se presiente —como finalmente ocurrió— que todos están en riesgo: «Quejarnos de que los indios nos asuelan, es lo mismo que quejarnos de que los gauchos sean ignorantes, viciosos, atrasados. ¿A quién la culpa sino de nosotros mismos?».⁸

60

El malón en Aira, despojado de su signo de violencia excepcional, es igual al lenguaje, igual a los días y a las noches, es un ritual. En consecuencia, la narración también es un ritual. Esta es la hipótesis del escritor sobre la narración: propone que su signo necesario es la repetición, no de los datos que hemos heredado sino de ‘inventar’ y de ‘reinventar’. La mayor intensidad de la narración es la predestinación inherente al tiempo; por ello, el protagonista busca algo que siempre sucede y seguirá sucediendo en la tormenta y el malón.

El Coronel Mansilla y Rugendas saben lo que quieren, buscan su destino, conocen su oficio, pero sus vidas están dominadas por accidentes y, sobre todo, por la violencia de la guerra. Lo difícil lo constituye la representación de las escenas de esos cuerpos, allí se representan a sí mismos a la vez que escapan de la repetición. La ruptura que proponen consistiría en que la violencia no proviene de los desencuentros y de los ciclos de venganza con los que se interpretan la historia nacional y continental, sobre todo cuando se busca una explicación de las guerras civiles y de los exilios. Basta pensar en los momentos en que desde

8 Mansilla. *Una excursión a los indios ranqueles*. 177.

la literatura se quiso expresar estas cuestiones en *Facundo*, en el “Poema conjetural”, en *La sangre derramada*, en *Martín Fierro*, o en el mismo Mansilla cuando al final de *Una excursión...* dice:

Tanto que declamamos sobre nuestra sabiduría, tanto que leemos y estudiamos, ¿para qué? Para despreciar a un pobre indio, llamándole bárbaro, salvaje; para pedir su exterminio, porque su sangre, su raza, sus instintos, sus aptitudes no son susceptibles de asimilarse con nuestra civilización empírica, que se dice humanitaria, recta y justiciera, aunque hace morir a hierro [...].⁹

El episodio de Rugendas serviría para reinventar las razones y las interpretaciones de la violencia en nuestro continente que pertenecen a una lógica dominante en todos los órdenes: de la historia, la predestinación, el azar, el lenguaje, las ceremonias y la naturaleza. El mundo sería un reservorio de conflictos secretos que afloran en un contenido violento con una fuerza exacerbada. Desde esta perspectiva, es probable entender la profusión de la escritura de César Aira.

En este orden, mientras transcurre el viaje en carreta, el relato de los relatos de un arriero demuestra que ha existido la historia y eso fortalece en los europeos la sensación de prodigio ante la existencia del tiempo real y de la historia como verdadera, ambos encarnados más allá del discurso: en el paisaje inmutable. El viaje ha permitido el reingreso a lo real donde sus vidas particulares y la historia de la comunidad recuperan sentido. La desgracia que vendrá con la tormenta que representaría la manifestación del desengaño definitivo del fin del milenio: no hay posibilidad de conocimiento de la verdad en la historia, o mejor dicho, no podemos conocer el pasado porque está mediado por infinitos residuos discursivos.

La tormenta concuerda con la búsqueda de Rugendas porque ella se anuncia como la visión de una belleza monumental, el narrador activa todos los mecanismos que ponen al lector frente a la captación de un mundo esencial y grandioso. La travesía se impregna de detalles menores como las hojas de los árboles o la humedad, al tiempo que la sofocación fusiona este momento con las sensaciones que dirigen la mirada libre del pintor hacia el efecto del tiempo suspendido en espera de la

9 Mansilla. *Una excursión a los indios ranqueles*. 337.

catástrofe. Otro anuncio refuerza el presagio desde lo animal: los caballos están nerviosos e indomables. El protagonista galopa hacia los relámpagos y se encuentra con su desgracia en desmesura y desborde. Es el primer acto suyo que produce desconcierto en sus compañeros de viaje y aumenta el presentimiento de lo peligroso y oscuro, en medio del territorio irónicamente iluminado.

Aira propone otra manera de ver la historia, en la que la barbarie puede encarnarse de otra manera en la naturaleza y en la escena social. Esta propuesta encuentra su expresión en el salvajismo de la tormenta eléctrica. No existe ninguna fuerza que pueda servir de contrapeso y que pueda evitar el pago de ese alto precio. Rugendas y el caballo son alcanzados por el rayo.

Es importante en la lectura de esta secuencia retornar la hipótesis de Aira sobre narrar como 'reinventar', porque un pequeño hecho biográfico, «una caída del caballo» y las consecuencias de los rayos determinan un proceso narrativo que le permite romper el esquema novelesco en su totalidad.

62

Ahora el artista no debe 'reproducir', debe 'reconstruir'. En este caso se renueva la figura del doble fuera del ámbito de lo especular. El hombre tapado por una mantilla negra se incluye en dos interpretaciones básicas: por una parte lo ligado a la muerte y a lo mágico. Este es el exacto lugar en que se encuentra Rugendas porque penetra en el averno de la barbarie, quiere ver a los salvajes de lejos y de cerca, representarlos y mostrarlos en su mundo civilizado. El viaje hacia el malón lo ubica fuera de su propio cuerpo frente al salvaje. Por otro lado, el doble se relaciona con la muerte. Rugendas, deformado, tapado, se subordina a la enajenación de su cuerpo; es decir, el tapado no es su fantasma, es la enajenación la que le permite para hacer hablar a su cuerpo que lo fragmenta, él y su doble están vivos pero muy cercanos a la muerte.

Para acrecentar el valor del cuerpo marcado y espectral que quiere saber, Aira apela al registro metatextual y deja flotando una frase desafiante y enigmática: «la práctica del dibujo es irreductible al pensamiento».¹⁰ Mientras el lector intenta seguir el nuevo itinerario de las cartas del protagonista enfermo, ante la afirmación del autor sobre la naturaleza del dibujo, surge una pregunta: además de dibujar, ¿Rugendas se ha entregado a la obsesión de escribir para detener la

10 Aira. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. 52.

narración en la imagen de sí mismo como monstruo o para señalar que finalmente es él el conjunto de la narración lo monstruoso?

Mansilla —¿decepcionado o sabio?— pudo conocer a los indios, a los cautivos, a los prisioneros, a los fugitivos... almas sin rumbo, tiempo robado, tierras robadas. Al emprender el regreso en el crepúsculo, al finalizar la excursión hacia el conocimiento que debía entrañar el entendimiento con el indio le deja el precio de comprender que la cultura nos lleva a una relativa desaparición de nosotros, no solo del indio y sus peligros.

Con los efectos de la brutal descarga de electricidad en su cuerpo y con el malón contemplado a través del velo negro, Rugendas logra al fin lo que la novela señala como su propósito desde el principio, donde apareciera al fin algo que desafiara su lápiz, que lo obligara a crear un nuevo procedimiento. Aún más, en el episodio de la novela de Aira, sufre una conversión, está puesto al borde del abismo, suspendido por inminencia de la debilidad y el dolor físico y sumido en un intercambio imposible.

Entonces, en términos de la disputa territorial, el desierto se organiza en un primer plano especular y se especifica después en otros campos simbólicos de la nación, no directamente como lo infernal, sino en términos de intercambios ajustados a la lógica de lo que sigue llegándonos y que ya no existe.

El desafío y el deseo de los protagonistas de estas ficciones consisten en asumir, sin medir las consecuencias —como lo hicieron Alonso Quijano, Goriot, Raskolnikov o Ana Karenina— un conocimiento que, también, es propio de un cronista de viajes. El viaje será lo que los dispone a cuestionar la seducción de aquello que huye, más que de los otros, de ellos mismos.

Bibliografía

- Aira, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. México: Ediciones ERA, 2006.
- AA.VV. *Boletín 6. Centro de Estudios de teoría y crítica literaria*. Rosario: Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad Nacional de Rosario, 1998.
- Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila, 1992.

- Cella, Susana (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002.
- Diener, Pablo. *El viaje de Rugendas por Chile*. Santiago: Origo, 2012.
- Echeverría, Esteban. *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Kapelusz, 1979.
- Ford, Aníbal. *Desde la orilla de la crítica. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*. Buenos Aires: Puntosur, 1987.
- Halperín Donghi. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Editores de América Latina, 2004.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Ludmer, Josefina. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Mansilla, Lucio. *Una excursión a los indios ranqueles*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Sosnowski, Saúl. "Prólogo". En Mansilla, Lucio. *Una excursión a los indios ranqueles*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur, 1990.
- Viñas, David. (dir.). *Historia social de la literatura argentina*. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Milán: Paidós, 1989.

Sulma Zacca (Salta, Argentina, 1962). Magíster en Letras por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. En 1996 fue becaria en la Agencia Española de Cooperación Internacional. Ha participado en volúmenes colectivos tales como *En torno a Bolívar* (1999), *Rosismo y Peronismo. Nudos históricos, prácticas literarias* (2001) y *Rosismo y Peronismo. De los interrogantes historiográficos a las respuestas ficcionales* (2002). Ha publicado *Eva Perón, de figura política a heroína de novela* (2003).

Pie
de
página⁴
⁴ Revista literaria
de creación
y crítica

4 / Guayaquil
I semestre 2020
ISSN 2631-2824

Narrativas *queer* del Ecuador y América Latina: condenas, muertes, exclusiones y resignificaciones

65

Pedro Artieda Santacruz
Universidad Central del Ecuador

Resumen

Las crónicas de Indias albergan las primeras representaciones de la diversidad sexual en la ficción ecuatoriana y latinoamericana. Innumerables son los episodios en los cuales los escritores oficiales de la Corona enfatizan en los indios sodomitas, cuyo destino era la condena o la muerte. En tiempos de la república y durante el siglo XX, los personajes 'sodomitas' o quienes se salían de las asignaciones sexuales, continuaron siendo asesinados; la diversidad era ininteligible. Los enunciados acusatorios se convirtieron en actos de habla que consiguieron su cometido: silenciar, generar miedos,

culpas. En función de los cambios políticos a favor de las diversidades en Occidente, la ficción mudó de sentido. Las injurias se han ido revirtiendo y los protagonistas queer, resistidos a la normalización, tienen otro destino en el siglo XXI; aunque las trazas del pasado se resisten a desaparecer, hecho favorecido por una suerte de inconsciente cultural que alberga aún los agravios y aquellas voces homofóbicas, algunas omniscientes.

Palabras claves: conquista, diversidad sexual, nación, queer, injuria.

Abstract

The chronicles of Indias hold the first representations of sexual diversity in Ecuadorian and Latin American fiction. There are countless episodes in which the official writers of the Crown emphasize in the sodomite Indians, whose destiny was death sentence. During the Republic and the XX Century, the 'sodomite' characters, or those who deviated from their sexual as- signation, were assassinated as well: the diversity was unintelligible. The accusatory utterances were transformed into acts of speech that fulfilled their objective: to silence, to foster fears and guilt. In accordance to politi- cal changes in favor of diversity in the Western Hemisphere, fiction also changed its way. Insult have been reverted and the queer main characters resisting the norm, have a different destiny in the XXI Century; still, some remnants from the past defy disappearance, a fact favored by some sort of cultural unconscious that still holds on to the aggravations, and those homophobic voices, some of them omniscient.

Keywords: Conquest, Sexual Diversity, Nation, Queer, Insult.

66

Los dictámenes del pensamiento de la Corona

Las representaciones iniciales de la diversidad sexual en la ficción ecua- toriana y latinoamericana se encuentran presentes en los primeros textos escritos en lengua castellana sobre la región y sus pobladores: crónicas de Indias. Innumerables son los episodios en los cuales los escritores oficia- les de la Corona enfatizan en los indios sodomitas que encontraron en sus travesías y a los cuales condenaron drásticamente. Sodomita, término de origen judeocristiano, era el apelativo utilizado durante siglos de manera indiscriminada para describir, principalmente, a hombres homosexuales y a hombres identificados con el género femenino. Cuerpos que ahora, tras una serie de revoluciones políticas y semánticas producidas en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, podrían llamarse *gay*, *transfe-*

meninos o trans,¹ respectivamente; o simplemente *queer*, reflexionando en torno a la propuesta de que tanto el género como la sexualidad son construcciones culturales y no hechos naturales como aún sostienen los discursos tradicionales y conservadores.²

1 En esta lectura-análisis sobre las construcciones de los personajes alejados de la norma heterosexual por parte de los narradores de la conquista y, luego, por los escritores de la nación desde el siglo XIX, se utilizará el término trans en referencia a las personas que se encuentran en tránsito de uno a otro sexo y/o género —ya sea por medio de la utilización de una vestimenta o a través del uso de prótesis o de procesos de reasignación sexual—, aunque las palabras utilizadas durante más de un siglo han sido travesti y transexual, respectivamente. El término trans presenta connotaciones reivindicativas, pues el vocablo travestismo, inventado en 1910 por el médico y activista alemán Magnus Hirschfeld con el fin de especificar una variación de la sexualidad (Los travestidos: una investigación del deseo erótico por disfrazarse), ha sido utilizado durante más de un siglo de forma acusatoria; de la misma forma que sucedió con la palabra homosexual desde su creación en 1869 por otro activista europeo: Karl-Maria Kertbeny. Vale añadir que por ello, un siglo después (1969), los movimientos de liberación homosexual (EE.UU.) asumieron el término gay, cuya connotación de alegre o divertido rompe con la condena. Asimismo, la palabra transexualidad, utilizada por el endocrinólogo Harry Benjamin, tras un proceso de reasignación sexual (expresión utilizada décadas más tarde para referirse a las llamadas operaciones de cambios de sexo) llevado a cabo por el médico Christian Hamburger (1952) para reasignarle otro sexo al exsoldado del ejército de los Estados Unidos George Jorgesen, ha estado más bien ligada a una condición patológica. Innumerables colectivos o activistas LGBTI han preferido utilizar, entonces, indistintamente el vocablo referido trans o, en su defecto, transgénero; que, ciertamente, como otros términos ligados a las diversidades sexuales, no se encuentra registrado en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (motivo de análisis también). En esta misma línea, vale precisar que muchos activistas y agrupaciones sociales y políticas se han reapropiado de las injurias con el fin de resemantizarlas, tal como sucedió con la palabra queer en los Estados Unidos (años 90, siglo XX), relacionado en sus orígenes con el insulto y la degradación.

2 Entre los precursores y principales exponentes del pensamiento queer se encuentra la filósofa estadounidense Judith Butler, que ha teorizado al respecto desde los años 90 del siglo XX. En su texto *El género en disputa*, la pensadora —heredera de algunos postulados de Michael Foucault, entre otros, con respecto a las políticas de control sobre los cuerpos impuestas por los Estados y sus instituciones (la Iglesia, entre ellas)— enfatiza que los roles o características atribuidas a mujeres y hombres se encuentran predeterminados culturalmente. Butler plantea: «El género es performativo puesto que es el efecto de un régimen que regula las diferencias de género. En dicho régimen los géneros se dividen y se jerarquizan de forma coercitiva. Las reglas sociales, tabúes, prohibiciones y amenazas punitivas actúan a través de la repetición ritualizada de las normas». La filósofa hace énfasis en que la performatividad se refiere al hecho de repetir o reiterar las normas a través de la cual se constituyen los seres humanos; repetición obligada de dictámenes que anteceden a los sujetos. Véase: Javier Sáez, *Teoría Queer y psicoanálisis*, Madrid, Síntesis, 2008, p. 140-141. Su postura constituye la base del pensamiento queer, el mismo que plantea una resistencia a la normalización y que

Cronistas como Francisco López de Gómara o Cieza de León reforzaron el perfil de los deseos sexuales fuera de ley, vinculado al vicio y al pecado, que importaron desde que salieron del reino español. La ‘sodomía’ era cotidiana en ciertos pueblos de la América precolombina, parte de rituales religiosos, incluso; hecho que impactó a los foráneos que veían a los cuerpos sin matices. Deseos que no se ajustaban a esos textos previos sobre la sexualidad masculina y femenina, a esa escritura ‘inteligible’ y ‘binaria’ que ha determinado roles y elecciones para cada sexo y género, a la cual habría que sujetarse: una estructura-escritura, un lenguaje que aprehende a hombres y mujeres o que quiere aprehenderlos desde antes de su nacimiento. Salirse de él, de las asignaciones sexuales, ha llevado a la desaparición de quienes lo hacen, como bien cuenta López de Gómara cuando Vasco Núñez de Balboa, en pos del descubrimiento de la mar del Sur, asesina en el pequeño reino de Cuareca a medio centenar de indios «putos»;³ además del cacique Torecha y de su hermano «en hábito real de mujer que no solamente en el traje, pero en todo, salvo en parir, era hembra».⁴ Este relato, que funda la narrativa con personajes de la diversidad en la región, plantea, además, la sentencia irremediable para los personajes homosexuales: la muerte física y/o social, brújula que guiará a la mayoría de escritores hasta finales del siglo XX. Una suerte de tácito acuerdo establecido entre quienes se aventuraron a representar las diversidades sexuales en la ficción. No solo en el país, también en América Latina.

El patriarcado: origen y causa de la violencia a la condición femenina

Pero, si bien son evidentes estas representaciones a partir del siglo XVI, la academia y la crítica literaria las omitió. No habló del tema. Un mutismo casi absoluto se mantuvo hasta iniciar el siglo XXI. Silencio similar al que puede advertirse en la que se considera la primera narración con un per-

questiona los esencialismos que se han mantenido sobre la sexualidad. Las personas sexualmente diversas fragmentan precisamente esos «ideales» o estereotipos, razón por la cual han sido marginadas durante siglos. La ficción expone con mucha claridad las consecuencias de ese pensamiento binario. Los personajes de la diversidad en gran parte de la ficción viven en mundos marginales al confrontar su deseo con las determinaciones culturales.

3 Francisco López de Gómara, *Historia General de las Indias* (Biblioteca virtual universal, 2003): 271.

4 *Ibíd.*, 270.

sonaje homosexual del siglo XX en el Ecuador, *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio (1927). Una suerte de pudor, en medio de la ironía, desliza el improvisado detective (narrador del cuento) que ha inferido el deseo del protagonista, Octavio Ramírez, asesinado por su condición homosexual. «No, no lo digo para no enemistar su memoria con las señoras»,⁵ dice. Asunto incómodo, indudablemente. Hablar de la sexualidad diversa ha constituido una problemática durante centurias en países como el Ecuador, cuyo Estado e instituciones oficiales se han visto influidos por discursos conservadores y religiosos.

La sola posibilidad de romper con la inscripción en aquel binarismo masculino-femenino ha generado miedos, angustias, exclusiones, ‘olvidos’, desde todos los sectores, hecho anclado a un patriarcado que ha estado presente en la humanidad desde hace miles de años. Gerda Lerner reflexiona en torno a esta problemática, creación histórica cuyo proceso, afirma, ha tardado alrededor de 2500 años en completarse. Lerner se traslada a las sociedades agrarias en las cuales ubica el origen del sometimiento y utilización de lo femenino. «El desarrollo de la agricultura durante el periodo neolítico impulsó el “intercambio de mujeres” entre tribus, no sólo como una manera de evitar guerras incesantes mediante la consolidación de alianzas matrimoniales, sino también porque las sociedades con más mujeres podían reproducir más niños».⁶ Los agricultores podían emplear mano de obra de estos menores en función de la producción. La historiadora estadounidense acota que los hombres tenían derechos sobre las mujeres que estas no tenían sobre ellos.

69

Las mismas mujeres se convirtieron en un recurso que los hombres adquirirían igual que se adueñaban de las tierras. Las mujeres eran intercambiadas o compradas en matrimonio en provecho de su familia; más tarde se las conquistaría o compraría como esclavas, con lo que las prestaciones sexuales entrarían a formar parte de su trabajo y sus hijos serían propiedad de sus amos.⁷

En sus reflexiones en torno a la homosexualidad, el escritor argentino Manuel Puig, que vincula la moral con la afectividad y no con el sexo o los

5 Pablo Palacio, *Obras escogidas* (Quito, CCE, 2004): 11.

6 Gerda Lerner, *El origen del patriarcado* [Disponible en <https://www.culturamas.es/blog/2018/01/10/gerda-lerner-el-origen-del-patriarcado/>].

7 *Ibíd.*

actos sexuales, acusa, por su parte, a un patriarca que hace muchos siglos habría inventado el concepto de pecado sexual. El objetivo: controlar a las mujeres, entre otros aspectos. «El concepto de pecado hizo posible la creación de dos roles diferentes de mujer, el ángel y la prostituta».⁸ Desde entonces, el peso moral del sexo ha recaído sobre las mismas o sobre quien es penetrado, añade Puig. Esta conformaría, así, una de las principales razones de la condena a la homosexualidad masculina, cuyo imaginario se encuentra estrechamente vinculado con lo femenino, con la penetración. Los personajes *trans*, concebidos durante el siglo XX por varios autores, principalmente por escritores como Raúl Vallejo (años 90) exponen esa censura con mucha claridad. La impensable posición pasiva ‘ininteligible’ en la que los hombres pueden ubicarse ha provocado crueles asesinatos por parte de ese patriarcado exacerbado. La ficción ha representado con bastante precisión un entorno de homofobia y violencia histórico.

70

En los últimos años, la Academia ha abordado la temática de las masculinidades (ligadas a la diversidad) cuestionando precisamente el patriarcado, que parecería haber sido instaurado por una voz omnisciente en un tiempo mítico; pues, efectivamente, en muchas sociedades y culturas de Occidente y Oriente el menosprecio a lo femenino ha sido una constante. Puig continúa: «Extrañamente, alguien un día decidió que la penetración era degradante, vaya uno a saber por qué. El falo tenía para estos extraños moralistas un sentido colonizador y no de un simple cómplice del placer».⁹ De allí, entonces, la importancia de las elecciones y roles, de las identificaciones sexuales. La moralidad y el castigo de por medio. «La mujer iba a tener solamente derecho a ser penetrada y el hombre a penetrar. Y apenas llegado a la pubertad, el ser humano, más bien limitado [...] a ser objeto sexual, debía descubrir enseguida lo que le gustaba y adoptar en consecuencia el rol correspondiente, para llegar a *ser*».¹⁰

Estas reflexiones explicarían, asimismo, preguntas cotidianas como ¿activo? ¿pasivo? en muchas relaciones entre personas sexualmente diversas, que llevan ese imaginario cultural; preguntas que implícitamente conducirían a esa subestimación relacionada con la identidad. En muchos pueblos latinoamericanos, hombres ‘heterosexuales’ mantienen prácticas homosexuales siempre y cuando cumplan ese rol

8 Manuel Puig, *El error gay*, (tomado de *El porteño*, año IX, septiembre 1995) [Disponible en: www.debatefeminista.pueg.unam.mx › uploads › 2016/03 › artículos].

9 Puig, ob. cit.

10 *Ibíd.*

de penetrador. Ubicarse en otra posición, claro, cuestionaría su masculinidad-virilidad. Incluso, las prácticas de sexo oral tienen la misma connotación. A partir de estas reflexiones y de las que desarrollan los filósofos *queer*, con respecto a las construcciones culturales de la sexualidad, se explican las exclusiones de quienes no han encajado en el deber ser. Puig alerta, asimismo, sobre el planteamiento de los colectivos de Liberación Gay en torno a la naturalización de la homosexualidad, que en realidad constituiría «un producto histórico-cultural, tan represivo como la condición heterosexual».¹¹ El ideal para el escritor argentino sería la eliminación de guetos y de las categorías heterosexual y homosexual (términos que se sobreentiende son utilizados para abarcar a todas las diversidades sexo-genéricas) para vivir una sexualidad libre, postura que dialoga con el pensamiento *queer*. Como puede deducirse, un patriarcado arcaico, antiguo, ha afectado todos los discursos.

Las ficciones en tiempos de la Independencia

Aunque la breve novela *La Emancipada* (1863), de Miguel Riofrío, ha sido analizada más bien desde la estética del Romanticismo, presenta todas las características para ser leída desde la postura *queer*. Ello debido, entre otros aspectos, a la liberación de la protagonista (Rosaura) del yugo patriarcal, a las descripciones acerca de su cuerpo que no calzan finalmente con el ideal de aquel cuerpo sumiso. Además, porque la protagonista se resiste a asumir los roles predeterminados por el entorno. Y, aunque Rosaura se presenta como un personaje heterosexual, su forma de vida rompe con las normas, hecho que la lleva al destino descrito por López de Gómara. De esta forma, se funda la novela en el Ecuador: desapareciendo, anulando, silenciado a quien se atreve a fracturar los esencialismos con respecto al deber ser de las mujeres.¹²

71

11 *Ibíd.*

12 En su investigación, *Sacudiendo el yugo de la servidumbre: mujeres afroperuanas esclavas, sexualidad y honor mancillado en la primera mitad del siglo XIX*, María de Fátima Valdivia del Río analiza el tema del honor que categorizaba a los individuos en la época colonial y que se encuentra tanto en una dimensión privada como pública. Sobre la primera, contextualizada entre los siglos XVI y XVIII, aproximadamente, afirma: «En el caso de los hombres, éste se manifestaba en el valor moral del individuo y en la reputación, elemento que otorgaba significado a su masculinidad. En el caso de las mujeres, el honor se basaba en su conducta y honor sexual». Al puntualizar en la dimensión pública, la investigadora acota: «La dimensión pública del honor se manifestó aproximadamente en el siglo XVIII, donde el honor era sinónimo de estatus y

Los relatos con personajes diversos constituyen archivos clave para dar fe de la memoria sexual de las naciones. A la vez que representan cómo han sido estigmatizadas las minorías sexuales, muestra cómo se han ido constituyendo los imaginarios en torno a una sexualidad binaria ‘heteronormada’, aparentemente muy sólida, aunque, en realidad, de frágil estructura. En *La Emancipada* se evidencia la necesidad de reforzar la condición masculina y patriarcal al mismo tiempo que se condena a la protagonista. El territorio de los machos heterosexuales dominantes y agresivos se refuerza constantemente en varios relatos, pero a menudo en función de la condena a la alteridad sexual. La ficción ocupa un lugar muy importante en la constitución de los pueblos.

A partir del patriarcado-machismo se inscriben, entonces, los relatos de la diversidad en esa misma estrecha lógica binaria-egoísta (los deseos fuera de norma son ininteligibles, incomprensibles, ilógicos) durante todo el siglo XX. Situación que también se ha producido en otras naciones de la región. En la que podría considerarse la primera novela con personajes de la diversidad en América Latina, *Los cuarenta y uno: novela crítico social* (Eduardo Castrejón, México, 1906), basada en una redada policial realizada en Ciudad de México (1901), en la cual se apresaron 41 hombres de la diversidad, 19 de ellos ataviados con prendas femeninas, se advierte la misma condena y silenciamiento. Es importante precisar en su muerte social, sobre todo (los personajes son humillados públicamente y exiliados a Yucatán); es decir, en el hecho de estar fuera de la concepción de ciudadanía. Vale hacer hincapié en que muchas ficciones durante el siglo XIX e inicios del siglo XX, principalmente, tuvieron una clara función en América Latina: transmitir valores, maneras de ser ciudadano; cómo ser hombre, cómo mujer; cómo ser parte de un proyecto nacional en el cual, idealmente, debía consolidarse la familia (modelo cristiano, claro) productiva. Quienes salían de la estructura (asignaciones sexuales) entraban en el terreno de la injuria. A partir de ello, el lenguaje simbolizó los señalamientos y exclusiones. Otra historia latinoamericana significativa del siglo XIX, aunque sin claras evidencias de personajes *queer*, es el primer cuento argentino: *El matadero* (1871), de Esteban Echeverría, ambientado en la dictadura de Juan Manuel Rosas. Este relato presenta una serie de simbolismos que condenan

72

prestigio social. Este cambio complejizó las relaciones sociales y acentuó las diferencias sociales al cruzarlo con elementos como clase, etnicidad y género. La protección de la reputación social estuvo ligada entonces a la reputación sexual femenina [...]» Véase Kathya Araujo, Mercedes Prieto, ed., *Estudio sobre sexualidades en América Latina* (Quito: Flacso, 2008).

la diversidad cuando el protagonista (un unitario de unos 25 años) es apresado por los federales y humillado públicamente. El joven, que simboliza la civilización, se resiste a ser ‘sodomizado’, hecho que demuestra el imaginario cultural negativo con respecto a las diversidades.

Injurias: actos de habla que provocan exclusiones

Tras la escritura del vocablo sodomita por parte de las plumas europeas (presente, incluso, en los cuerpos legales como el Código Penal ecuatoriano de 1906), se fue consolidando una serie de adjetivaciones reprobatorias, interminable escalera de palabras: insultos, enunciados peyorativos, con tal fuerza ilocucionaria —citando al filósofo inglés John L. Austin en torno a los actos de habla, sobre todo en aquellos que llevan a cabo una acción cuando son enunciados—¹³ que han logrado su propósito: silenciar, marginar, producir culpas, muertes, suicidios. Es decir, un lenguaje que, al instaurar odio, ha generado efectos sobre los sentimientos y emociones de las personas. Principalmente de quienes han sido objeto de las injurias: «[...] decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio o de quien emite la expresión o de otras personas. Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos».¹⁴ Solo así puede entenderse las razones del suicidio o la culpa de los personajes de la diversidad, por ejemplo, pensando en tantos protagonistas sufrientes de las ficciones *queer*.

A partir de las consideraciones de Austin, Judith Butler analiza a profundidad estas formas de habla que pretenden comunicar odio, relacionándolas precisamente con esos cuerpos ininteligibles; por cierto, precarios, debido a la violencia física y simbólica a la que están expuestos cotidianamente. Principalmente los *trans*, cuerpos-textos que hablan por sí mismos. Identidades difíciles de ocultar; deseos que,

13 Austin clasificó a los actos de habla en constatativos y performativos. Los primeros describen un hecho y pueden ser verdaderos o falsos; por su parte, los performativos producen una acción, sin ser verdaderos ni falsos. El filósofo planteó para algunos actos de habla las categorías de locucionarios, ilocucionarios y perlocucionarios. En términos generales, los primeros se refieren a la emisión de los sonidos de los enunciados que tienen cierto significado; los segundos, a los actos que se producen en sí mismos al pronunciar algo. Los terceros, en cambio, a los efectos que los enunciados producen, ya sea en el hablante o en la audiencia. Véase: John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (Barcelona: Paidós, 1990).

14 Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*. 145.

probablemente, tampoco tienen el interés de estar ocultos, que escriben a tiempo completo su deseo. Identidades excluidas, inclusive, al interior de los colectivos de la diversidad. Butler, entonces, retoma y amplía el concepto de performatividad del pensador anglosajón: «Un performativo es eficaz no solo cuando realizo el acto, sino cuando a partir de este acto se derivan un conjunto de efectos»;¹⁵ y, aunque no todos los enunciados actúan con la misma fuerza, en el caso de los agravios en contra de la diversidad, los efectos se han generado casi automáticamente, afectando la emocionalidad de las personas censuradas. Una larga historia de ofensas antecede a las comunidades afectadas. «En el principio hay la injuria. La que cualquier gay puede oír en un momento u otro de su vida, y que es el signo de su vulnerabilidad psicológica y social. “Sucio marica” (“sucias tortillera”) no son simples palabras emitidas casualmente. Son agresiones verbales que dejan huella en la conciencia»,¹⁶ aclara por su lado el filósofo francés Didier Eribon.

74

Al constituir las injurias, parte de la historia lingüística de las sociedades se halla inscrita en sus estructuras (imposible borrarlas). Butler señala que «el daño lingüístico parecer ser el efecto no solo de las palabras que se refieren a uno sino, también del tipo de elocución, de un estilo —una disposición o un comportamiento convencional— que interpela y constituye a un sujeto».¹⁷ No obstante, a través del insulto, paradójicamente, la persona injuriada tiene una «cierta posibilidad de existencia social».¹⁸ Por ello es que, en las últimas décadas, en una suerte de agenciamiento lingüístico, las injurias se han retomado para otorgarles otras significaciones: la utilización del mismo mecanismo a favor de la defensa y la reivindicación, como ha sucedido con el término *queer* en los Estados Unidos.

Narrativas *queer* del siglo XX: homofobia, violencia, muerte

Gran parte de personajes de la ficción ecuatoriana hasta finales del siglo XX no tuvieron la posibilidad de ejercer ese derecho semántico o lingüístico de revertir las injurias. El entorno sociocultural no los permitió. Glosarios saturados de agravios han sido imposibles de sobrellevar: adjetivaciones-lugares comunes, actos de habla a través de los cuales han dialogado autores como Palacio, Benjamín Carrión (su novela de largo aliento *¿Por*

15 Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (Madrid: Síntesis, 1997): 38.

16 Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay* (Barcelona: Anagrama, 2001): 29.

17 Butler, *Lenguaje, poder e identidad*. 17.

18 *Ibíd.*

qué Jesús no vuelve?, escrita entre 1929 y 1959, es la más significativa en el siglo XX, pues ha reflexionado con mayor profundidad sobre la condición homosexual, a pesar de condenarla); Rafael Díaz Icaza o Pedro Jorge Vera, entre otros. Es necesario reiterar que, en esta narrativa, la condición *trans* expone las mayores exclusiones. Las escenas que describen los autores que más la han expuesto (años 90), como Raúl Vallejo (“Cristina envuelto por la noche”, “Te escribiré de París”, entre otras) y Javier Ponce (*Resígnate a perder*), son desgarradoras: crueles homicidios «a sangre fría», evocando la máxima obra de Truman Capote. A ellas se suman las descripciones de Huilo Ruales en “Es viernes para siempre Marilyn” y las impresiones transfóbicas de los protagonistas de “Historia de un intruso”, de Marco Antonio Rodríguez, también pertenecientes a las últimas décadas del siglo pasado. Estas historias estrechan lazos con el clásico latinoamericano *Lugar sin límites* (1966) de José Donoso y con las crónicas de Pedro Lemebel, *La esquina es mi corazón* (1995) y *Loco Afán* (1996). Sin embargo, cabe enfatizar que en el caso de Lemebel el lugar de enunciación es claro. Su propuesta es ante todo política: denunciar los sistemas represivos en Chile. Habla y escribe desde su lugar *trans*, desde su alteridad agravada. También desde su condición étnica y social.

Por su parte, el deseo lésbico — apenas abordado — aparece más ligado al reproche y al deber ser. Escritores como Eugenia Viteri, Jorge Dávila y Raúl Pérez Torres, establecen un claro diálogo. La figura masculina irrumpe como una barrera o una voz que censura o se interpone, desde el relato que podría considerarse inicial con mujeres de Lesbos: “Al subir el aguaje” (Joaquín Gallegos Lara, 1930), caracterizado, además, por la injuria.

75

Siglo XXI: resignificaciones, rastros del pasado, propuestas refrescantes

Es sobre todo a finales de la centuria pasada e inicios del siglo XXI cuando los protagonistas *queer* ecuatorianos empiezan a revertir ese lenguaje violento (Pérez Torres, Lucrecia Maldonado). A resemantizar algunas palabras ofensivas apoderándose de los insultos. Sin embargo, las mayores inflexiones se producen cuando la voz narradora ya no precisa de adjetivaciones o categorizaciones para referirse las diversidades sexuales. Santiago Páez excluye literalmente ese lenguaje excluyente, valga la redundancia. En *Moradas provisionales* resignifica la sexualidad a través de unos cuerpos-deseos que cambian de género sin advertirlo. Sutil y repentinamente, sus personajes transitan entre lo masculino y lo femenino.

Es importante hacer hincapié en que, si durante el siglo XX prevaleció el género del cuento corto en esta escritura ‘marginal’, en el siglo XXI va imperando la novela. Lucrecia Maldonado publica, en 2005, *Salvo el Calvario*, en la cual no solo naturaliza el amor homosexual, sino que resemantiza términos como ‘maricón’. En 2013 se publica la novela *Bajo el hábito*, de Pedro Artieda, cuyo protagonista *trans*, un franciscano sesentón (la historia del primer viejo, quizás), revive las culpas pasadas, aunque su deseo sale triunfante. Luis Borja Corral imprime, en 2014, sus *Pequeños palacios en el pecho*, vertiginoso texto que también olvida casi por completo las categorías, aunque imaginarios culturales como la supuesta inestabilidad emocional de las personas homosexuales se hallan implícitos. El final de su historia se remite al pasado: la muerte, destino infalible. Luego, en 2016, Juan Pablo Castro Rodas presenta *La curiosa muerte de María del Río*, novela negra que evoca a Palacio con todos los elementos del género policial: método deductivo, presencia del detective, escritura periodística. Raúl Vallejo vuelve al mismo tiempo con otra historia que establece, como Páez, un quiebre clave: el amor entre un ejecutivo heterosexual de clase media alta y una persona *transfemenina* a punto de sellarse en una ceremonia. Vallejo contextualiza su historia *Gabriel(a)* en el mundo contemporáneo, evocando hechos como la aprobación del matrimonio civil igualitario o manifestaciones del orgullo LGBTI. Temas similares a los que Adolfo Macías aborda en su cuento *Los azules* (2013).

Los juegos exuberantes de la lengua

Los cuentos y propuestas lingüísticas neobarrocos son parte también de las nuevas narrativas. *La Venus impropia*, de Eduardo Adams (2007), establece otro tipo de rupturas, como la que magistralmente propuso Javier Vásconez en 1982 en el cuento “Angelote, amor mío”: irreverentes gramáticas que han puesto en jaque a los formalismos y leyes de la lengua. La creación de neologismos, cambios de género en algunas palabras y aparentes faltas de concordancia son bastante evidentes; igualmente en la escritura de otros autores como Marcelo Báez: “Élella”, 2013; hecho propuesto tempranamente, de la misma forma, por Raúl Vallejo en su historia sobre Cristina y que ha vuelto a plantear en *Gabriel(a)*. Pero estas irrupciones lingüísticas tienen su historia en la narrativa de la región. Ya se advierten, aunque tímida-

mente, en la novela *Hombres sin mujer* (Carlos Montenegro, Cuba, 1937), en la historia mexicana de Castrejón y en la de José Donoso. Y de manera más clara en *Cobra* (Severo Sarduy, Cuba, 1972) y en *Prosa plebeya* de Néstor Perlongher (Argentina, 2008). Otro texto paradigmático que, además, utiliza frecuentemente el recurso literario de la ironía es *Al diablo la maldita primavera*, de Alonso Sánchez Baute (Colombia, 2007).

Narradores omniscientes homofóbicos

En esta lectura sobre ficciones *queer* es necesario, igualmente, enfatizar en las voces omniscientes que toman distancia de la homofobia, la *transfobia* o la *lesbofobia*,¹⁹ al describir personajes homofóbicos y agredidos, escenificando entornos y relatando hechos que condenan la sexualidad diversa; así como aquellas voces en que, con claridad, toman una postura. Que, desde su lugar de enunciación, censuran categóricamente lo diverso, constituyéndose en una suerte de voces omniscientes homofóbicas, las mismas que se mantienen durante siglos y que, cuando parecerían haber sucumbido, vuelven súbitamente en la actualidad. Estas voces están presentes desde los tiempos de la conquista, desde esa escritura oficial que luego se actualiza durante los siglos XIX, XX y XXI, tanto en Ecuador como en América Latina. Autores como Joaquín Gallegos Lara, Pedro Jorge Vera y Carlos Aulestia, entre otros, las construyen. De la misma forma, lo hacen Castrejón y Montenegro. Estos omniscientes homofóbicos castigan a través de sus injurias y enunciados, remitiendo a los tiempos de la Edad Media.

77

19 Transfobia y lesbofobia son vocablos que tampoco se encuentran registradas en el diccionario de la RAE. No obstante, de igual forma, se utilizan permanentemente en el ámbito del activismo LGBTI y de los estudios de género. En algunos colectivos se ha cuestionado la prevalencia de lo homosexual o, desde los años 70, de lo gay, como términos que han querido abarcar a toda la diversidad. Esto ha constituido una problemática, pues a nivel lingüístico no se encuentran representados todos los colectivos. Por ello, el uso de las siglas LGBTI es más abarcador. No obstante, desde el pensamiento queer esta necesidad lingüística ya no tendría mucho sentido: lo que se pretende es anular las diferencias. Al identificarse como gay, lesbiana o trans, de forma cerrada, se excluyen a otras poblaciones-identidades, incluida la heterosexual. De todas formas, son términos con los cuales las poblaciones continúan identificándose. Lo importante, en todo caso, es que no constituyan categorías cerradas. Una persona gay no es igual a otra y así por el estilo.

Bibliografía

- Aguilera Malta D, Gallegos Lara J., Gil Gilbert E, *Los que se van*. Quito: Ariel, 2008.
- Araujo, Kathya, Mercedes, Prieto, ed., *Estudio sobre sexualidades en América Latina*. Quito: Flacso, 2008.
- Austin, John L., *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Artieda Pedro, *Bajo el hábito*. Quito: Eskeletra, 2013.
- Aulestia, Carlos, *Köndenasjón*. Quito: Del Tábano, 2012.
- Benavides, Hugo, “La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados”, *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*, N° 24. Quito, enero 2006.
- Borja Corral, Luis, *Pequeños palacios en el pecho*. Quito: PUCE, 2014.
- Butler, Judith, *El género en disputa, el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- , *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, 1997.
- Carrión, Benjamín, *Por qué Jesús no vuelve*. Quito: CCE, 1963.
- Castrejón, Eduardo, *Los cuarenta y uno: novela crítico-social*. México: UNAM, 2013.
- 78 Castro Rodas, Juan Pablo, *La curiosa muerte de María del Río*. Bogotá: Random House Mondadori, 2016.
- Donoso, José, *Lugar sin límites*. Barcelona: Bruguera, 1984.
- Eribon, Didier, *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Gabinete Sociológico Biker S. L.: Herrero Iratxe y Díaz de Argandoña, Carlos, *La situación de las personas transgénero y transexuales en Euskadi*. Vitoria: Ararteko, 2009.
- Horswell, Michael J., *La descolonización del “sodomita” en los andes coloniales*. Quito: Abya-Yala, 2013.
- Kulawik, Krzysztof, *Travestismo Lingüístico*. Madrid: Iberoamericana-Veruert, 2009.
- López de Gómara, Francisco, *Historia General de las Indias*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-general-de-las-indias--0/html/>
- Lerner, Gerda, *El origen del patriarcado*, [Disponible en: <https://www.culturamas.es/blog/2018/01/10/gerda-lerner-el-origen-del-patriarcado/>].
- Maldonado, Lucrecia, *Salvo el calvario*. Quito: Planeta, 2005.
- Melo, Adrián, *Historia de la literatura gay en Argentina*. Buenos Aires: Lea, 2011.
- Mondimore, Francis Mark, *Una historia natural de la homosexualidad*. Barcelona: Paidós, 1998.

- Montenegro, Carlos, *Hombres sin mujer*. México: Lectorum, 2008.
- Páez, Santiago, *Moradas provisionales*. Quito: Cactus Pink, 2018.
- Palacio, Pablo, *Obras escogidas*. Quito: Casa de la Cultura, 2004.
- Perlongher Néstor, *Prosa Plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 2008.
- Ponce, Javier, *Resígnate a perder*. Quito: Seix Barral, 1998.
- Puig, Manuel, *El error gay* (tomado de *El porteño*, año IX, septiembre de 1995). [Disponible en: www.debatefeminista.pueg.unam.mx > uploads > 2016/03 > artículos].
- Riofrío, Miguel, *La Emancipada*. Quito: Antares, 1992.
- Sáez, Javier, *Teoría Queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis, 2008.
- Sarduy, Severo, *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- Serrano, Raúl, *Cuerpo adentro, historias desde el clóset*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2013.
- Sánchez, Alonso, *Al diablo la maldita primavera*. Bogotá: Punto de lectura, 2007.
- Sommer, *Ficciones fundacionales*. Colombia: FCE, 2007.
- Vallejo, Raúl, *Gabriel(a)*. Bogotá: Penguin Random House, 2019.
- , *Fiesta de solitarios*. Quito: Libresa, 1998.
- Vásconez, Javier, *Un extraño en el puerto*. Quito: Libri-Mundi, 1998.
- www.debatefeminista.cieg.unam.mx > uploads > 2016/03 > articulos

Pedro Artieda Santacruz (Quito, 1964). Magíster en Estudios de la cultura, mención Literatura Hispanoamericana y Psicólogo clínico. Actualmente, es candidato a doctor en Literatura latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Ha publicado, entre otros, las novelas *Nadie lo sabe con certeza* (2001), *La última pared roja* (2008) y *Bajo el hábito* (2013). Con el ensayo *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana* obtuvo el Premio Manuela Sáenz (2004). En abril de 2010, fue invitado a participar en la Sexta Conferencia Internacional sobre estudios de la sexualidad y activismo LGBT en América Latina (Universidad de Pittsburgh, EE. UU.). Docente en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Central del Ecuador.

Pie
de
página⁴
⁴ Revista literaria
de creación
y crítica

4 / Guayaquil
I semestre 2020
ISSN 2631-2824

Traducción intersemiótica: *La muerte en Venecia*, de la literatura al cine

81

Siomara España
Universidad de las Artes

Resumen

En este artículo, la autora trabaja un estudio comparativo entre los sentidos semióticos de la novela *La muerte de Venecia*, de Thomas Mann, en relación con la película homónima dirigida por Luchino Visconti. La autora sostiene que la traducción del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico es un acierto al haber conseguido una imaginería casi literal de la obra literaria, sin menoscabo de la reconfiguración del personaje central que, en la novela, es un escritor, y en la película es un músico. El aporte de la película es la traducción de imágenes literarias a las imágenes visuales a través de la fotografía.

Palabras claves: La muerte en Venecia, Thomas Mann, Luchino Visconti, literatura y cine, semiótica.

Abstract

In this article, the author produces a comparative study of the semiotic meanings of Thomas Mann's novel *Death in Venice* and the homonym film directed by Luciano Visconti. The author holds that the translation of the literary language to cinematographic language hits the mark by achieving an almost literal imagery of the literary work, despite the fact that the central character in the novel is a writer and in the film is a musician. The film's contribution is the translation of the literary imagery to visual imagery through photography.

Keywords: Death in Venice, Thomas Mann, Luchino Visconti, Literature and Cinema, semiotic.

La traducción como fenómeno de traslación

82

La traducción ha sido un fenómeno de trascendental relevancia para la comunicación a lo largo de la historia, ya que comporta las múltiples dinámicas que supone el propio hecho comunicativo. Se suele pensar que el término 'traducción' implica únicamente una actividad de carácter literario, es decir, trasladar textos de una lengua a otra, pero los profusos estudios, análisis y tratados que del tema se han realizado, clarifican que todas las actividades humanas están atravesadas por proceso de traducción. Ahora bien, sin duda, es en la literatura donde este hecho comunicativo presenta amplias y variadas concepciones que van desde el conocimiento al reconocimiento de otras culturas, lenguas, conductas o tradiciones, entre las que podríamos citar el caso de la Piedra de Rosetta, clave y determinante hallazgo para la comprensión de toda una cosmogonía simbólica e icónica como la egipcia, dada su trilingüe inscripción en griego, demótico y jeroglífico.

Así mismo, la comprensión de obras de relevancia espiritual para la historia de la humanidad, como las traducciones de la *Biblia* del hebreo y arameo al griego; los hexámetros dactílicos de Homero; la lengua toscana de Dante para su *Divina comedia*; la belleza serena de los haikus japoneses, entre tantas otras obras señeras, que a través de las traducciones han recorrido continentes y lenguas tan disimiles de las primigenias. La traducción literaria, propiamente dicha, tampoco es un «acto puro» en cuanto a la traslación de una

grafía a otra, ya que traducir implica otros fenómenos de la lengua como la interpretación y el conocimiento de una considerable gama de recursos propios de ella. Román Jakobson, partiendo de los postulados lingüísticos de Peirce,¹ nos dice que todo signo lingüístico, al pasar de una lengua a otra, presenta un mayor desarrollo para que pueda ser aprehendido por esa nueva lengua o cultura local; en este sentido, podríamos hablar de traducciones intersemióticas, interlingüísticas e intralingüísticas, que a su vez darán salida a otros actos comunicativos que originan la recepción de procesos semióticos como la metatextualidad, hipertextualidad e intertextualidad, en que el receptor es a la vez traductor e intérprete. Dice Torop:

es posible describir a la cultura como proceso infinito de traducción total [...] Por una parte, el proceso de traducción total refleja las peculiaridades de la comunicación textual en la cultura. Por otra parte, puede ser visto como un aspecto de autocomunicación al interior de la cultura.²

En efecto, la contemporaneidad nos muestra cómo toda la cultura es atravesada por este total proceso de traducción intersemiótica, por lo que cualquier manifestación cultural puede traducirse en otros tipos de lenguajes; más aún en un entorno donde se privilegian los nuevos medios digitales, que a su vez dan paso a otros complejos sistemas de comunicación en el universo de la sociedad de masas. La traducción interlingüística, en cambio, tiene una mayor relevancia en cuanto a la aplicación de ciertos códigos lingüísticos, como la semántica, la morfosintaxis, la pragmática, etcétera, y que, de acuerdo a la lengua de llegada, también podría afectar el origen del texto de partida. No olvidemos que toda la traducción es un acto interpretativo en el que también se verá involucrada otra actividad propia de los seres humanos: la creación. Todo traductor es creador, a la vez que intérprete. Es el caso de quienes realizan crítica literaria, crítica textual, ecdótica y me aventuraría a asegurar que también la ensayística.

1 Charles Sanders Peirce. *Semiotic and Signifcics: The Correspondence Between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby.*, Charles S. Hardwick, editor. (Bloomington, Indiana University Press, 1977).

2 Peeter Torop. "Intersemiosis y traducción intersemiótica", *Cuicuilco*, vol. 9, N° 025 (Distrito Federal, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), 2002): 2.

La traducción interlingüística, históricamente hablando, ha pasado por muchos de estos procesos de traslación, pues va interpretando signos tanto de la misma lengua como de otras, que a su vez han sido interpretados en traducciones intertextuales.

En el caso de la traducción de textos de una lengua a otra hemos visto cómo, en innumerables ocasiones, los textos de partida han sido intervenidos, adaptados, y hasta reconfigurados de su lengua original, con el propósito de adaptación a entornos locales, en un proceso intralingüístico en el que se observan variaciones de sinonimias, connotaciones, alusiones y títulos, que dan origen a nuevas estructuras semióticas que en ocasiones corresponden al texto de partida, pero en otras, se alejan sustancialmente de él.

Traducir es también un acto de interpretación, conocimiento y reconocimiento del mundo oculto que puede entrañar un texto de partida; por ello se podría pensar que el traductor no solo debe ser un técnico, experto en el área de la lengua, sino además un esteta, un erudito, capaz de encontrar las relaciones que, manifiestas o no, se encuentren en las obras.

84

Existen también transtextualidades que no son manifiestas en las obras, como ejemplos, el caso de “la Maga” de Julio Cortázar y su relación con la maga Circe, de Homero, o la Nora Helmer de Henrik Ibsen como transtextualización de una moderna Antígona. Del mismo modo sucede en el personaje de Tadzio y su alusión al mito platónico de Hyakinthos, Apolo y Céfito en esa triada romántica con la que Thomas Mann establece una transtextualización de sus personajes en la novela *La muerte en Venecia* y que Luchino Visconti transduce de la literatura al cine en *Morte a Venezia*, llevada a la gran pantalla en 1971.

En la correlación que se hace de literatura-cine, el ‘traductor’ tiene que entender el desarrollo de estos procesos de semiotización para poder materializar en el nuevo medio dicho sistema de signos, y ‘traducirlos’ de lo literario a lo sonoro y visual; es decir, comprender, en primera instancia, la relación del signo gráfico con la imagen en movimiento y el sonido.

La muerte en Venecia: de la literatura al cine

En 1912 se publica por primera vez la novela *La muerte en Venecia* (*Der Tod in Venedig*), de Thomas Mann, cuyo argumento narra la vida de Gustave von Aschenbach, un escritor de cincuenta años, cuyo único propósito literario y existencial es la búsqueda de la perfección. Su dis-

ciplina, raciocinio y austeridad, lo han alejado del arrebatador mundo de las pasiones, por lo que se encuentra dedicado por completo al universo de las ideas. Él es el estereotipo de hombre burgués conservador que, aun gozando de gran prestigio, está invadido por el hastío de una soledad exacerbada por la temprana viudez y por la guerra, al punto de buscar la liberación de su estado de ansiedad, iniciando una travesía que lo lleva a Trieste (una pequeña isla a orillas del Adriático) y que resulta en un completo fracaso. Finalmente, decide ir a Venecia (Lido) donde conocerá a Tadrio o Tadzio, quien llenará de luz su sombría existencia, pero a la vez, convulsionará por completo su hasta entonces concepción del mundo.

Tadzio provoca en Gustav von Aschenbach sentimientos y apetitos que lo someten hasta convertirlo en un ser aniquilado por la más soez de las pasiones, que otrora combatió. Tadzio es un púber que pertenece a una aristocrática familia polaca con quien vacaciona en Venecia. Todo el entorno de la obra está atravesado por un ambiente de lujo y boato, así las familias de clase alta ostentan su supremacía dentro de un universo decadente, una ciudad de contrastes donde el olor nauseabundo se funde con el ambiente marino del siroco³ y la diversión. Dentro de todo el panorama paisajístico, Tadzio encarnará para Gustav von Aschenbach la juventud perdida, pero también la búsqueda de la perfección y la belleza sublime.

Desde la primera vez que Gustav observa la figura del joven Tadzio, establece una relación con la mitología griega y la concepción de virtud y belleza, divinidad y perfección, serenidad y nobleza que siempre ha admirado.

[...] incomparablemente encantadora la cabeza bella, la cabeza de Eros, de color de mármol de Paros, con sus cejas finas, sus sienes y sus orejas suavemente sombreadas por el mar de sus cabellos [...] imágenes de las formas puras. Así los dioses, para hacernos perceptible lo espiritual, suelen servirse de la línea, el ritmo y el color de la juventud humana, de esa juventud nimbada por los mismos dioses para servir de recuerdo y evocación [...].⁴

3 Viento seco y cálido que sube hasta el Mediterráneo central y particularmente a la península itálica, proveniente del norte de África.

4 Thomas Mann, *La muerte en Venecia* (Barcelona: Edhasa, 2006): 25-42.

La belleza de Tadzio lo somete entre el arrebató de la pasión y la culpa, al punto de permanecer en Venecia a pesar de que la terrible peste del cólera ha llegado a la ciudad y se sabe con síntomas de contagio. Se impone la misión de comunicarle a la familia del muchacho la noticia de la peste y pedirles que se marchen, aunque reconoce que quedándose morirá. Gustav von Aschenbach decide sucumbir en los brazos de la impúdica pasión que lo arrebató; se transforma, queriendo encontrar la juventud perdida, llegando a ignominiosos extremos que lo ridiculizan por completo, quizá con la única esperanza de lograr la atención de Tadzio, quien lo tiene admirado por su belleza y perfección.

Grosso modo, estas son las líneas que tomará Luchino Visconti para adaptar la novela de Thomas Mann al séptimo arte, con algunas variaciones transemióticas que abordaré desde los distintos lenguajes y hechos comunicativos que genera el nuevo discurso audiovisual, partiendo desde los recursos propios a lo literario, como escenarios, ambientes, personajes, lenguajes, estética, entre otros. De acuerdo a los estudios de Tomás Albaladejo:

86

La traducción intersemiótica es claramente semiótica, al consistir en la transformación de un texto que está en un determinado sistema de signos en otro texto de un sistema de signos distinto. Una película que se hace a partir de una novela es una traducción intersemiótica.⁵

La traducción intersemiótica que supone la literatura al cine, como expuse anteriormente, está ligada en primera instancia a la grafía, o sistema de representación gráfica y los elementos constitutivos de lo literarios, mientras que una segunda conexión la podemos rastrear a través de la imagen en movimiento, así como en el sonido.

Román Jakobson define tres tipos de interpretación en el signo lingüístico:⁶ 1) interpretación intralingüística, 2) interpretación interlingüística y 3) interpretación intersemiótica. De esta triada, la interpretación intersemiótica es la que se puede considerar como propicia para explicar el tránsito de un sistema de signo lingüístico a otro no lingüístico; esto es, la traducción entre distintos sistemas

5 Tomás Albaladejo, *Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2008): 2.

6 Roman Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation". *On translation* (vol. 3, 1959): 30-39.

semióticos y sus posibilidades comunicativas para la reconfiguración del texto de partida.

Si bien es cierto que semiólogos como Dinda Gorlée⁷ manifiestan que «la pérdida de información debe ser más alta en la traducción intersemiótica, [...] y debe ser menor en la traducción intralingüística»,⁸ en el caso de la puesta en escena de la obra literaria de Thomas Mann, esta pérdida es evidente en variadas escenas del texto literario que se traduce, y que puntualizaré también desde otros niveles semióticos en los cuales es evidente que la traducción interviene el texto fuente con el objetivo de proveer mayor verosimilitud al discurso audiovisual, y por lo tanto, tener una mayor llegada al receptor.

El narrador de la novela de Mann es omnisciente, mientras que el narrador de la película ya es una intervención del mismo, un narrador íntimo, casi monologal. Luchino Visconti toma al mismo personaje, Gustav von Aschenbach, se apropia de sus mismas características físicas, emocionales, filosóficas y estereotipo social, pero ya no como escritor, sino como músico. ¿Cuál es el objetivo de esta transmutación?

Podríamos afirmar, casi con certeza, que Visconti busca dinamizar el contenido de su producto fílmico con otro elemento: el sonido, ya que la música acompaña las imágenes en movimiento, así como su particular sonoridad como música de fondo. Esto lo logra mediante la omnipresencia de una banda sonora que, al ser parte de la cosmogonía cinematográfica, adquirirá nuevos significantes, hasta el punto de que el lenguaje musical se convierte en un enunciado imposible de desasociar con lo fílmico.

Lo que funciona perfectamente para la literatura no necesariamente sirve para el cine. En la novela de Thomas Mann, su personaje actante, Gustav von Aschenbach, funciona muy bien como un escritor con altos grados de frustración que está en busca de la belleza y perfección, mientras que, en el cine, lo que busca el director Luchino Visconti es encontrar ese punto de conexión que cale en la fibra del receptor. Por ello, toma los mismos elementos de la novela, pero envolviéndolos progresivamente con el aura de la música de fondo que cubre toda la

7 Especializada en Teoría y práctica de la traducción multilingüe e interpretación; semiótica general y aplicada; la lingüística y la traducción; ley comparativa; Semiótica de texto; tectología legal contrastivo; traducciones intralingüales, interlingüísticas e intersemióticas; mitología; intersemiosis lenguaje musical; traducción vocal, Universidad de Ámsterdam.

8 Gorlée Dinda, citada por Torop, "Intersemiosis y traducción intersemiótica". 2.

filmografía. Renato Cadueri es quien diseña el sonido para la película, y en ella funde la banda sonora que ejecuta el *Adagietto* de la quinta sinfonía de Gustav Mahler, que sirve de banda sonora a la película.

Sin embargo, la figura de Gustav von Aschenbach ya no será la del escritor como en la novela, sino la de un músico que ha tenido un gran fracaso en su última obra, estableciendo un paralelismo con el propio nombre del músico checo Gustav Mahler, por lo que gradualmente se va generando un vínculo metatextual entre el filme, la obra literaria, y el imaginario colectivo, sin que haya necesidad de esclarecerlo.

Emisor, receptor y mensaje aparecen vinculados en esta información transemiótica mediante un sistema de códigos que les permite transformar el mensaje, para interpretarlo de acuerdo a su nivel contextual.

Transtextualidad, metatextos, hipertextos e intertextualidad

88

Si se quiere definir la importancia de la transtextualidad que va atravesando de la literatura al cine, es necesario encontrar las relaciones que según Gerard Genette pueden aparecer en las obras de manera manifiesta o secreta, y que para Roman Jakobson se asocian con todas las manifestaciones de la traducción total. Bajo esta premisa, me referiré a la hipertextualidad, metatextualidad e intertextualidad que se encuentran en la obra literaria y que se bifurcan hacia los territorios de la cinematografía que propone Luchino Visconti.

Las relaciones transtextuales a las que se refiere Gerard Genette,⁹ como una relación oculta con otros textos, las encontramos a través de tópicos, citas y alusiones; me refiero a la presencia de metatextualidades procedentes de textos de otros autores.

En cuanto a la hipertextualidad, Mann toma como *leitmotiv* la crítica para emparentar su argumentación novelada con el de la filosofía clásica, relacionando las teorías filosóficas platónicas sobre el ideal de la verdad, la belleza y la bondad, y a través de ellas, producir un hipertexto readaptando a su acervo y entorno social. También hace alusiones directas o indirectas a personajes de otros textos clásicos

9 Gérard Genette, crítico literario francés, autor de *Palimpsestes: La littérature au second degré*, y otras obras de análisis estructural y de teoría de las formas literarias.

en relación con los de su novela; por ejemplo, podemos encontrar variadas referencias de los diálogos de Sócrates y Fedro,¹⁰ que subyacen dentro de sus propias ideas. Hablamos entonces de traducciones interlingüísticas e intralingüísticas, pues va interpretando signos tanto de la misma lengua como de otras, que a su vez han sido interpretados por las traducciones intertextuales.

Pues sólo la belleza, Fedón mío, sólo ella es amable y adorable al propio tiempo. Ella es, ¡oyelo bien!, la única forma de lo espiritual que recibimos con nuestro cuerpo, y que nuestros sentidos pueden soportar. Pues ¿qué sería de nosotros si se nos apareciese lo divino en otra de sus manifestaciones, si la razón, la virtud y la verdad se nos presentasen en formas, sensibles?¹¹

A las alusiones metatextuales de la belleza que presenta la obra literaria, se puede sumar las constantes reminiscencias de Eros, Jacinto, Apolo, Céfito y al arte de las estatuas griegas como símbolo de perfección:

[...] el muchacho tenía una cabeza perfecta. Su rostro, pálido y preciosamente austero, encuadrado de cabello color de miel; su nariz, recta; su boca, fina, y una expresión de deliciosa serenidad divina, le recordaron los bustos griegos de la época más noble. Y siendo su forma de clásica perfección, había en él un encanto personal tan extraordinario.¹²

89

Mann metatextualiza también la imagen de Tadzio con Hyakinthos (Jacinto), con Eros y Narciso, en cuanto a la belleza, y con Fedro en cuanto a la idea de verdad. Mientras que a la imagen de Von Aschenbach la va a asociar con Sócrates aconsejando a Fedro. Posteriormente la asociación —quizá la más evidente— será con la del dios Apolo, desde la perfección de la poesía y la música.

Es importante aclarar que mientras Thomas Mann, en su ideal de perfección, representa a Gustav Von Aschenbach como Apolo, dios que busca la belleza y la verdad a través de la poesía; Visconti, en su

10 *Fedro* es una obra escrita por el filósofo Platón en el año 370 a. C., cuyo tema es el Eros y el valor de la filosofía y la retórica.

11 Mann, *La muerte en Venecia*. 43.

12 Mann, *La muerte en Venecia*. 24.

largometraje, lo representa desde la imagen clásica del Apolo músico, y así recrear su filme con una total atmósfera musical.

No obstante, estas evidentes relaciones, existen metatextualizaciones no explícitas, como la imagen de Céfiro enamorado y celoso de la mitología griega, que provoca la muerte de Hyakinthos.

Entonces creía estar viendo a Jacinto, el ser mortal por lo mismo que era objeto del amor de los dioses. Y hasta sentía los dolorosos celos del Céfiro, de aquel rival que, olvidando el oráculo, el arco y la cítara, se ponía a jugar con el mancebo; veía cómo el dardo ligero, impulsado por los celos crueles, alcanzaba la amada cabeza, recibía palideciendo el desfalleciente cuerpo, y la flor que brotaba de la dulce planta traía la inscripción de su lamento infinito [...].¹³

90

Según narra Ovidio¹⁴ Hyakinthos (Jacinto) era un príncipe espartano de tal hermosura que despertó el amor de Apolo, Céfiro y Boreas.¹⁵ Un día, Apolo se encontraba jugando al disco con el joven, y Céfiro, celoso, sopló de tal suerte que, desviando el disco, mató a Jacinto. El paralelismo se establece en la versión cinematográfica cuando Apolo es representado por el músico, Jacinto por el hermoso Tazio y el Céfiro por el siroco que lleva hasta las aguas del Lido la peste, con el deseo de arrebatarse la vida del joven; sin embargo, la metatextualización cinematográfica nos expone a un nuevo Apolo que, contrario al de la mitología griega, prefiere inmolarsse para permitir que Tazio viva.

Esta cercana relación de la mitología con el viento marino que lleva la peste mortífera hasta el Lido, en Venecia, será mostrada en el momento final del filme, de la mano del propio Tazio señalando el horizonte como el recorrido que debe hacer un día. Este señalamiento que hacen tanto el escritor como el director indica el paralelismo entre el mar de Venecia con las aguas de la Estigia que lleva hasta la muerte.

En la cinematografía de *Morte a Venezia*, el lenguaje escrito se intertextualiza hacia lo visual, encarnado en la figura de un Tazio con los atributos físicos de Hyakinthos, como símbolo de esa perfección griega.

13 Mann, *La muerte en Venecia*. 47.

14 Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*. Edición bilingüe, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira (Barcelona: Alma Mater, 1964): 265-266.

15 Céfiro y Boreas, según la mitología griega, eran dioses de los vientos gobernados por Eolo, y según Hesíodo junto a Noto, eran vientos beneficiosos.

No en vano, Visconti demoró el rodaje de su película para buscar el personaje que encarnara perfectamente al Tazio descrito por Mann. El semiólogo francés Christian Metz¹⁶ identificó la materialidad del lenguaje audiovisual con la existencia de cinco componentes materiales: imagen fotográfica en movimiento, sonido fonético grabado, ruidos grabados, sonido musical grabado y escritura (créditos y subtítulos).¹⁷

Las imágenes casi fotográficas de la obra literaria, pasan a ser imágenes en movimiento en la película de Visconti; así se lo puede constatar en la escena del restaurante cuando Von Aschenbach contempla la belleza del joven:

[...] sus hermosos cabellos, que caían en rizos abundantes sobre la frente, [...] las finas muñecas de sus manos infantiles [...] con sus cordones, botones y bordados, algo de rico y mimado a su delicada figura. [...] Aschenbach lo veía de medio perfil, [...] tenía un codo apoyado en el brazo de su asiento de mimbre, la mejilla caída sobre la mano cerrada, en una actitud de elegante indolencia [...] La piel de su cara era blanca como el marfil sobre el dorado oscuro de los rizos que le servían de marco.¹⁸

91

Para la representación de las imágenes literarias, se establece un diálogo intertextual con lo visual cinematográfico, ya que al pasar de un sema a otro sema, estas se constituyen en perfectos retratos, sobre todo en lo que concierne a la presentación de los personajes Tazio y Gustav von Aschenbach, a quienes se les presenta con los mismos componentes de su carácter, particularidades físicas, vestimenta, accesorios, sin que esta nueva imagen difiera de la del texto de partida o referencia, en una suerte de transposición de los rasgos literarios llevados al lenguaje visual cinematográfico:

Gustavo von Aschenbach era de estatura poco menos que mediana, más bien moreno, e iba afeitado completamente [...] El cabello, peinado hacia atrás, algo escaso en el cráneo

16 Christian Metz, *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine* (Barcelona: Paidós, 1992).

17 Lauro Zavala, *La traducción intersemiótica en el cine de ficción* (D.F.: Universidad Autónoma de México, 2008): 49.

18 Mann, *La muerte en Venecia*. 24.

[...] abundante y bastante gris en las cejas, servía de marco a una frente amplia. Unos lentes de oro con los cristales al aire [...] La boca era carnosa [...] Las mejillas, flacas y hundidas, y la barba partida, bien formada en suave ondulación [...] Aquellos ojos, que miraban cansados tras los cristales de los lentes, habían visto el sangriento horror de los lazaretos de la guerra de los Siete Años.¹⁹

Esta exacta representación es observable en las imágenes cinematográficas de *Muerte en Venecia*, donde la dirección de arte y fotografía logran la construcción plástica y estética de los personajes con todas las características que se describe en la novela de Thomas Mann.

A medida que el filme progresa, Luchino Visconti va presentando imágenes con la misma metodología que lo hiciera Thomas Mann en la literatura, para recrear el retrato psicológico de sus personajes. Un ejemplo notable es el giro visual que nos ofrece la perspectiva cinematográfica de Gustav reflejado en el espejo, quien asistido por un barbero se pinta el cabello, maquilla su rostro en un afán perturbador de recuperar la juventud perdida y quizás conquistar el amor del joven polaco. El director italiano capta la esencia del personaje y presenta al espectador la traducción visual de esa impresionante escena que deja perpleja cualquier conciencia, fundido inexorablemente lo literario a lo visual:

Aschenbach, [...] excitado más bien y lleno de esperanza ante lo que le acontecía, veía en el espejo que sus cejas se enarcaban más pronunciadas y más uniformes, que sus ojos se le alargaban aumentando su brillo en virtud de unos ligeros toques de pintura en el párpado inferior; veía que hacia abajo, allí donde la piel había tomado un tinte sombrío de cuero, aparecía un carmín delicado; sus pálidos labios se coloreaban como fresas, mientras los surcos de las mejillas y la boca, las arrugas de los ojos, desaparecían bajo la crema [...] El peluquero se dio al fin por satisfecho, [...] dijo dando los últimos toques al tocado de Aschenbach —Ahora puede el señor enamorarse sin reparo— Aschenbach salió ebrio de felicidad, confuso y temeroso. Su corbata era de color encarnado, y su ancho sombrero llevaba una cinta de profusos colores.²⁰

19 Mann, *La muerte en Venecia*. 12

20 Mann, *La muerte en Venecia*. 64.

«El Cristo de Velázquez de Miguel de Unamuno es traducción intersemiótica del cuadro de Velázquez», nos dice Tomás Albadalejo en la *Teoría de los mundos posibles*.²¹ Del mismo modo, las imágenes de la película de Visconti son traducciones intersemióticas tanto de las iconografías de Mann, cuanto de las pinturas impresionistas y posimpresionistas tanto del siglo XIX como de inicios del XX. La preocupación que se da a la composición de la imagen, a los encuadres de escenas, la luz, el color y la sombra no solo traducen el elemento verbal al visual, sino que adicionalmente integran imágenes de la pintura a la fotografía.

La fotografía es parte del lenguaje complementario del cine, y es uno de los elementos más celebrados de la obra de Luchino Visconti. El cuidado de los detalles crea la atmósfera idónea para contextualizar la época y la ciudad, con juegos de luces y sombras que trasladan a una poética de lo visual en impresionante conjunción con el paisaje que se transforma en verdaderos fotogramas que rememoran las pinturas de Joaquín Sorolla (de quien Visconti era un gran admirador) y que el italiano Pasquale de Santis —director de fotografía de la cinta— recrea en atmósferas de una gran plasticidad. Pareciera dar vida a obras pictóricas como *Paseo a orillas del mar*,²² *Instantánea*,²³ *Bajo el toldo, playa de Zarautz*,²⁴ especialmente en las imponentes imágenes exteriores de planos abiertos donde la madre de Tadzio, una aristócrata y elegante mujer, caracterizada en la cinta por Silvana Mangano, aparece en escena con el mar a contraluz que da cuenta de una interacción semiótica que reproduce visualmente no solo atuendos joyería y parsimonia, sino estampas de la vida aristocrática en medio de la decadencia, y que de la literatura al cine poco o nada pierde.

Hemos escogidos los protagonistas de la obra para exponer las transducciones intersemióticas que se dan entre la literatura y el cine, pero es importante anotar que no son los únicos, ya que son múltiples y variados los personajes y escenas que se transtextualizan en el proceso. Tal es el caso de la cuadrilla de actores que tocan estridentes tonadas,

21 Tomás Albadalejo Mayordomo, "Teoría de los mundos posibles y macro-estructura narrativa", 2da ed. (Murcia: Universidad de Alicante, 1998) y "Semántica de la narración: la ficción realista" (Madrid: Taurus, 1992).

22 *Paseo a orillas del mar*, pintura, óleo sobre lienzo de Joaquín Sorolla, 1909.

23 *Instantánea*, pintura, óleo sobre lienzo de Joaquín Sorolla, 1906.

24 *Bajo el toldo, playa de Zarautz*, pintura, óleo sobre tela, Joaquín Sorolla de 1910.

y que recuerdan a los antiguos bufones contando chistes y episodios jocosos que divierten y repelen a los espectadores.

Las posibilidades que nos brinda la traducción intersemiótica para transformar la sustancia literaria a la cinematográfica es amplia y variada. Si bien es cierto que la imagen en movimiento acompañada del sonido da origen a otros discursos, en ambas representaciones, también nos encontramos frente a otros referentes semánticos como la intertextualidad, metatextualidad e hipertextualidad que propician la transformación total del contenido en relación al nuevo medio en que se expresa, aunque también es cierto que en algunas ocasiones se puede encontrar relaciones ocultas o paralelas con otros textos literarios y que, en el proceso de transducción, se pueden clarificar a través de las intertextualidades que se desprendan a partir de su análisis.

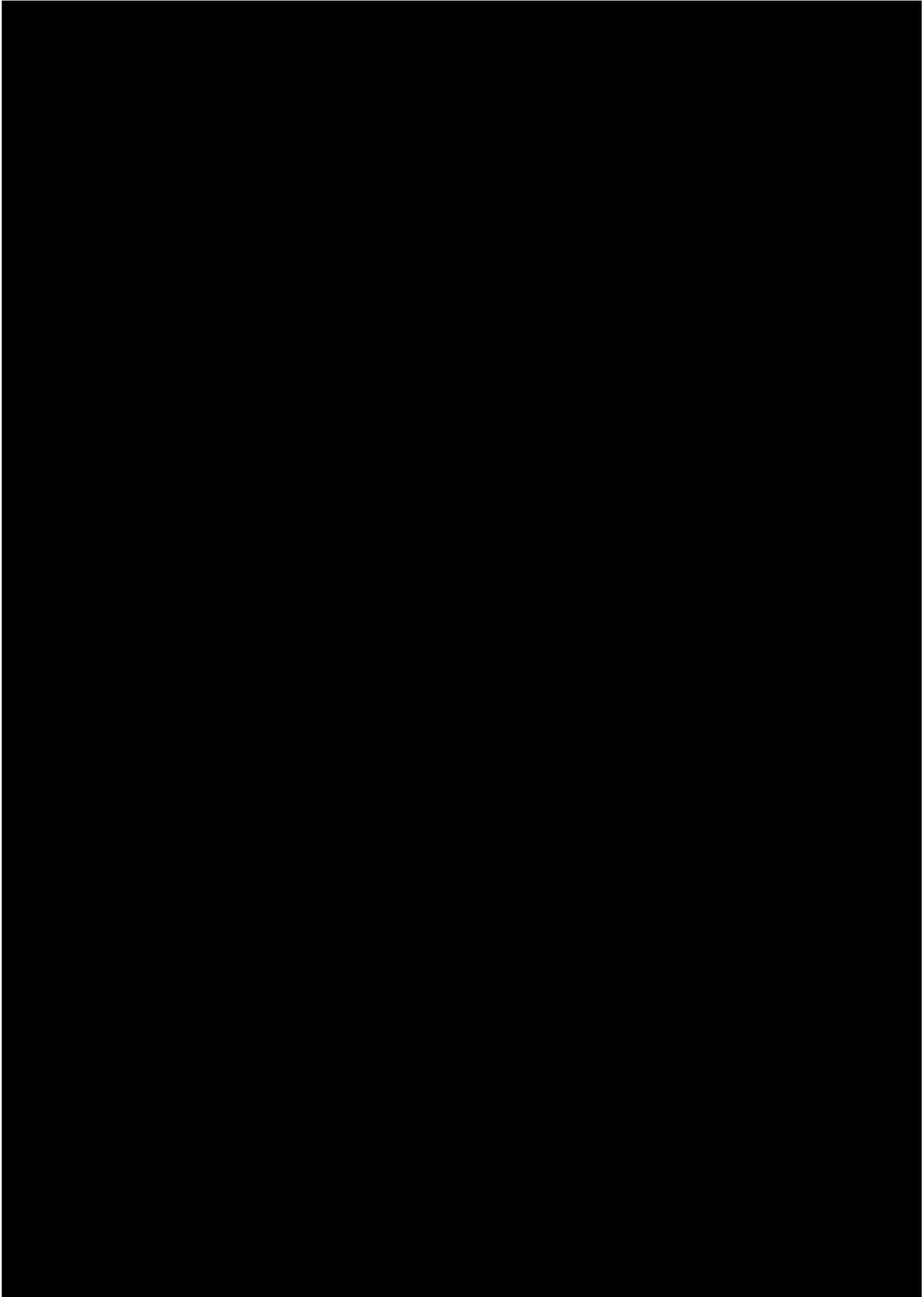
En este trabajo se han encontrado metatextos que aluden a diferentes espacios, universos sonoros, al mundo griego y todos sus significantes, la fotografía como traducción de fotogramas o pinturas llevadas hasta la visualización en movimiento, pero en el terreno cinematográfico la mirada acuciosa los traduce y dimensiona hasta otra categorización del arte, creando un universo paralelo al planteado en la obra de partida, dando origen a nuevas posibilidades en un infinito proceso de traducción intersemiótica.

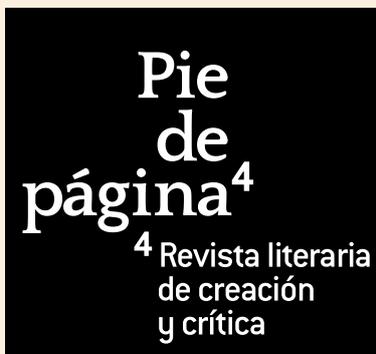
Bibliografía

- Albaladejo Mayordomo, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macro-estructura narrativa*. 2da. Edición. Murcia: Universidad de Alicante, 1998.
- . *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992.
- . *Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2008.
- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation", en *On Translation*, vol. 3, 1959, pp. 30-39.
- Mann, Thomas. *La muerte en Venecia*. Barcelona: Edhasa, 2006.
- Metz, Christian. *El significante imaginario: Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Ovidio, Publio. *Metamorfosis*. Edición bilingüe, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona: Alma Mater, 1964.

- Peirce, Charles Sanders. *Semiotic and Signifcs: The Correspondence Between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Hardwick, Charles S., editor. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- Torop, Peeter. “Intersemiosis y Traducción Intersemiótica”. *Cuiculco* (D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia, ENAH,) vol. 9, No. 25, 2002.
- Zavala, Lauro. *La traducción intersemiótica en el cine de ficción*. D.F.: Universidad Autónoma de México, 2008.

Siomara España (Paján, Manabí, 1976). Doctora en Estudios artísticos literarios y de la cultura, por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha obtenido el Primer Premio de poesía, Juegos Florales C.C Ambato 2012; Primer Premio de Poesía Universidad de Guayaquil 2008; Mención en el concurso de poesía David Ledesma Vásquez Casa de la Cultura, núcleo del Guayas 2016; Mención Concurso Nacional de poesía César Dávila Andrade, Cuenca 2017. Ha publicado, entre otros poemarios, *Concupiscencia* (2007), *Alivio demente* (2008), *De cara al fuego* (2011), *Construcción de los sombreros encarnados / Música para una muerte inversa* (2013; segunda edición en Editorial Polibea, de Madrid, 2016); *El regreso de Lolita* (2014). Es editora junto a Verónica Aranda de *En mitad de un equinoccio. Panorama de la poesía ecuatoriana contemporánea* (2017). Parte de su obra está traducida al inglés, portugués, francés, árabe, y japonés.





4 / Guayaquil
I semestre 2020
ISSN 2631-2824

Apostasías: selección poética de docentes de la Universidad de las Artes

97

Si un individuo es abierto súbitamente en canal, quedarían de él vísceras y lenguaje, no importa a qué haya dedicado su vida entera. Desde ser un limpiador de chimeneas a una modista, el artista se encarna en muchas formas y una de ellas es dar guerra con la palabra. En este dossier de nuestra cuarta edición de *Pie de página*, seis docentes, escritoras y escritores, de la Universidad de las Artes comparten con nosotros su vida poética, en algunos casos pública, en otros, íntima y secreta, expresando en obra que su primer oficio es el poético, la voz que se comparte, más allá de la docencia.

Para una institución educativa como la nuestra, en la que se promueve el oficio de la creación artística, es fundamental que nuestros docentes ejerzan la escritura de literatura como una práctica artística. Esta muestra de poesía así lo demuestra.

Andrés Landázuri¹

Poema de la muerte

*A Fabián, Hipatia, Pedro
y tantos otros*

I

El hombre escupe su diente
carcomido por entrañas negras,
suspira con parsimonia
en contra de su sangre salpicada en las baldosas.

98 El hombre esconde su piel,
me mira con vergüenza,
suspira desvalido mientras la tos y la angustia
se apoderan de sus latidos,
y de lo que resta de sus sueños.

No queda nadie aquí,
ni siquiera el amor de la memoria,
ni el viento de la infancia soplado desde lejos
por su antiguo vozarrón de nigromante.

¿Habremos, pues, de recordarte
en este inmundo ocaso de arrepentimiento,
en este prolongado hueco de estertores,
de inútiles golpes ante el silencio del tiempo?

1 Andrés Landázuri (Quito, 1981). Lector asiduo desde que tiene memoria. Le gustan las montañas, el buen café y la poesía, de la que además ha publicado algo. Disfruta enormemente de andar en bicicleta, tanto que cierto día agarró la suya y no se detuvo hasta luego de haber recorrido toda Sudamérica. Ha publicado *Diario de piedras* (2018). Actualmente, como candidato doctoral, trabaja en una tesis sobre el teatro quiteño de la colonia.

Cómo el vendaval te ha traído
hasta esta sala inmaculada,
viejo,
cómo has hecho de ti
esta triste senectud de orines y de lágrimas.

A dónde has venido a dar,
abuelo,
tras tanto golpe sucio en el atardecer de la carne.

II

La mujer estira su dolor de huesos,
mira con órbitas huecas
el silencio de la multitud
que espera solemne su partida.

La mujer respira
con miedo del aire y de la noche que aparece,
aferra su mandíbula al cerril gesto
de quien niega con soberbia la derrota.

99

No te vayas, amor,
ni tampoco tú, hermana,
quédense aquí, hijos míos,
junto a la poca piel que aún cubre mi esqueleto,
acerquen a mí sus dulces niños,
nietos del tiempo y de la ternura.

Estoy muriendo, ¿no es verdad?,
estoy dejando ya en silencio
el corazón de lo que fui y de lo que tuve,
estoy dormida ya en el vértigo
de lo que nunca más podremos ser.

Y así te vas, mujer de amores,
perdida la esperanza de tus días no vividos,
sin consuelo,
sin respuesta,
con el gesto de la muerte abriéndote los labios en]

[desesperado anhelo,
un látigo curvando tu espinazo hacia el confín de las
[alturas,
y un último suspiro que abandona tus ojos
desde ahora sumergidos en la nada.

III

Hombre, mujer,
ancianos jóvenes de nuestras almas huecas,
grutas de memoria en donde depositamos
el tiempo de lo que hemos de ser para el recuerdo.

Hasta aquí los ha traído la brisa de las horas,
y hasta aquí han de volar sus fuegos de piedra y de
[deseo.

100

Hasta aquí los ha traído el tiempo,
y ya nada más,
nada más,
ha de permitirles la caricia del gozo y de la muerte,
porque no es cierto que perdurarán en mí,
ni en quienes me sigan,
porque no es cierto nada,
nada,
ni siquiera aquello de la risa blanda del amor
o su lágrima de viento y de consuelo.

Adiós,
padres e hijos de nuestra pueril fortuna,
dichosos sus cánticos ausentes hasta de las sombras
[de la noche,
pues han de advertirnos ya desde sus templos de
[vacío
que no hay nadie que nos espere
tras el estallido del silencio.

La sanación

purga el vómito los pliegues
entorpecidos de la carne

tras los rostros del espanto
entre las ramas estrelladas
que penetran en la tierra
como golpes afilados
de vida y sombra
aparece el soplo del amor

el fuego crepita
en el centro del miedo
y lo disuelve
brindándole sus rayos
sus ancestrales voces
el cántico infinito
de lo que vive
en las entrañas de la luz

101

en este manto azul
que es todo lo que existe
en esta noche iluminada
soy la cordillera
soy el mar
soy ese pétalo sonriente
esa nube que me ocupa
la ronca voz de mis hermanos
el rostro de mi abuela adolorida
que ya busca el silencio
el rasgo puntiagudo del deseo
el mío y el de todos
el pálido anhelo
de lo que desde lejos
me habita
el aire que rodea la pluma
el dulce rumor de la sangre
el reflejo de los cerros en mis ojos

el manantial que nunca se detiene
el inocente abrazo del amigo
los labios tiernos de la tierra
que me besan los pies
y me iluminan

nada está por fuera
de este pecho
nada queda exento
de mi palpito

todo se ha disuelto
en la mañana del tiempo
sin necesidad
sin urgencia
tan simple como el crujir
de la hojarasca
en mi absoluto interior
que no es nada sin mí

Maritza Cino²

Líquidos siniestros

La melancolía llega a veces
 como un recipiente de líquidos siniestros
 deposita su esplendor, estalla y aletea junto al
 espejo
 obcecada, invade y decapita el centro
 sitúa su poción en otro punto...
 la mirada gira / gesticula
 distorsiona el lente / fisura los espectros
 acumula la pesadez del hueso amorfo
 se toma un tiempo de desnudez
 perturba la imaginación con líquidos siniestros.

Al otro lado

103

Cuando te empecé a leer, imaginé que estabas al otro
 lado
 Desde el inicio me dejé llevar por tu manera de
 contar, de poetizar y hablarme desde la soledad del zaguán
 Te leo y apareces como una vasija incontenible donde
 nuestros ojos se enfrentan sin reconocerse
 sin tocarse / ni legitimar una escritura
 a la que yo me acerco con pisadas de arqueóloga
 Desconoces que estoy aquí
 al otro lado / dejando una señal, un indicio sobre lo
 que aún está cifrado /
 sin que alguna voz vaticine tu existencia

2 Maritza Cino Alvear (Guayaquil, 1957). Desde adolescente miraba un tragaluz y me inventaba cualquier historia que me sacara del aburrimiento. Observaba cómo se fabricaba el spaghetti que sazonaba la vida familiar. Crecí leyendo fotonovelas de Corín Tellado, los Trópicos... de Henry Miller, y de tanto en tanto, recreaba las cursilerías y perversiones del amor. Las palabras fundaron mi universo y encontré mi vocación en el diccionario.

sin que las páginas consigan encontrarse
sin que yo advierta en tu palabra, señales de victoria.

Reescritura de relato "Al otro lado"
en *Días frívolos*, 2016

Fieras

Seguir la dirección de las fieras
perseguirlas hasta el último escalón del precipicio
degustar sus apetitos y alimañas
/estrangularlas/
remozarse en sus fluidos.

De Memorias del Festival Ileana Espinel, 2019

104

Cercada

Estoy aún aquí
mirando el circular de una peste
que nos toca
como los fuegos de dioses implacables
nos sorprende y nos penetra
aniquilando el último respiro
arrasa un mundo de cartón
lo rompe, lo resquebraja, lo diluye
se cruzan las historias
como nunca los abrazos ya no existen
el encuentro es cada vez menos cercano
encerrada, acorazada
contando los días
para que ni las superficies ni el aire nos alcancen
para que el latido de Dios se expanda y nos cobije
estamos aquí / no estamos
Es otro tiempo el que punza
la ficción

Javier Pérez³

Las Palmas

Las cáscaras de mango
la espuma que no cesa
los troncos agostados, secos
la arena que se queja
del agua que no es virgen
los vientos ya no secan
la faz de la resaca
y abajo la bandera
que cambia de color
pero no ondea.

Las redes enredadas
¿y dónde está la pesca?
lamenta el pescador
las aves y su ausencia
que vuelan por volar
vedados de una veda.

La gente que se va
los plásticos se quedan,
custodia el malecón
la flota petrolera
y vierten su amargor
los buques en la vela.

Y velo la Locura
Razón de tal tristeza:
tan sucia está la Mar
que no se ven sirenas.

105

De Sombra, pálpito y salitre, 2020

3 Javier Pérez (Madrid, 1983). Hace unos años atendió a una llamada por la poesía. Fruto de ello, y del azar, algunos versos han atravesado su conciencia o le han acompañado ocasionalmente; en ese trance se dice gnóstico. Lleva más de un lustro de andanzas por el trópico, lugar ausente de estacionalidad que altera los ritmos de un peninsular, lo que, tal vez, le indujo a bailar salsa. Llegó a Ecuador a inicios del verano de su vida buscando aventura y oportunidades; halló ambas, y avistó un gran horizonte en investigación y docencia.

Calle Rumichaca

Rumichaca, ca ca caaaooo [*sonido de claxon*
ensordecedor]

carros deshacen la mañana
hacen del arranque su embestida
frenan-aceleran, atropellan la calma
que sube a la rutina del bullicio.
Un claxon que saluda, llama
siempre, a medio día
el ruido que soporta Rumichaca, ca ca caaoo.
Cansa la bocina sin descanso, cansa
la tarde agitada del comercio
la basura arrincona la parada,
pasa el drogadicto con su vicio
cuando abre la vecina la ventana
aguarda cobijo el lumpen
desaparece la alegre colegiala
oscurece en la calle Rumichaca, ca ca caaoo.
Se oye el camión de la basura
acallan instantes de silencio y andan
los zombis de la noche y cambian
el ruido por fantasmas,
regresan esas almas
que habitan la vía Rumichaca, ca ca caaoo.

106

En antología Paralelo 0, 2020

Siomara España⁴

Esquina

Una esquina no es un lugar
 una esquina es solo la convergencia de dos ángulos con
 que rompe su monotonía la línea
 es el cruce hacia otro mundo si el impacto se hace
 humano (entre dos autos que se chocan)
 Una esquina pueden ser cuatro
 si se juega
 si se dobla
 si se ronda o convierte en la manzana de disputa por el
 territorio en las pandillas
 Es un radian recto obtuso agudo o una arista de señales
 para transeúntes animales o viajeros
 Es el letrero ansiado que muestra el camino a continuar
 porque una esquina nunca es el final de un tránsito
 Pero si indica el momento exacto para detenerse a
 olfatear el miedo
 para tentar a la conciencia y acercarla lentamente
 hacia un torbellino de elucubraciones de milésimas de
 imágenes aceleradas desde el ojo a la memoria
 Es la cama del vagabundo diariamente recogida en los
 céntricos barrios
 y la humanidad extendida en las aceras adyacentes

 Una esquina es la perfecta excusa del maleante
 del cuchillo o la pistola de los barrios más feroces
 es el brillo de la hoja de la cacha reluciente que
 invita hacia el despojo inclusive de la vida

107

4 Siomara España (Paján, 1976). Poeta por elección, acunó poesía desde los cuentos de la infancia. Saltó un día desde la línea de su país imaginario para seguir los malabares de la academia, regresó con un título y otro, in medias res, y continuó hurgando entre papeles viejos la obra de otros, porque la investigación literaria es también poesía. Concupiscencia, Alivio Demente, De Cara al fuego, Contraluz, Jardines en el aire, El Regreso de Lolita, Construcción de los sombreros encarnados-Música para una muerte inversa, De otros cielos y una luz al alba, La Maison vide, Celebración de la Memoria y Vigilia son los nombres de sus libros que le han abierto el tránsito por palabras y lenguas, porque la poesía es también hablar con los ausentes.

Es el atavío perfecto de quien se esconde a esperar la
traición de la amada sospechosa de otro encuentro
Una esquina es el borde de un parpado de larguísimas
pestañas

Es un nervio al borde de la médula
Es el dolor palpitante de un omoplato en estrepitoso
grito sobre el hombro

Una esquina es la ausencia de vagones al doblar la vía
La obsolescencia de letreros al final de los andenes
de los trenes de Manhattan y el lugar perfecto para
expendir o alquilar los más súbitos deseos

Una esquina es el tiro oblicuo de la cancha en el
último segundo
cuando el milagro se ilumina en el estadio que un gol
grita a voz en pecho

Es la magia dialogada de los años juveniles
cuando el abrazo las noticias o los ojos de un amigo
reemplazaban los me gusta de las redes
Una esquina es la comisura de una boca
que se abre lentamente
para esperar
un beso

108

Mía

Mía me llaman mis madres primordiales
Mía grita el otro lado del espejo
la doble y única mujer que me habita dice mía
y yo celebro el canto

Fui mía desde el resplandor
desde la oscuridad marina del vientre incertidumbre
desde el pequeño pie a la masa cerebral de los
dilemas
que me siguen circundando
No soy de nadie

no llevo un apellido compuesto de otro
 que me ate a una mano o a un estambre
 Mía me lo recuerda el tránsito
 el pasito lento al cruzar la acera
 la serpiente original del castigo oscurantismo
 la puerta del trabajo y los empeños sin reproches

Porque mía es la polifónica bandera
 Mías las hermanas tantas
 mío el dolor cuando todos nos golpean

Soy mía
 de-construida
 sin modelos ni recetas
 es mío mi cuerpo en su ruta fragmentaria
 Soy mía
 vivo en mi sin cisne o cuarto propio
 en mi eterna incertidumbre
 en la prolongada fuerza de mi todo

109

Inventario y estrategia –del poema–

A David

Una intersección de silencios y de miedos
 una atrasando la garganta
 Una voz de lámpara velada para el sueño
 un hilo roto para hablar de lo impreciso

Pero él (poema al fin) irrumpe en circular silencio
 y el goce vuela a incendiarse en la palabra

Desnudos él y yo
 nos encontramos en la página
 –criaturas solitarias–
 levantadas de las ruinas
 pulidas por el filamento de otras piedras

Subimos y crecemos hasta habitarnos en la lengua
en el cuerpo y sus sudores
en el sueño reiterado cuando caigo
en el preciso instante del abismo

C

a

e

conmigo hasta los vórtices agudos
donde no caben ya las estrategias
movimientos de ajedrez y un artificio
—ya no caben—

Las preguntas son también en mi tu interrogante
y no olvides también que
toda guerra es un engaño
Llévame a la imagen del espejo
donde mi reflejo es una pausa permanente
donde el júbilo es tu voz
en el cuerpo de esta página

Yana Lema⁵

1

kanmanta chullunlla
 kanta yarishpa
 kampi watarishka
 kampa aychapi hapirishka
 tyani
 hatunmanata
 kunkana hampiyurata mañarkani

silencio de ti
 recuerdo de ti
 nostalgia de ti
 cuerpo de ti
 me persiguen
 le he pedido a la abuela
 la yerba del olvido

111

2

hawa hawapi
 ish kay lucirukuna
 pakta pakta purinakun

kaypi
 ñuka chumpillishka
 chullunlla tamyakun

en lo alto
 dos estrellas

5 Yana Lema O. (Peguiche, 1974). Poeta kichwa otavalo. Ganadora del premio al mejor video de Medicina tradicional en el III Festival de Cine y Video de la Primeras Naciones de Abya Yala (1999), otorgado por la CONAIE. Reconocimiento "Publicación", en la modalidad testimonio escrito, en el concurso Mujeres, Imágenes y Testimonios en el 2000, por el colectivo Mujer, Imágenes y Testimonios. Reconocimiento "Publicación", en la categoría fotografía, en la 1ra Bienal Continental de Artes Indígenas Contemporáneas, México, 2013. Ganadora del Premio Nacional Darío Guevara Mayorga "Rumiñahui de Oro" a la mejor obra publicada en la categoría cuento infantil, diciembre de 2016, otorgado por el Municipio de Quito.

caminan juntas
aquí
mi cintura envuelta
silencio y lluvia

3

Ukumarita kuyachi
yura ñawi ukumari
na kampak pampata
na kampak yurakunata
na kampak mishkimurukunata tukuchishunchu
ama kan chinkarichun yura ñawi ukumari
runakunaka ninakunmi
-na kampak sachaman
na kampak urkukunaman tikramushunchu
na warmi ukumarikunata wañuchishunchu-

112

kampa yachashkata pukllakuylla
chay kampak ñukanchik allpapi
kampa yura ñawi ama chinkarichun
kawsachun ninchik
ña mana chay nishpa rimankachu
ña mana kayshuk nishpa rimankachu

ninan sillu ukumarimi kanki
yurakunata sikakmi kanki
sisamuyukunata chakchushpa katilla
wawakunaka chay sisakunata kantapash riksinami
ñukaka karumanta kampak shimita uyashami
llakishpa rikushunmi

Juan ukumari
Zuru ukumari
Yumbo ukumari

alabanza al oso andino
oso de manchas blancas
no mataremos tu alimento
tus plantas
tus frutas

para que no te pierdas oso de anteojos
dicen los humanos
—no regresaremos más a tu bosque
a tus páramos
no mataremos más a las mamás osas—

que siga tu danza salvaje
y que vivan las huellas que tiene tu cara
ahí donde también andamos nosotros
que es tu tierra y la nuestra

no serás más un ejemplar
ni un espécimen

eres el oso de garras fuertes
el trepador de árboles

sigue esparciendo las semillas de flores silvestres
los niños deben conocer esas flores y tu vida
yo tu voz escucharé desde lejos
te cuidaremos con respeto

113

Juan osito
Zuru osito
Yumbo osito

María Paulina Briones⁶

Carbones encendidos

Celebraré el futuro: un barco, el puerto, el viento,
unas cuantas estrellas;
a duras penas puedo hablar de la llegada.
La experiencia del viaje y la experiencia poética
como olas se atraviesan.
Mares y océanos y desiertos testimonian
que hay un tiempo y un mundo ajeno e impredecible
que una ciudad lacere la mirada
que en sus calles confluyan todas las cicatrices
que las hojas del Otoño se extiendan en el asfalto
para crear un suelo acogedor
que el invierno traiga un aire enrarecido y familiar
y un olor putrefacto que sea infancia pura.
Voy a Romper el silencio para gritar que hay algo
que estalla en las palabras
¡Gasolina, gasolina gasolina!
Encendidas procedo a introducir las en mis fauces
ahí dentro siguen prendidas de ají
cómo luminesce mi cuerpo en la oscuridad.
Ese arbusto va ardiendo
es un follaje incandescente una antorcha
un sendero que huella la entraña
Ahí hay solo espacio.

Te miro, sí, por el rabillo de mi ojo y encuentro
una silueta desgastada. Ese es mi amor que camina, y
yo intento buscar ese hilo comunicante, esa tela de
araña que se expande cada vez que vas al Sur.

6 María Paulina Briones Layana (Guayaquil, 1974). Durante su infancia pasó las tardes en una granja en donde ejecutó su primer acto performático. Con el cintillo y las botas de La mujer maravilla intentó volar desde un árbol de ciruelas. Creció frente al estero de la calle Sexta de Urdesa Norte, cerca de la cantera en donde dicen que mataron a Ludovico. Los libros han estado siempre, pero la escritura será invariablemente una tarea postergada.

Mi nariz se llena de los olores de la ciudad:
 el estero, la ambulancia, los grillos y los
 gatos. Sobre unos cables de luz cientos de palomas
 nos miran. Este camino se recorre con los ojos
 cerrados.

No tenemos música, pero sí baúl
 No tenemos casa, pero sí cama
 No tenemos mesa porque sentarnos a comer es un rito
 para niños con familias, de hogar.

Nosotras estamos exiliadas
 caminamos sin tocar el piso
 flotamos
 volamos
 levitamos
 hablamos, sí,
 y las palabras,
 esos nudos,
 vuelven a salir de nuestras bocas
 como carbones encendidos.

115

Ceremonia interior

Pero casi tuvimos un hijo si no fuera porque yo lo
 ahogué en su propia sangre. Casi fuimos padres, sí,
 y eso ya jamás lo sabrás. Un columpio se mece en
 el borde de la memoria. Yo vagabundeaba cerca de un
 parque asfaltado esperando otro futuro. Las aguas se
 espesan para dar vida.

Pero nunca sabrás que casi tuvimos un hijo.

O lo tuvimos, tal vez lo tuvimos durante unos pocos
 días. De vez en cuando aparece un niño saliendo del
 mar y despierto. Es solo eso.

La tierra te cubre y te pierde.

Volverás a nacer quién sabe en qué estrella

Pero nunca sabrás que casi tuvimos un hijo. Un
 túnel. Unos metales helados

Nocturno I

Te adelantas en el sueño siempre
respiro tus males y siento el sabor del Clonazepam en
tu lengua (Este no es un poema de Ileana Espinel, no
es ella la única poeta farmacodependiente).
Enmudecen en mi lengua las palabras
Oscuridad, de ella son tus ojos
Aljibes paralelos a los sueños
A esto jugamos
Te arrancaré los ojos
Insomne resguardo las noches y presencio tu salida
de ese lago quieto.

Nocturno II

116

Camino entre las sombras de la noche; llueve
escasamente,
y el viento trae los olores de la tierra mojada.
A esta hora elucubran las estrellas
¿Cuál será el fulgor que se apagará primero?
y rondan las libélulas cansadas
y caen algunas hojas secas
y la oscuridad mece la cama que me retiene
Una sola pastilla no es suficiente. Pero luego,
los dragones se encienden
abandonan un sueño milenario
combustionan sus entrañas
Iluminan esta lóbreguez y despliegan sus alas.

En silencio brotan las llamas que cortan la noche
El sueño se propaga con el incendio.

Nocturno III

Estoy muerta
Me veo en el suelo
y mi ángel se aproxima con esas alas enormes
y desnudo se acuesta sobre mi espalda
lame un poco eso que ya no soy.

La muerte puede esperar un poco más
Si hemos llegado los tres juntos hasta este presente.

Carlos Carrión, *El teniente y su cerdo de confianza*

Loja: Mundimar Ediciones, 2019

Carlos Ferrer

Academia de Artes Escénicas de España

El lojano Carlos Carrión Figueroa (1944), considerado como uno de los maestros en el empleo del humor como herramienta narrativa, con más de una docena de libros en su haber, ha publicado en 2019 el volumen de relatos *El teniente y su cerdo de confianza* en la editorial Mundimar. Su obra narrativa se sustenta en cuatro ejes: humor, ironía, amor y mujer. En el citado libro encontramos los dos primeros, porque es una sátira que ridiculiza una realidad estancada con la alegría del humor como punto de partida, no como horizonte, y que conjuga lo prosaico, lo cotidiano con lo insólito sin establecer jerarquías, logrando una intensidad en su prosa sin recurrir a ningún exceso retórico. Carrión no recrea la realidad para quebrarla o destruirla, sino para ridiculizarla por medio de un humor, que introduce un elemento anómalo entre la parsimo-

nia predominante. En todo el libro transita, sin meandros proustianos, un humor sutil, una límpida crítica social al consumo de alcohol, a la migración a España, al catolicismo fervoroso, a la política dictatorial y a los medios de comunicación. Carrión, mediante una prosa carente de lirismo exacerbado, que va más allá de los fuegos de artificio, desarrolla su compromiso orquestado sobre una voluntad dialéctica, encaramado en una lucidez, en una actitud que se revela como un atavío moral, que rechaza el carnaval residente en los cantos de sirena provenientes de los limbos anestésicos de la condición posmoderna, ajeno a los altares de la efímera notoriedad.

El citado volumen contiene cinco cuentos, cinco casos, protagonizados por el descreído teniente político Cornelio

González, de 80 años, con la eutrapelia corriendo por sus venas, con la carnal arcilla de un rostro donde nunca florece la sonrisa, y su cerdito adoptado Ramón, tan fiel como la cojera del teniente, criado durante muchas noches en sus brazos. Cornelio, casado con Matilde, mujer flaca habituada a las privaciones, es capaz de buscar al asesino entre los muertos si hace falta y de resolver los casos por inacción, la sucesión de los días hace que la calma vuelva a reinar a sus anchas una vez olvidada por pura pereza la novedad policial. Es la época de los caminos de árida tierra, del telegrama, del tiempo que pasa sin la turbación ni siquiera de una luz angosta, sin la tentación de una gloria vana para unas existencias sin edulcorar de unos supervivientes del naufragio de sus propias vidas, adaptados a la derrota por su incapacidad y falta de voluntad para vencerla. No hay una búsqueda de la armonía o de la satisfacción, la pobreza conduce a los personajes al brío cotidiano abortado y al tedio de una grisura nada épica, como si estuvieran salidos de las páginas de Julio Ramón Ribeyro, sin vorágine, sin frenesí, sin pasión irremediable. Cualquier incipiente destello es sofocado por el desdén, la competencia desaparece como por ensalmo.

Los relatos están ambientados en Matalanga (trasunto de

Malacatos), localidad sin bienestar alguno, donde el alcohol compite con el catolicismo como religión y donde predominan las «casas de un piso, con paredes de adobe, el techo de teja y un traspatio» (97); sin progreso a la vista, ni siquiera la migración a España es una solución. En el primero de los relatos, “El caso del occiso de pésimo carácter”, el finado es Rosendo Aguilera, «cuarenta años de solterón perplejo, su camisa y su pantalón sin nada sospechoso, su cara de trotamundos de confianza, su buen color de madrugador impune» (12), hallado muerto en circunstancias desconocidas. La investigación conduce a Cornelio a interrogatorios disparatados, a hipótesis descabelladas y a pesquisas descabezadas, pertrechado con una lupa de catorce aumentos, un fusil inerme usado solo como bastón y un trozo de panela en el bolsillo. Si en “El caso de la pierna milagrosa”, un macabro hallazgo lleva al paroxismo a las beatas del lugar, en “El caso del tonto con voz de plata pura”, el sacristán Tarquino Cevallos y su hijo Macario «de dieciocho años atónitos y un pantalón de tirantes de niño» (98) alertan de la desaparición de una campanita celestial, que emite «música de plata» (98), lo que propicia el descubrimiento de una sociedad oscilante entre la farsa y la mascarada y dominada por un pragmatismo totalmente

acomodaticio. “El caso del hombre de doscientos años” narra la desaparición de Teodomino Carpas, el longevo de Vitabamba (trasunto de Vilcabamba), pobre de solemnidad y únicamente sostenido por las gringas de buen ver que llegan atraídas precisamente por la longevidad de sus gentes. Carpas vivía cual atracción turística en una casa-museo dispuesta para la ocasión. Cornelio acude a la llamada de su colega Teófilo Granda para localizar al viejito terco, así como las pertenencias volatilizadas del lugar. Finalmente, en “El caso del pueblo vuelto ojo de hormiga”,

el pueblo de Ciriaco desaparece del mapa de la noche a la mañana por completo, suceso que concita la molesta presencia en la zona de las fuerzas gubernamentales, con toda la inútil parafernalia. Carrión, hábil pontífice de la mirada escrutadora y alejado de la narrativa que se enroca en el yo, muestra, por medio de miserables anécdotas, un puñado de personajes que parece que viven por vivir con la indolencia como bandera, con la miseria como compañía y el refugio del alcohol como consuelo sin otra motivación que la de esperar para comprobar si mañana sale el afilado sol de nuevo.

Carlos Ferrer (Benidorm, 1976). Ejerce la crítica desde 2014 en la revista literaria *Rocinante*, entre otras; ha publicado en revistas de Bulgaria, Brasil, México, Serbia, Nicaragua, Ecuador, Colombia, Uruguay, Chile y España; es autor de cuatro libros editados en Ecuador, Alemania y España, además de jurado en premios de España y Ecuador. Miembro de la Asociación Española de Críticos Literarios y de la Academia de Artes Escénicas de España.

Gabriela Ponce, *Sanguínea*

Quito: Severo Editorial, 2019

Ana María Crespo
Universidad de las Artes

El nombre del libro ya lo anuncia. *Sanguínea*, de Gabriela Ponce, es un tratado acerca de la sangre. Como si la novela se tratase de un cuerpo femenino en transición, hay tres estados que soportan estructuralmente el relato: menstruación, embarazo y parto. Alrededor de estos estadios del cuerpo se tejen los relatos amorosos que son la carne de esta novela. El hombre de la cueva, el exesposo de la protagonista y M, su amor de correspondencia, son los personajes a través de los cuales se construye esta historia que no pretende ser un relato redondo, ni de estructura convencional: al igual que la sangre, la voz narrativa opera como un flujo continuo. A partir de estos puntos que hemos señalado reflexionaremos acerca de las estrategias de escritura de Ponce y el tratamiento de los afectos.

Estos tres estados del cuerpo femenino nos interesan porque

se expresan desde una perspectiva transgresora. La mujer que menstrua vive una sexualidad sin tabúes. La novela inicia con una imagen de gran potencia: «[...] me besó los muslos y saboreó mi vagina sangrante y con esa sangre volvió a mi boca y me siguió besando [...]» (12). Hablar sobre el deseo femenino en estos términos es darle un giro de tuerca al ocultamiento que orbita alrededor del hecho de menstruar. Ocultamiento que en las sociedades arcaicas se expresaba mediante la exclusión y al que Foucault denomina heteropatías de crisis biológicas. Se trata de lugares reservados para cuerpos en transformación, ya sea un hombre en la pubertad o una mujer menstruando o pariendo. En *Sanguínea* el embarazo se presenta como un proceso abyecto. Lo abyecto no se define necesariamente como algo carente de salud o que tenga un aspecto sucio; de acuerdo a Kristeva es:

«[...] aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar».¹

O, en este caso, la madre que declara su falta de instinto materno e insiste en lo insuficiente de su deseo para sostener al niño que viene en camino. Con este discurso Ponce reafirma la idea de que la mujer es un constructo de orden social y no solo eso, también nos dirá que «Estar embarazada es una forma de morir» (128). De ahí que elabore una serie de imágenes para distanciarse de lo que le pasa a su cuerpo; la protagonista imagina lo siguiente: «[...] tengo una panza llena de piedras. Imagino, a veces, que son peces. Imagino que tengo una pecera. Imagino que tengo una funda de pan. Imagino que tengo un montoncito de gusanos. Imagino que es tierra, una panza llena de tierra, esa es mi imagen favorita» (142).

El parto se vive con dolor y también mediante un erotismo enfermizo. La protagonista describe así el proceso: «[...] las piernas del niño las siento colarse por la vagina, sus dedos me hacen cosquillas en el clítoris y yo estallo de felicidad porque ha salido» (158). A este momento le sobreviene el alivio de recuperar el cuerpo para sí y se despliega una imagen de gran potencia: «[...] siento que salen ríos de sangre por la vagina» (158).

La novela se escribe con un lenguaje narrativo barroco, abundante en epítetos y descripciones sensoriales. La historia se cuenta también a través de entradas de diarios formales o apuntes poéticos; con estos insumos se construye un texto capaz de expresar lo indecible: ¿cómo se escribe acerca del dolor físico y de la ansiedad? Ponce encuentra la manera de hacer de estas experiencias una apuesta estética.

La sangre, aunque es una sustancia nutritiva, en *Sanguínea* está atada a la pulsión de muerte: «Imaginaba vaciarme, palidecer y morir de tanta sangre saliéndome por la vagina» (51). La mujer que menstrúa no siempre goza, sino que su experiencia puede ser catastrófica y regodearse en la idea de su propia caída.

Fernando Montenegro, en

¹ Julia Kristeva, *Los poderes del horror*. Consultado en línea en: <http://www.carlos-bermejo.net/Seminario%20virtual2%20-1/PODERES%20DEL%20HORROR.pdf>, 4.

“*Sanguínea*: el fracaso de los afectos”, analiza las características de los líquidos que circulan en esta narrativa: sangre, semen, vómito, leche; a propósito de estos fluidos comenta lo siguiente: «Un fluido no es un líquido plano o lineal. Un fluido es un líquido proteico. Un fluido es un líquido que huele. Un fluido es un líquido que lastima y por eso la escritura de Ponce es tensa, dolorosa y emotiva». ² La potencia de *Sanguínea* reside en la organización biológica de la historia y en el detalle y la riqueza sensorial con la que están construidas las atmósferas, a tal punto que le permite al lector habitarlas. Además, el acceso desmedido a los pensamientos y emociones de la protagonista hacen de la lectura de la novela algo angustiante. Aquí, la sangre y la escritura fluyen, pero la velocidad con la que atravesamos esta historia no implica que saldremos ilesos.

² Fernando Montenegro, “*Sanguínea*: el fracaso de los afectos” *Recodo. No ficción creativa*. Revista en línea: <http://recodo.sx/sanguinea-el-fracaso-de-los-afectos/>

Obituario

Rodrigo Pesántez Rodas

(Azogues, 25 de julio de 1937 - Guayaquil, 2 de abril de 2020)

Nacido en la capital del Cañar y establecido en Guayaquil desde los años 60, Rodrigo Pesántez Rodas se destacó en vida como dedicado estudioso y amante de la literatura, siendo uno de los más importantes investigadores y difusores de las letras ecuatorianas durante la segunda mitad del siglo XX. A lo largo de su carrera visitó numerosos países de América y Europa, en donde fue un promotor activo de la literatura ecuatoriana en academias destacadas como las universidades de Columbia y Pamplona, entre otras. Sobre su interés por la literatura, el propio autor afirmaba:

La literatura no ha sido simplemente una especialización que me otorgó la Facultad de Filosofía de la Universidad de Guayaquil al darme un doctorado [1964]. Ha sido la pasión de mi vida; una de las razones de haber, no existido, sino vivido a plenitud, con talentos, vísceras, huesos y alma, esos fulgores de la palabra engendradora de todos los mundos posibles, un poco en mí, pero robusta, hermosa, digna, perenne en la de los otros que la cultivaron (*Panorama del ensayo en el Ecuador*, 2017).

127

Como crítico e investigador, Rodrigo Pesántez hizo contribuciones definitorias a la literatura nacional, como su pionero estudio *Presencia de la mujer ecuatoriana en la poesía* (1960) o sus ensayos *Poesía de un tiempo* (1970) y *Modernismo y posmodernismo en la poesía del Ecuador* (1995). Como poeta, por su parte, fue autor de numerosas colecciones, entre las que destacan *Denario del amor sin retorno* (1963), *El espantajo y el río* (1973), *Jugando a la pájara pinta* (1984) y *Los silencios del bosque* (2001).

Sus actividades literarias y culturales le merecieron numerosas distinciones en vida, como el Premio Nacional de Poesía Ismael Pérez Pazmiño otorgada por Diario *El Universo* en 1962, la Condecoración Nacional al Mérito Cultural otorgada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1994, o la Condecoración Internacional José Vasconcelos otorgada por el Frente de Afirmación Hispanista de México en 1996.

Humanista convencido, de honda sensibilidad y amplias pretensiones intelectuales, decía el Dr. Pesántez en una entrevista concedida al brasileño Floriano Martins (2001):

Creo en la unidad de América, sobre todo en aquella en donde las pequeñas diferencias nos unen cada día más. Creo en la universalidad del hombre en su búsqueda de paz y solidaridad. La unión no se afianza en los nombres o membretes, sino en la cultura de una sociedad hecha para servir al hombre y no el hombre sirviente de una sociedad.

La vida de Rodrigo Pesántez Rodas se apagó en la tarde del jueves 2 de abril de 2020, a los 82 años de edad, debido a la COVID-19. Su cuerpo fue cremado en el camposanto Jardines de Esperanza, en la ciudad de Guayaquil. La Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes y la revista *Pie de página* acompañan a los familiares y amigos en esta sentida pérdida para las letras ecuatorianas.



Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

Familias tipográficas: Chronical, Uni Sans, Conduit y Courier

Con el personal de la universidad y el estudiantado en cuarentena. Con el país entero bajo estrictas medidas de aislamiento social. Con el coronavirus convertido en una pandemia que nos parecía inimaginable, por aquella falta de mirada hacia el Otro, cuando se habló de los primeros casos en China. Con el trabajo suspendido de las imprentas. Con la disyuntiva ética de sacrificar el bienestar individual en función de contribuir al bien estar del cuerpo social, en la construcción de una nueva ciudadanía, de la forma que nos planteó *La peste*, de Albert Camus. En este marco, hemos editado el cuarto número de *Pie de página*, como un testimonio de la voluntad de interrogarse, en toda circunstancia, sobre la palabra literaria.

Raúl Vallejo
Director