

Pie de página⁸

⁸ Revista literaria
de creación
y crítica

Te beso buenas noches de Aurora Correa,
escritora y niña de Morelia **Aguilar-Álvarez**
Bay Quito: tradición e imaginación
Benalcázar Cartografía social y memoria en
la obra de Mónica Varea **Navarrete** Las
estrategias poéticas
de Francisco Delgado Santos **Eberhart**
Etnología y literatura: la obra narrativa
de Edna Iturralde **Figueroa** Cuando los
libros salen al parque **Dávila y Calle**
Dosier. Guinguiringongo

8 / Guayaquil
I semestre 2022
ISSN 2631-2824

Pie de página⁸

Revista literaria
de creación
y crítica

Artes
EDICIONES

mzlc
Centro de Producción
e Innovación - UArtes



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

Directora del Centro de Producción e Innovación MZ14: Tania Navarrete

Directora de la Escuela de Literatura: María Alejandra Zambrano



Dirección: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec



Pie de página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

I Semestre 2022

ISSN 2631-2824

Directora: María Alejandra Zambrano

Editora: Cecilia Velasco

Universidad de las Artes (Ecuador)

Universidad de las Artes (Ecuador)

CONSEJO EDITORIAL

Darío Henao

Andrés Landázuri

Lucila Lema

Adriana Rodríguez Pérsico

Raúl Serrano

Emmanuel Tornés

Jackeline Verdugo

Raúl Vallejo

Universidad del Valle (Colombia)

Universidad de las Artes (Ecuador)

Universidad de las Artes (Ecuador)

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)

Universidad de La Habana (Cuba)

Universidad de Cuenca (Ecuador)

Universidad de las Artes (Ecuador)

CONSEJO ASESOR

Cecilia Ansaldo

Luz Mary Giraldo

Fernando Iwasaki

Manuel Medina

Carmen de Mora

William Ospina

Humberto Robles † (1938-2021)

Saúl Sosnowski

Universidad Católica de Guayaquil (Ecuador)

Universidad Nacional de Colombia (Colombia)

Universidad Loyola Andalucía (España)

University of Louisville (Estados Unidos)

Universidad de Sevilla (España)

Pontificia Universidad Javeriana (Colombia)

Northwestern University (Estados Unidos)

University of Maryland (Estados Unidos)



Universidad
de las Artes

ESCUELA DE
LITERATURA

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

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

Pie de página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, CP 090313, - Ecuador

Teléfono (+593-4) 259 0700 ext. 3062

piedepagina@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/piedepagina

Índice

Nota al margen.....	9
---------------------	---

ARTÍCULOS

<i>Te beso buenas noches</i> de Aurora Correa, escritora y niña de Morelia Tatiana Aguilar-Álvarez Bay.....	13
--	----

Quito: tradición e imaginación Josué Benalcázar.....	47
---	----

Cartografía social y memoria en la obra de Mónica Varea Gabriel Navarrete.....	75
---	----

Las estrategias poéticas de Francisco Delgado Santos Olivia Eberhart.....	103
--	-----

Etnología y literatura: la obra narrativa de Edna Iturralde Ramiro Figueroa.....	131
---	-----

Cuando los libros salen al parque Daniela Dávila y Talía Calle.....	157
--	-----

DOSIER

Guingüiringongo

Tres poemas: Ternura, Ronda, Mariposa Sergio Andricaín	183
---	-----

Diagnóstico: Escuela Karol Alarcón Mieles	185
--	-----

¡Todos a la ronda! Karla Brigitte Herrera	187
--	-----

El secreto de los Guerreros Tyronne Maridueña	189
--	-----

Clavillazo Cristian Chalén Jurado	201
--	-----

El cubo	
Geovanny Chávez.....	207

Mi primera mascota	
Bruno C. Borro.....	215

El mar que hablaba	
Karen Cecilia Macías	219

Caminos	
Sergio Andricain	223

MISCELÁNEA

El gran reto (Entrevista a Antonio Orlando Rodríguez y Sergio Andricain, de la Fundación Cuatrogatos).....	227
---	-----

Viajes y fronteras: la migración en la literatura infantil y juvenil	
Armin Alfonso Soler	231

Las inocencias: inventar	
Glenda Rosero Andrade.....	247

Dibujamos gestos en el aire	
Solange Rodríguez	261

Nota al margen

Este número de la revista *Pie de página* contiene artículos cuyo tema de reflexión es la producción literaria infantil y juvenil ecuatoriana y latinoamericana. Quienes hemos trabajado en la edición del número 8 de la revista de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes pensamos que es alentador que los estudios universitarios se ocupen de la producción artística y literaria concebida para llegar a los más tiernos lectores.

En Europa y en América —incluyendo América Latina— se llevan a cabo eventos académicos, simposios y ferias de libro, cuyo objeto central de dedicación es el libro infantil. Ya en 1990, la Convención de las Naciones Unidas ratificó los principios de la Convención Internacional de los Derechos del Niño, que suponen el acceso universal de niños y niñas a la educación y la información. Organizaciones internacionales no gubernamentales como International Board on Books for Young People (IBBY) están adscritas a la Unicef y a la Unesco y se esfuerzan por promover la edición y distribución de libros para niños y niñas.

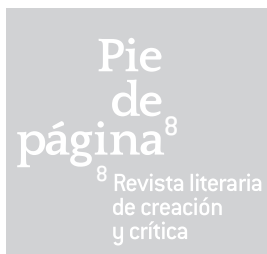
Seis artículos conforman la presente edición. El primero se refiere a la novela *Te beso buenas noches*, de la escritora mexicana Aurora Correa, que permite apreciar distintas perspectivas sobre la llegada de un grupo significativo de infantes desde España, a propósito de la Guerra Civil: las formas educativas imperantes, las relaciones entre pares, los vínculos con la picaresca. El segundo artículo describe e interpreta los modos en que la ciudad de Quito aparece abordada en la obra de los autores Leonor Bravo,

10

Lucrecia Maldonado, Henry Bäck, Edna Iturralde y Santiago Páez, así como ciertos valores ideológicos heterogéneos y diversos que acompañan estas representaciones. «Cartografía social y memoria en la obra de Mónica Varea» aborda la manera en que estos dos conceptos se encarnan y evidencian en los relatos de la autora latacungueña. Un didáctico artículo se refiere a la obra poética infantil de Francisco Delgado Santos y a la existencia de mecanismos y recursos que despiertan la creatividad, como las imágenes, el sentido del humor y la presencia de ciertos motivos. Otro de nuestros colaboradores se ocupa de la obra de un clásico de la literatura infantil y juvenil ecuatoriana, Edna Iturralde, quien a través de la etnoliteratura crea obras que reflejan conflictos de la sociedad latinoamericana contemporánea y hechos de la historia desde perspectivas transdisciplinarias y transversales. Finalmente, las dos animadoras del proyecto Pícnic de Palabras describen la experiencia de haber llevado libros y lecturas al parque a lo largo de un periodo significativo, y reflexionan sobre la importancia de este tipo de acciones desde perspectivas conceptuales.

Los textos académicos de esta entrega permiten un acercamiento riguroso a obras que, al ser destinadas para un público infantil y juvenil, no están exentas de riqueza, ambigüedad, polisemia y, desde luego, tampoco están desasidas de cosmovisiones particulares. Dice el escritor mexicano Juan Villoro que «la literatura infantil es la ilusión de los subordinados, surgida de la esclavitud, conquista de un reino soberano donde los prodigios son lógicos y nada es tan útil como el deseo».

Artículos



8 / Guayaquil
I semestre 2022
ISSN 2631-2824

Te beso buenas noches de Aurora Correa, escritora y niña de Morelia

Tatiana Aguilar-Álvarez Bay
Universidad Nacional Autónoma de México
Correo: tatiana.bay@gmail.com

13

Resumen

En la novela *Te beso buenas noches* (1997), de Aurora Correa (1930-2008), convergen distintos planos: la acogida de los Niños de Morelia por el presidente Lázaro Cárdenas; el contacto de estos niños con los antiguos residentes españoles; el estilo educativo en instituciones religiosas a las que se envía a la escritora una vez que concluye su estancia en Morelia, entre muchas otras cuestiones históricas. Con base en esta novela biográfica, en la primera parte de este trabajo, se establece la filiación a la picaresca de la protagonista del libro, de la que deriva la capacidad de abrirse camino a través del ingenio y el gusto por la aventura. En la segunda parte, se enlaza lo anterior con la noción de «frontera indómita» de Graciela Montes, entendida como rebeldía y despliegue de creatividad, por medio de la cual se pone

de manifiesto que la niña triunfa en la lucha contra la adversidad por su capacidad de «ganar espacios».

Palabras clave: Aurora Correa, exilio republicano, LIJ México, Graciela Montes, picaresca

Abstract

Different planes converge in the novel *Te beso buenas noches* (1997), by Aurora Correa (1930-2008): the reception of the *Niños de Morelia* by President Lázaro Cárdenas; the contact of these children with the former Spanish residents from whom they receive support; the educational style within religious institutions to which the writer is sent once her stay in Morelia comes to an end, among many other historical issues. Based on this biographical novel, the first part of this work establishes the affiliation to the picaresque of the protagonist of the book, from which derives the ability to make her way through ingenuity and the taste for adventure. In the second part, the above is linked to the notion of «untamed border» by Graciela Montes, understood as rebellion and display of creativity, through which it is shown that the girl succeeds in the fight against adversity owing to her ability to «win spaces».

Keywords: Aurora Correa, Republican Exile, Children's Literature Mexico, Graciela Montes, picaresque

El arte, la ciencia, la poesía, la investigación, la edición, todos estos rubros se mencionan en los estudios sobre el exilio republicano en México. Y es justo que sea así, pues no cabe duda de la contribución a la cultura de los españoles que se instalan en ese país tras la derrota de la República. Sin embargo, como señala Dolores Pla, la emigración no fue solo de intelectuales, sino de muchos otros sectores, algo que es necesario estudiar para evadir la imagen estereotipada del exilio. Entre los refugiados que no han recibido

suficiente atención se cuentan precisamente los Niños de Morelia, sobre los que Dolores Pla ha escrito una monografía de consulta obligada para los interesados en este tema.¹

Los llamados Niños de Morelia constituyen el primer contingente del exilio que anticipa la emigración masiva que vendría después. Este grupo consta de alrededor de 500 niños entre los 3 y los 15 años de edad que, asediados por el hambre y los bombardeos, arriban a Veracruz el 7 de junio de 1937. La mayor parte viene de Barcelona, Madrid, Valencia y Andalucía. Muchos de ellos ya eran refugiados, pues sus familias habían huido de los frentes de guerra de Madrid y Andalucía. Se trata, en su mayoría, de hijos de obreros, de pequeños comerciantes, de empleados de bajos ingresos y, en menor medida, de campesinos.²

Aurora Correa, autora muy poco conocida, forma parte de este grupo de niñas y niños que no vuelven a España en unos pocos meses, como se había planeado, sino que permanecen en México por varios años o incluso por toda la vida, como es el caso de la escritora. Tanto ellos como sus padres pensaban que la victoria republicana sería cuestión de meses; sin embargo, el desenlace de la guerra los deja incomunicados y con dificultad para viajar. Las complicaciones para el reencuentro aumentan con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Desplazada por la guerra, Correa registra su experiencia en *Te beso buenas noches* y

15

1 Dolores Pla Brugat, *Los niños de Morelia. Un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México* [1ª 1985] (México: Conaculta-INAH-Embajada de España, 1999). Sobre el tema también puede consultarse el artículo de Silvia Figueroa y Agustín Sánchez, «Una utopía educativa: la Escuela España-México», en *De Madrid a México. El exilio español y su impacto sobre el pensamiento, la ciencia y el sistema educativo mexicano*, Agustín Sánchez Andrés y Silvia Figueroa Zamudio (coords.) (Madrid: Comunidad de Madrid-Universidad Michoacana, 2002), 247-276.

2 Cfr. Dolores Pla Brugat, *op. cit.*, 19-21.

Cerezas, dos novelas de corte autobiográfico que constituyen un testimonio invaluable acerca de las heridas que la guerra ocasiona en la infancia.³

Los Niños de Morelia vienen a México por invitación del presidente Lázaro Cárdenas para evitar los riesgos a los que están expuestos en España. Para alojarlos se funda la Escuela Industrial España-México de Morelia, donde Correa pasa por todo tipo de maltratos y privaciones. Ante el drama de los Niños de Morelia, muchos se han preguntado por qué los padres admiten separarse de ellos. La respuesta es que el gobierno republicano, en colaboración con el mexicano, propone el viaje solo como unas vacaciones para poner a salvo a los niños de los horrores de la guerra. Francisco González Aramburu, escritor y niño de Morelia, proporciona además una explicación de corte sociológico que ilustra acerca de las peculiaridades de la infancia para el sector obrero:

El concepto de la edad en que un niño se puede valer es muy diferente entre las familias proletarias, que las de clase media

³ El interés generalizado por la infancia a principios del siglo XX se tradujo en una revolución pedagógica sin precedentes. Sin embargo, la guerra frena estos esfuerzos; miles de niños deben desplazarse, no siempre acompañados, para buscar seguridad. Así, el siglo de los niños se transforma en el siglo de la guerra, como señala en un artículo de 1918 Alice Pestana, formada por el pedagogo Francisco Giner de los Ríos, principal impulsor de la reforma educativa española: «La voluntad del niño se consideró casi como emanación sagrada. [...] La fuerza y la belleza sólo podían dimanar del libre ejercicio de actividades espontáneas. La emotividad espontánea por excelencia, el juego, adquirió una importancia y una dignidad nunca alcanzadas antes en toda la edad moderna. [...] En un momento trágico todo el encanto se deshizo. [...] Las sombras de la orfandad envuelven a miles de tiernas criaturas en las circunstancias más trágicas. [...] En el espantoso éxodo familiar, entre la delirante horda fugitiva, van ellos arrastrados también, con la vaga impresión de un general cataclismo incomprensible. Se dijo que algunos llevaban abrazados sus muñecos o la jaula de algún pájaro querido...», Alice Pestana, *La guerra y los niños*, 455-456. Aurora Correa pertenece a ese tropel de niños cuyo destino se ve trastocado por la guerra.

y superior. En las familias proletarias catalanas, si el niño es normal, a los 7 u 8 años ya puede andar en por el mundo, con control, etcétera [...] Mucha gente piensa ¿cómo pudieron deshacerse de sus hijos? [...] A mí me parece que obraron bien [...] pero ellos no pudieron prever que la guerra europea iba a empalmar prácticamente con la española. Entonces, ya no hubo posibilidad ninguna de volver.⁴

En *Te beso buenas noches*, Correa relata su trayecto de varios años como interna. La historia comienza con el traslado de la Escuela Industrial España-México, en la que permanece de los 7 a los 11 años, a un convento en Puebla, donde reside solo un año. Más adelante la internan en Orizaba, también en una institución religiosa. Después regresa a Puebla y, finalmente, la destinan a un convento-internado situado en Mixcoac, en la ciudad de México. Así, sus primeros cuatro años de estancia en México transcurren en una institución anticlerical en manos de un director conflictivo y violento, mientras que de los 11 en adelante la recluyen en conventos. El libro no comienza en Morelia porque, como Correa aclara, la experiencia fue tan difícil que no se siente capaz de rememorarla:

Y si algún día te cuento mi vida en el internado de Morelia [...] Será cuando no me aúllen y roan los sentimientos crueles ni me desuellen los pensamientos aquellos recuerdos inhumanos de esa muerte viva que fue para mí el internado de Morelia.⁵

4 Francisco González Aramburu, en Dolores Pla, *op. cit.*, pp. 23-24.

5 Aurora Correa, *Te beso buenas noches* (México: SM, 1997), 176.

1. La raíz picaresca de Currecha

18 A falta de espacio para explayarse sobre las muchas interrogantes que se abren en torno de los Niños de Morelia, me centro aquí en el análisis de *Te beso buenas noches*. Como pretendo mostrar, la protagonista de esta novela pertenece al universo de la picaresca. Al modo de sus predecesores en esta clase de literatura, ella se sirve del ingenio para sortear las dificultades y sobreponerse a la adversidad, ya que la mera supervivencia le exige poner en juego todos sus recursos. Visto así, *Te beso buenas noches* se incluye en las historias de orfandad y abandono de acuerdo con el tipo de infancia que retrata, así como en la de hospicios y otras formas de encierro, por el marco institucional que recrea. Como ocurre en los cuentos tradicionales, el punto de partida lúgubre, asociado a la falta de afecto y de expectativas, muchas veces se ve cuestionado por las proezas de sus protagonistas: huérfanos recluidos en internados o en casa de desconocidos, niñas y niños sujetos al azar de los encuentros que pueden ser afortunados cuando ellos se topan con adultos de buen corazón, pero también ingratos cuando padecen la indiferencia o la maldad.

Como se sabe, la estabilidad emocional en la infancia se relaciona con la presencia constante de las personas de las que se recibe afecto y cuidado, como pueden ser los padres o abuelos. Aurora Correa carece de dicha estabilidad, ya que su niñez transcurre en internados, a cargo de gente opuesta entre sí, como el militante comunista que dirige la escuela de Morelia y las superiores de los conventos de Puebla. En medio de los cambios y dolorosas separaciones, ella conserva la compañía de otras cinco niñas de Morelia con las que se desplaza de ciudad en ciudad. Es

la suya, como en algún momento afirma, una «infancia novelera» que se presta a ser narrada. El destinatario de estas aventuras es Alonsillo, el nieto del que se espera la complicidad con la niña que Correa fue, una criatura siempre activa a la que se refiere con el apodo de Currecha.

El libro consta de cuatro capítulos que corresponden a las ciudades donde se sitúan los internados religiosos en que fue recluida cuando termina la primaria en Morelia: Puebla (Convento de la congregación del Verbo Encarnado que acoge a una decena de niñas privilegiadas), Orizaba (Internado-hospicio Luis Gonzaga donde residen niñas indigentes en su mayoría), Puebla (Internado y Colegio Unión de las monjas ursulinas), Mixcoac (Convento-internado de las religiosas del Divino Pastor). Los recuerdos más nutridos corresponden a los dos primeros internados que abarcan los 11 y 12 años de Aurora Correa (1941-1942). Las anécdotas del internado de Orizaba son particularmente entrañables, pues ahí la niña encuentra dos figuras protectoras: la madre Asunción y el padre Neri. De la segunda vez que vive en Puebla en 1943 casi no se acuerda, mientras que el recuento del año en la Ciudad de México es también corto y se orienta a la súbita decisión de escapar, episodio con que concluye la historia.

Como indica el título del libro, Aurora Correa comparte con su nieto sus travesuras infantiles en el momento de ir a dormir; concibe el relato como un modo de acompañar al niño en ese trance que a veces se dificulta por la aparición de temores e inquietudes; busca inducir el sueño con palabras y gestos de cariño. En suma: prodiga al nieto lo que a ella misma le faltó, ya que, a partir de su llegada a México a los 7 años, duerme en dormitorios de internados junto con otras niñas sin las condiciones que favorecen

el reposo. En Morelia el sueño se interrumpe por diversos motivos: el frío debido a la falta de sábanas y cobijas; las bromas pesadas de otras niñas, como pegarle chicle en el pelo; el miedo a las carcajadas del Monje Loco, programa de radio que escuchan los niños en el internado de Morelia; la angustia por la incontinenencia urinaria, afección no atendida que le acarrea el cruel castigo de las «pambas», consentidas por Roberto Reyes, director de la Escuela Industrial España-México, que consistían en hacer dos filas por las que atravesaba la persona castigada que recibía golpes y patadas.⁶

20 Para una niña frágil y sensible como Aurora Correa, recibir golpes incluso de sus amigas constituye un trauma. Es claro que, a los 11 años, cuando pasa al convento de Puebla, ya sufre un severo trastorno del sueño, pues las referencias al insomnio son un tema frecuente en el relato de sus andanzas por distintos internados; las noches transcurren con mayor o menor fortuna dependiendo de la custodia en turno. La primera guardiana sitúa a Currecha en la esquina de la habitación que comunica con el dormitorio de las niñas pequeñas, a las que atiende si hace falta, distracción que, junto con el dibujo, la escritura y la lectura, le permiten soportar las horas en vela. En cambio, la segunda custodia, la madre Durina, sobrenombre de Blandina, cambia a la niña de lugar en la habitación con el consiguiente deterioro del sueño. La condición de «nuca fría» o insomne perdura hasta la edad adulta, como se lee en el colofón de *Te beso buenas noches*: «PERFIL DE CURRECHA / Pobre de dineros y salud. / Nuca fría de niña. Nuca fría de vieja. / Lobita entre

6 Cfr. «Entrevista a Fernando Martínez Otazu», en *Un capítulo de la memoria oral del exilio. Los niños de Morelia*, Agustín Sánchez Andrés, Silvia Figueroa Zamudio, Eduardo Mateo Gambarte, Beatriz Morán Gortari, Graciela Sánchez Almanza (comps.) (Morelia: Universidad Michoacana de la San Nicolás Hidalgo-Comunidad de Madrid, 2002), 331.

corderos y carneras. / Solitaria tupida de amistades y nostalgias.
/ Millonaria de sueños y poesía»⁷.

Aunque parece que Aurora Correa considera que el insomnio forma parte de su naturaleza, este se asocia con innumerables noches pasadas en dormitorios compartidos, en los cuales se busca mantener la disciplina, pero no propiciar el descanso reparador y los sueños hermosos. Por ello, conmueve que Currecha, ya transformada en abuela, vaya tejiendo historias, a modo de una manta abrigadora y colorida, para «acunar» a su nieto Alonsillo, de modo que él se interne sin sobresaltos en los parajes desconocidos de la noche. En *Te beso buenas noches* el trastorno del sueño aparece como anécdota; sin embargo, constituye un elemento más del ingreso precoz a preocupaciones adultas propio de la infancia desprovista del cuidado familiar.

Sin ningún preámbulo, *Te beso buenas noches* inicia con la evocación de la toma de lista, una típica escena escolar: los nombres se van sucediendo hasta que se produce un desvío cómico debido a la mención de Currecha, apodo de Aurora Correa, quien se identifica plenamente con ese curioso apelativo que sugiere la vivacidad y desparpajo de esta niña que crece en un país ajeno, la nota de color que ella sabe imprimir a la monotonía cotidiana, el sentido del humor y la audacia que la caracterizan.⁸ El hecho de que

21

⁷ Correa, *Te beso buenas noches*, 191.

⁸ Por lo regular, los apodos provienen de otros. En *Te beso buenas noches*, no se aclara quién o quiénes adjudican el mote a la niña, pero se sobreentiende que de ese modo se refieren a ella en el internado, al punto que el apelativo sustituye al nombre «Aurora». Por la similitud fonética, Currecha podría ser una modificación del apellido Correa, adquiriendo así un tono familiar y cariñoso. En todo caso, lo más significativo es que la niña se identifica con el apodo, ya que al narrar sus aventuras infantiles la autora siempre se refiere a ella misma de esa manera. El nombre original, recibido de los padres, se remonta a la vida previa al exilio, en la cual Aurora goza de afecto y del alimento cosechado en la huerta familiar; mientras que el apodo corresponde a la niña desarrapada y hambrienta del exilio.

ella sea la única con apodo entre las seis españolitas que atraviesan la adolescencia de internado en internado es característico de un personaje que se vuelve memorable por sus travesuras y arrebatos. De personalidad explosiva, la niña responde mejor a un apodo divertido, como Currecha, que a la formalidad de los nombres del resto de las refugiadas: Fuensanta, Paquita, Pilar, Carmen y Conchita. Adecuado para una niña curiosa y atrevida, el apodo contribuye a la configuración literaria del personaje, cuyos antecedentes se encuentran en las niñas y niños que se las arreglan para salir adelante en ambientes hostiles.⁹

22

Detrás de un niño suele haber un proyecto más o menos ambicioso. Este plan impide que el caos haga presa de la vida. En contraste, la falta de previsión se pone de manifiesto, por ejemplo, en el ajuar de Currecha, un conjunto aleatorio de objetos que no han sido elegidos para cumplir una función, sino que ella ha recibido por razones que desconoce, como concluye tras hacer el recuento de sus pertenencias:

¿Por qué me regalaban pañuelos y no libros de cuentos, pan, naranjas, cerezas y almendras que me gustan tantísimo? ¿O

9 «Las formas próximas al nombre que enunciamos antes [apodo, alias, sobrenombre], se dan en el contexto de grupos familiares, pequeñas comunidades del mundo rural, o en los barrios de las ciudades, conviviendo con otras expresiones y giros del lenguaje que, en una especie de limbo paremiológico, ocurren como pequeños incendios de la palabra hablada», Gloria Vergara Mendoza, Lucila Gutiérrez Santana, José González Freire, «Violencia y vulnerabilidad en los apodos de animales en el occidente de México», *Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones regionales*, volumen 40, n.º 1 (oct. 2017–marzo 2018), 19.

Además de sugerente, la definición del apodo como «pequeño incendio de la palabra hablada» se ajusta al apodo de Aurora Correa: una palabra que no se relaciona con el nombre o apellido, ni proviene de los padres, sino que parece brotar del temperamento impulsivo y juguetón de la niña.

tobilleras, que destrozaba apenas estrenadas? ¿O un suéter o estambre para que me tejiera uno en las clases de tejido de agujas y ganchillo?¹⁰

Para guardar sus cosas no es necesaria una maleta, basta con una caja pequeña. Estas posesiones no son adecuadas porque no hay nadie que se anticipe a lo que la niña necesita. Entre los huecos no cubiertos, destacan los libros infantiles por los que Currecha suspira. En efecto, al escribir su biografía, Aurora Correa registra puntualmente los hitos de su historia de lectura, ya que es consciente de la importancia de esta para su desarrollo; ella devora cuanto cae en sus manos, desde las historietas de Pepín y los melodramas de la revista *Tenebral*, hasta el Martirologio Romano, pasando por las *Flores de la infancia*, de María Enriqueta, que aprende de memoria.¹¹

Como ya anticipé, la estirpe literaria de Currecha es la de los niños que sufren el abandono, quienes muchas veces sustituyen la familia de sangre por un grupo de menores con los que se hermanan, como ocurre con los Niños de Morelia. Unidos por el origen, educación, temperamento y, sobre todo, por la desgracia, estas niñas y niños se prodigan como pueden el añorado afecto familiar y, ante la falta de los padres, aprenden a acompañarse en medio de privaciones y desventuras. Con todo, también saben apreciar las ventajas de crecer sin supervisiones excesivas que inhiben la personalidad. En este sentido, resulta elocuente el testimonio de Aurora Correa, quien destaca el valor, en términos

23

10 Correa, *Te beso buenas noches*, 87.

11 Sobre el papel decisivo de María Enriqueta Camarillo en la historia de la LIJ en México consultar: Laura Guerrero Guadarrama, *Neosubversión en la LIJ contemporánea. Una aproximación a México y España* (México: Universidad Iberoamericana-Textofilia, 2016), 75-84.

de formación del carácter, de la libertad que disfruta de los 7 a los 11 años:

Para mí Morelia fue un infierno de hambre y malos tratos, de carencias absolutas y de exceso de piojos. Para mí fue espantoso. Sin embargo, *en el sentido de la formación del carácter, de la potencia de ser, de la independencia*, de la hermandad con mis compañeros morelianos, de la unidad, de haber formado todos lo que todavía no hay en España, que es la unidad de todos los españoles procedentes de todas las regiones, ahí hicimos una España única y nos hermanamos y nos defendimos y todo, pues es algo que no tiene parangón en la historia.¹²

24

El testimonio de Correa nos traslada a otro tipo de personajes literarios, próximos a los de la infancia que sufre la orfandad, pero con variantes en relación con dicho modelo, ya que en este caso la carencia de protección familiar se ve compensada, al menos en parte, por el aprendizaje acelerado que permite a estas niñas y niños valerse por sí mismos, por la facilidad para deambular libremente en el exterior (calles, jardines, campo, carreteras), por la falta de supervisión que favorece el juego y el descubrimiento. Este tipo corresponde al del muchacho vagabundo que se resiste a perder la libertad a cambio de protección; recuerda a esas figuras

12 «Entrevista a Aurora Correa», en Agustín Sánchez Andrés, Silvia Figueroa Zamudio, Eduardo Mateo Gambarte, Beatriz Morán Gortari, Graciela Sánchez Almanza (comps.), *op. cit.*, 197. El subrayado es mío. Correa deplora el fomento de la violencia en la Escuela Industrial España-México: «El error inmediato fue que nos quitaran el profesorado español. [...] El segundo error fue que trataron de probar con nosotros un experimento pedagógico que nunca funcionó, ni siquiera tenían las bases pedagógicas para hacerlo. [...] nos sostenían en esos principios de odio, de agresión, en lugar de amansarnos e irnos conduciendo pedagógicamente» (198-199).

que, tras perder a los padres, encuentran el modo de evadir la tutela institucional por los peligros que esta representa.¹³ De ahí que prefieran escaparse de los lugares donde son resguardados para buscar la compañía de otros niños que también viven en condiciones precarias. Estas bandas se conforman con niños que cumplen con los rasgos del pícaro, a quien se identifica como un profesional del hurto, la trampa y los embustes, entre otras habilidades necesarias para conseguir un bocado. Ante tales esfuerzos, la sociedad sigue su curso con indiferencia.

Huckleberry Finn, la inolvidable creatura de Mark Twain, encarna la figura del niño vagabundo que disfruta de la vida al aire libre y de aventuras envidiadas por niños que disponen de todas las comodidades. En este clásico, son numerosas las menciones de comida y bebida, ropa, sitios para dormir y formas de cobijo, ya que es necesario justificar cómo se resuelven estas necesidades; todas esas cosas de las que los niños, en circunstancias ideales, no se ocupan. De forma semejante, en *Te beso buenas noches*, Currecha relata los trucos de los que se vale para saciar el hambre que la persigue desde que llega a México, una serie de artimañas que bien podrían incluirse en el repertorio de la picaresca, entre las que se cuenta asistir al catecismo —actividad ajena a los niños

13 En este sentido es impresionante el testimonio de la escritora mexicana Sara Uribe, quien al quedar huérfana lucha por permanecer junto con su hermana en la casa que les hereda su madre, ya que les da pavor la custodia institucional: «Muchas de las narraciones de personas internas en este tipo de instituciones describen castigos y restricciones desproporcionadas, además de violencia física y sexual como parte de la cotidianeidad de su funcionamiento. [...] Frente a la disyuntiva de [ser] violentada o muerta a manos de mi padre o violentada o muerta a manos del Estado, mi mejor opción fue que el Estado me abandonara. Pasar inadvertida ante éste hasta cumplir la mayoría de edad. Crecer sola, sin tutela. Vivir en sus orillas, en sus grietas y vericuetos. Huir del Estado para poder sobrevivir». «Solás», en *Tsunami*, Gabriela Jauregui (ed.) (Sexto Piso, México, 2018), 207.

republicanos— para recibir una torta y agua fresca, robar frutas de huertos y jardines, enterrar verdura en el rescoldo de la cocina del convento para después comerla, y otras más sofisticadas, aunque inconscientes, como encandilar con su don de palabra a la gente para obtener algunas ventajas.

26 En suma: la estirpe literaria de Currecha es la del pícaro, el vagabundo, el aventurero. Se trata de niñas y niños que conservan un reducto salvaje, independientes y que disponen de una energía inagotable. Por ello, aparecen como duendes traviesos, criaturas provenientes de grutas, cañadas y bosques, que trastocan el orden, a la vez que derrochan risas a su alrededor. De acuerdo con este modelo, a pesar de no ser físicamente vigorosa, Currecha se trepa a los árboles y a las paredes, salta en los colchones, se mueve constantemente para desahogar la catarata de emociones que la colman. Inquieta como las lagartijas que le gusta coleccionar, o como los simios con los que ella misma se compara. En este sentido, la niña se desentiende de roles y de convenciones. Con versatilidad, Currecha desempeña distintos papeles, entre los que destaca el de un bailarín travieso que engatusa a la gente con relatos y canciones para recaudar fondos para las misiones. A modo de una corriente impetuosa, Currecha es capaz tanto de la entrega más completa como de respuestas violentas. Representa la pura espontaneidad que con frecuencia se atribuye a la infancia, por lo que rompe con las rutinas y sorprende por sus explosiones de furia o alegría.

Al igual que Huck Finn, en la figura de Currecha destacan los aprendizajes necesarios para la vida, es decir, adquiridos en la lucha por la supervivencia. Los dos provienen de sectores populares, han vivido situaciones traumáticas, y atraviesan pruebas que sobrepasan las capacidades infantiles, de las que salen bien librados gracias al ingenio y la vivacidad. En estos personajes se presenta una paradoja. De un lado, da la impresión de que

avanzan sin rumbo, como la balsa a la deriva de Huck Finn; de otro, parece que ellos se dirigen a sus objetivos sin titubeos, guiados por el instinto. El buen tino de Currecha se ve confirmado por la «sonrisa de su ángel», imagen con la que Aurora Correa remite a la misteriosa protección que impide a los niños sucumbir al peligro, pero también a la confianza en la propia intuición más que en pautas externas. Lo mismo que ocurre a Huck Finn cuando acaba convenciéndose de que no hay ley o regla social que justifique la traición a un amigo. En el ensayo «Nuestro guía en el desfiladero», Roberto Bolaño celebra esta actitud:

[...] una amistad que es también una lección de civilización de dos seres totalmente marginales, que se tienen el uno al otro y que se cuidan sin ternezas ni blanduras, como se cuidan entre sí algunos fuera de la ley, es decir más allá de los límites de la gente decente.¹⁴

27

Situados en la calle o en hospicios, los niños de la picaresca observan la sociedad desde una vitrina. Por ello, dudan de las clasificaciones, cuestionan las jerarquías, reconocen los gestos sinceros y son reacios a las convenciones.¹⁵ Dan prueba de una

¹⁴ Roberto Bolaño, «Nuestro guía en el desfiladero», prólogo de *Las aventuras de Huckleberry Finn*, recogido en *Entre paréntesis* (México: Anagrama, 2013), 241–245.

¹⁵ En palabras de Ortega y Gasset: «[...] la novela picaresca echa mano de un figurón nacido en las capas inferiores de la sociedad [...] Este personaje mira la sociedad de abajo arriba ridículamente escorzada, y una tras otras las categorías sociales, los ministerios, los oficios se van desmoronando, y vamos viendo que por dentro no eran más que miseria, farsa, vanidad, empaque, intriga» *Apud* Edwin S. Morby, «¿Es Don Segundo Sombra novela picaresca?», *Revista Latinoamericana*, volumen 1, n.º 2, (noviembre 1939): 376. En este artículo se da por demostrada, con base en los estudios de Archibald Henderson y Bernard de Voto, la pertenencia a la picaresca de *Las aventuras de Huckleberry Finn*.

enorme flexibilidad, sin la cual podrían perder la cabeza ante tantos cambios y retos. Sobreviven jugando. Mejor dicho: se abren camino porque no dejan de jugar.

2. La palabra y la conquista del espacio

28

Hasta donde he podido investigar, no se han realizado trabajos sobre *Te beso buenas noches*; en cambio, existe un artículo sobre *Cerezas*, la segunda novela biográfica de Aurora Correa, en el cual se estudian las experiencias de la autora desde un enfoque psicológico, sin detenerse en aspectos propiamente literarios. Como señalan Elena de Casas Soberón y Peter Berliner, la inusual fortaleza, flexibilidad e impulso de la niña se explican desde el concepto de resiliencia, entendida como capacidad para sobreponerse a la adversidad sin detrimento del propio desarrollo.¹⁶ Sin embargo, en mi lectura destaco los aspectos ligados con la literatura y el arte o, si se quiere, con la poesía en sentido amplio. Desde esta óptica, Currecha es capaz de sortear los límites impuestos por la desgracia sobre todo por su habilidad para el juego, con todo lo que esta implica de libertad y sentido del humor. Aunque es válido considerar a Correa como un caso de resiliencia, en este trabajo me centro en la capacidad de «ganar espacios», tal como la expone Graciela Montes en el magnífico ensayo «De la consigna al enigma o cómo ganar espacio».¹⁷ La construcción personal del espacio

16 «Resilience is a way of addressing and coping with adversities, so that creativity, joy of living, solidarity, and values of caring and respect survive and develop» (Elena de Casas Soberón y Peter Berliner, «Trauma, suffering, and resilience», *Psyke & Logos*, 32 (2011): 257.

17 Este ensayo forma parte de Graciela Montes, *Buscar indicios, construir sentidos* (Colombia: Babel, 2017), 49–72.

se ajusta con exactitud al encierro de Currecha, ya que desde el inicio Montes describe la asfixia y la respiración como modos contrapuestos de habitar el espacio: la primera corresponde a situaciones en que se van reduciendo las posibilidades de ser y hacer propias; mientras que la segunda refiere a la libertad conquistada a través del forcejeo con imposiciones.

La pugna se produce entre el poder de ensancharse y la obediencia ante lo establecido. Así, el espacio conquistado refiere a lo que Montes en un texto anterior definió como «la frontera indómita»:

Sin duda el espacio propio deberá ser conquistado, o construido personalmente. Tiene mucho que ver con la historia personal de cada uno, con las experiencias y el modo de atravesarlas, y con algunas formas de decisión y de riesgo, por eso traté de definirlo en varias oportunidades como una frontera que no se rinde —o que no debería rendirse, al menos [...] El 'lugar de uno', que se construye y se defiende a cada instante.¹⁸

29

Como indica Montes en el ensayo citado, la defensa del espacio se relaciona entonces con la audacia, el coraje, la independencia e incluso con un reducto salvaje, gracias al cual se resiste al mandato social que conduce a la unilateralidad. La figura del pícaro o vagabundo atribuida a Currecha en el primer apartado de este trabajo recuerda esta lucha por el espacio no solo por el despliegue de ingenio, sino también por el desafío de las convenciones propio de la marginalidad. Así, más que la capacidad para soportarlo todo, en la protagonista de *Te beso buenas noches*, reconocemos la feroz

18 Graciela Montes, «*De la consigna al enigma o cómo ganar espacio*», ed. cit., 51.

defensa de un territorio personal que se manifiesta de formas diversas: explosiones de furia con que hace frente a los abusos, fruición ante la naturaleza, vehemencia amorosa, recurso a la palabra dicha y escuchada, descubierta en canciones y libros. Y es que la conquista del espacio conjuga tanto el cuestionamiento como la curiosidad; la rebeldía y la propensión al arte y el juego.

30 Por ello, Graciela Montes confiesa que estuvo tentada a identificar la gestión del lugar directamente con el espacio poético, pero renunció a hacerlo para evitar la confusión con un sector determinado, cuando alude a una «situación primaria, de base», es decir, a una dimensión común. En todo caso, queda señalada la proximidad entre el espacio que se conquista y lo poético, como se pone de manifiesto en la lista que Montes ofrece como ejemplo de momentos ganados a la inercia y la pasividad. Selladas por el asombro y el hallazgo, estas acciones se distinguen del arte solo por la intensidad, pero suponen una misma disposición que incluye aspectos como el escape de las urgencias y necesidades, la ensoñación, el deleite sensorial, la proximidad con recuerdos y emociones, en suma: el desafío de la lógica del rendimiento que obliga a justificar todos y cada uno de nuestros actos en función de la ganancia. Esta especie de gratuidad remite al empeño por escapar del automatismo y la reivindicación del sentimiento y pensamiento propios. Aunque pueden parecer simples, las acciones enumeradas por Montes requieren de un margen de libertad en relación con los modelos y esquemas que vuelven la vida uniforme y carente de sentido.

Siguiendo en parte el modelo borgiano de la enumeración caótica, Graciela Montes nos brinda una lista que ilustra aquello a lo que apunta la frase «ganar un espacio» que por sus resonancias poéticas me animo a citar completa:

Contemplar el sol entrando por la ventana, tender una mesa con algún esmero, tejer una manta eligiendo con fruición los colores, bailar, seguir el vuelo de los pájaros con la mirada, evocar viejas escenas y sonreírse en secreto, pasearse entre los árboles o por las calles de la ciudad, resolver acertijos, pulir con cuidado un trozo de madera porque sí, para descubrir su lisura, escuchar el relato de un cuento o el sonar de las chicharras en verano, mirar un cuadro, un paisaje, el dibujo fugaz del caleidoscopio, cantar una canción, reconstruir un poema de memoria, deformar por gusto una palabra, sacar una foto, volver a ver una película que recordamos con añoranza, juntar un ramo de flores, buscarle los sonidos a una cuerda de guitarra o preparar un guiso con deleite forman parte de ese «espacio» tal como quiero plantearlo.¹⁹

Al hilo de estas sugerencias, se puede afirmar que la capacidad de supervivencia de Currecha tiene que ver con la defensa del espacio y, por consiguiente, con la aptitud poética gracias a la cual encuentra refugio en un medio poco favorable para la expresión propia. Inspirada en la lista de Graciela Montes, elaboro un recuento de las respuestas con las que la niña contradice el vaticinio de un futuro sombrío que pesa sobre la infancia agobiada por las carencias y el maltrato.

Las respuestas con que Currecha desafía a la adversidad se relacionan muchas veces con la habilidad verbal y el donaire; ella se presenta a su nieto como una niña que desde edad temprana sabía contar historias que hacían reír y llorar a los demás, faceta que desarrolla más adelante en su oficio de escritora. Al virtuosismo como narradora, se añade la versatilidad expresiva: la niña actúa, canta, baila, dibuja. Ante situaciones difíciles recurre a la poesía,

¹⁹ Ibidem, 53.

entendida como elemento común del arte, en la cual encuentra soluciones diversas que incluyen el humor, la teatralidad, el encanto y la rebeldía. De esta forma, va ganando espacio no solo para sobreponerse a las dificultades, sino para conservar el brío, la curiosidad y la alegría de vivir.

A lo largo de *Te beso buenas noches*, son muchos los pasajes en los cuales se pone de manifiesto el vínculo de Currecha con la palabra, de la que sabe sacar partido tanto para solucionar problemas como para crear formas de refugio. Por razones de espacio, espigo algunos episodios representativos en lo que se refiere al modo con el que Currecha recurre al arte verbal para ganar espacios.

32

Como ya anuncié, cuando terminan los cursos en la Escuela Industrial España-México algunas niñas son remitidas a instituciones religiosas, por más contradictorio que esto parezca con la filiación republicana de los Niños de Morelia. Aurora llega a los 11 años a Puebla y un año después la trasladan a un internado en Orizaba, cuyo capellán se transforma en su protector: «Confesábamos los sábados [...] El Padre Neri era nuestro capellán y confesor. Fue *mi amigo* [...] Una de las sonrisas del ángel de mi existencia».²⁰ En *Te beso buenas noches* se advierte el cariño y agradecimiento por esta persona que valora el ingenio y la franqueza de la niña. Como es habitual en la época, la relación se entabla en el confesionario, un lugar reducido que Currecha sabe dilatar con su parloteo ingenuo y con salidas inesperadas que descolocan al confesor. Invirtiendo las normas, en lugar de confesar sus culpas, la niña confiesa las ofensas que ha recibido o las culpas de otros, lo que da lugar a situaciones hilarantes.

²⁰ Correa, *Te beso buenas noches*, 93.

Las confesiones de Currecha producen un efecto doble en el padre Neri. De un lado, sorpresa ante las ocurrencias infantiles; de otro, conmoción ante el sufrimiento de la española al que busca poner remedio. Por su tono juguetón, muchas de estas confesiones, minuciosamente relatadas al nieto Alonsillo, podrían incluirse dentro del género del disparate. Pero la poesía de estos minirrelatos no procede solo de la destreza verbal, sino también de la capacidad de entablar un juego que propicia la amistad. Estas abruptas declaraciones, de las que selecciono algunos ejemplos, rompen la solemnidad del confesionario de un hospicio en una ciudad de provincia en el México de los años 40:

Dime tus pecados, hija —me pedía con las manos unidas apoyadas en los labios y con los ojos cerrados. Y yo, a echar mis culpas:

—Me acuso padre de que usted es un presumido.

[...]

—Me acuso de que veo a la madre superiora [una anciana de un metro y cuarenta centímetros] vestida de obrero, con una cachucha de plomero, un overol a rayas y peto con tirantes que se le caen, porque son muy largos y la madre superiora es muy chaparra.

La carcajada del padre Neri retumbó en la capilla, estremeciendo, según yo, el candelabro del ábside.

—También me acuso de ver a la madre superiora tocando un tambor.

[...]

—Me acuso de que tengo hambre.

No recuerdo la fecha, pero sí que un sábado por la tarde vacié mi confesión más humana y personal: la pesadumbre de

tener hambre y no poder satisfacerla ni gritando como alma descompuesta al pie de la gran escalera para que oyeran todos los visitantes que estaban en el salón recibidor.²¹

A partir de la confesión del hambre, se agrega al desayuno de las españolitas un huevo estrellado, a la comida un bolillo, y a la cena algún dulce o fruta. Además, el padre Neri trama un plan para dejar al alcance de la niña la canasta de pan dulce de su propio desayuno. Aurora Correa dedica varias páginas al episodio, lo que da una idea de la importancia que tuvo en su momento la mejora nutricional. Como se desprende de las numerosas alusiones al tema, el hambre es una de las mayores penalidades entre las hospicianas.

34

En igual proporción que la carencia de alimento, aflige a la niña la falta de lecturas que satisfaga su voracidad intelectual. Ante esta urgencia, nuevamente sale en su ayuda el padre Neri, quien intercede para que nombren a Currecha auxiliar de la madre Estefanía o madre «académica», una mujer en silla de ruedas que, al igual que la niña, ama el conocimiento. La madre Estefanía se transforma en «Prometeo», pues introduce a la niña al reino de las palabras a través de diversos medios: el regalo de una pluma fuente Parker, de un tintero y de cuadernos para escribir, el acceso al Diccionario de la Real Academia Española, cuyo memorable descubrimiento se consigna con detalle: «Me estuve sin otros sonidos que no fueran los de mi corazón, iniciándome en el más bello, mayor y más perfecto goce de mi vida de todos los tiempos: la posesión de las palabras».²² Como es costumbre, Currecha confiesa al padre Neri el gusto de pasar las noches leyendo el diccionario.

21 Correa, *Te beso buenas noches*, 95–98.

22 Correa, *Te beso buenas noches*, 129.

La confesión debió alertar al sacerdote acerca de las carencias de la educación en Orizaba, ya que a partir de ese incidente sugiere la lectura de libros instructivos en el comedor y, como era de esperarse, recomienda a Currecha como lectora. Se presenta así otra oportunidad de ganar espacios para la niña.

El libro escogido para iniciar la lectura ilustra acerca de las lecturas destinadas a las niñas en escuelas religiosas. Se trata de *Staurofila*, escrita por María Néstora Téllez Rendón (1828-1890), novela alegórica sobre el intercambio del alma y Dios. Hija de maestros, Téllez Rendón fue una mujer ciega que recibe una educación esmerada y ejerce como maestra. Lejos de ser una seca exposición doctrinal, la novela de esquema mitológico relata las aventuras guerreras del príncipe del Reino de las Luces, así como el amor de este por Staurofila. La historia sugiere entonces un mundo fantástico, pero lo más llamativo consiste en la intensidad, próxima al delirio, de la relación entre los protagonistas. En la portada aparece el rostro lloroso de una joven, con la cabeza ligeramente inclinada hacia atrás, el cabello agitado por el viento y expresión anhelante. El erotismo latente explica que la novela sea leída con fruición por Currecha, quien imprime a la historia un tono sentimental que contagia al resto de las niñas:

[...] la *Staurofila* que yo leí se convirtió en el suspirar de mi alma y de las almas de las otras internas, que ansiaban día a día escuchar los capítulos atiborrados de desfallecimientos de amor acaramelados. Dos de las internas solicitaron ingresar en la orden enardecidas por *Staurofila*.²³

23 Correa, *Te beso buenas noches*, 130.

Sirviéndose con maestría de la palabra, Currecha conquista el comedor del internado; un espacio silencioso y tristón, ajeno a las incitaciones de la lectura, se transforma en un auditorio donde las palabras se expanden, a modo de una corriente eléctrica. Podemos imaginar la entonación, el ritmo y cadencia que la niña imprime a las palabras, frases y párrafos que revolotean por el comedor y reaniman a las internas, adormecidas por la monotonía del encierro. La voz clara y melodiosa de Currecha remueve a las adolescentes, cuyos sueños, por una vez, se remontan por encima de los muros.

36

Estrechamente vinculada con la exploración gozosa del diccionario, de las palabras, la lectura dramatizada de *Staurofila* confirma la convicción de Currecha acerca de la revolución emocional de que la literatura puede ser detonante, ya que bajo la seducción de la voz el grupo de adolescentes pasa del letargo al atrevimiento amoroso. Se empuja así el límite, la coacción, el miedo impuesto. Aurora Correa debió sentirse orgullosa de la creación de esta atmósfera en medio de la aridez afectiva del internado, ya que recuerda muy bien esta proeza que conjunta dos de los «vicios» a que debe la supervivencia: «Vicio es una acción constante de autocomplacencia sin que importen cuándo, dónde, cómo ni qué se destruye o construye. Tres de mis vicios encajan maravillosamente con esta definición: amar, leer-escribir y mascar chicle»²⁴.

El amor a la palabra en general, y el hábito de lectura en particular, posibilitan la salida de un medio incomunicado, abren las ventanas al exterior a Currecha, una niña ávida de conocimiento y de interlocución. En este trayecto algunas personas la acompañan a modo de mediadores. El papel de estos adultos resulta crucial,

²⁴ Correa, *Te beso buenas noches*, 5.

pues no solo apuntalan su incipiente vocación literaria, sino que hacen menos dura la falta de los padres. De este modo, la complicidad intelectual va envuelta de la confianza y el afecto de los que la niña está privada.

Entre las figuras amistosas que reconocen y fomentan la creatividad de Aurora Correa se cuentan el ya mencionado padre Neri y la madre Estefanía, la monja académica. A la lista se suma la madre Josefina, también del internado de Orizaba, una mujer anciana, aficionada a las historias y de poco dormir con quien Currecha pasa noches en vela. Ella contribuye a la peculiar biografía lectora de Currecha, con el relato obsesivo de las profecías de la madre Matiana, lega del convento de San Jerónimo de la Ciudad de México, entre las que se incluye la destrucción de la ciudad de México por una conspiración satánica. Currecha debió escuchar con avidez las historias escatológicas de la madre Matiana en las que el demonio está muy presente.²⁵

37

Como en sus primeros años, cuando escucha con embeleso las coplas que canta su abuela, Aurora Correa aumenta su repertorio literario a través de los relatos de la madre Josefina, es decir, por medio de la trasmisión oral. Como buena narradora, sabe apreciar la destreza verbal de los demás. Por ello, se identifica con la madre Rosario, maestra de geografía, una persona capaz de recorrer el mundo sin poner un pie fuera del convento. Currecha advierte enseguida y admira esta capacidad de ganar espacio a pesar de las

25 «Un elemento importante dentro del imaginario social religioso del siglo XIX en México y en Jalisco fueron también las llamadas profecías de la llamada Madre Matiana [...] que durante el gobierno del arzobispo Alonso Núñez de Peralta (1772-1800) comenzó a experimentar momentos de raptos espirituales en los que la Virgen María le permitió a Matiana tener visiones sobre una conspiración satánica destinada a destruir la cristiandad católica». Cfr. Roberto Aceves Ávila, «Escatología y demonio en el discurso religioso de la Guadalajara decimonónica», *Secuencia*, 98 (mayo-agosto 2017): 77-78.

restricciones, por lo que la incluye en el «grupo de soñadoras» al que ella misma pertenece. Este vuelo imaginativo se acompaña de la humanidad y el buen humor, como es de esperarse en alguien entrenado en el ágil cambio de perspectiva. Por su exactitud y elocuencia, recojo en cita extensa la descripción que, a propósito de las clases de geografía, elabora Currecha de una persona con temple literario:

38

[...] siendo monja desde la adolescencia y viviendo en Puebla, ciudad católica entre las muy católicas, la imaginación de la madre Rosario volaba a regiones consignadas en los atlas, en alas de mitologías paganas, y se entregaba a sus alumnas como si estuviera habituada a recorrer desiertos, vadear ríos, salvarse en los bosques australes, abrirse camino a machete pelón en las selvas amazónicas, sortear erupciones de volcanes hawaianos, ascender cumbres africanas, embarcarse en los siete mares de mis tiempos. Nos platicaba de gente tatuada, de tipos que se deshacían, gelatinosos, de alimentos aderezados con maná, de religiones miméticas, de paganismos, de migraciones de héroes, de animales fabulosos y estrellas caídas. ¡Qué sé yo de dónde le llegaba tanta sabiduría más allá de los conocimientos que se memorizaban en las aulas! Era benevolente con todas y festejaba nuestras salidas, ocurrencias y despropósitos.²⁶

Gracias al entusiasmo de la maestra de geografía, el limitado perímetro del aula da cabida a mundos lejanos y personajes exóticos, se extiende hasta el reino animal y al cosmos; se ensancha así la imaginación de las niñas que la escuchan, en las

²⁶ Correa, *Te beso buenas noches*, 172.

que despierta el ánimo aventurero. Esta anécdota da pie a que Currecha se interrogue sobre la sabiduría de una persona capaz de abrir horizontes a pesar de que no se ha movido de la ciudad en que nació y que elige la vida conventual.

La intriga ante esta situación remite a la paradoja de los espacios señalada por Graciela Montes, ya que la ganancia del lugar depende sobre todo de la decisión de no ceder terreno a la inercia, de la resistencia a las consignas, entendidas como instrucciones que garantizan el funcionamiento, pero no el «sentirse vivir». Al decir de Montes, estos son los rasgos distintivos del «maestro socrático», uno que no se conforma con cumplir trámites, cuya descripción coincide con el retrato que elabora Currecha de su maestra de geografía:

Es mucho más fácil educar para el funcionamiento que para el desarrollo humano [...] En primer lugar el maestro socrático no queda nunca fuera de la zona de riesgo [...] Por otra parte, él mismo tendría que tener una zona expandida, una frontera activa, realmente indómita, siempre sensible al enigma, para emprender la tarea; con el solo oficio no le alcanzaría.²⁷

39

De este modo, la capacidad de ganar espacio no es proporcional a la de desplazarse efectivamente, sino al cuestionamiento de uniformidad y la apatía que, al decir de Graciela Montes, deriva de los gestos de artista —asombro, curiosidad, osadía— de los que cualquiera es capaz. Es en este marco que los espacios se ensanchan, como ocurre en diversos contextos de *Te beso buenas noches*: el confesionario que Currecha casi dinamita con el sentido del humor y la agilidad para invertir la circunstancia solemne en

²⁷ Graciela Montes, «De la consigna al enigma o cómo ganar espacio», ed. cit., 57.

un momento festivo; la enfermería donde una anciana y una niña, haciendo caso omiso de la distancia generacional, se reúnen para aligerar el insomnio compartiendo las excéntricas historias de una mujer visionaria de otro siglo; el gabinete de la monja académica que gracias al diccionario se expande hasta el infinito ya que en ese artefacto Currecha descubre el gozo de jugar con las palabras; la clase de geografía, en la cual las horas mortecinas del aula se transforman en aventuras a regiones desconocidas.

40

La inversión de una situación asfixiante a través de la conquista del espacio ayuda a entender aspectos del retrato de infancia que se ofrece en *Te beso buenas noches*. En el libro se recoge un testimonio doloroso sobre la orfandad ocasionada por la guerra, al punto de que en ocasiones resulta difícil creer que una niña haya podido sobrevivir al hambre, el encierro, las sucesivas separaciones, y tantos otros percances. Sin embargo, la lectura deja una impresión fresca, de coraje y alborozo, que no se empaña con lamentos ni reproches. De ahí las preguntas que conducen este trabajo: ¿cómo se transita por la adversidad sin sucumbir a la desesperanza? ¿Cómo una niña consigue abrirse horizontes en una situación de encierro y sin más recursos que su propia inventiva y alegría de vivir? En un momento dado, la misma Currecha se hace esa pregunta cuando en unas vacaciones en casa de una amiga ya casada, a cambio de unos centavos, arregla una plancha de ropa:

Si Elisa Daroca vive todavía y el espíritu de mis recuerdos airea su memoria bonita, se preguntará de nuevo dónde aprendí el oficio y quién me lo enseñaría siendo interna en un colegio de monjas. Igual. Exactamente igual. Lo mismo. Exactamente lo mismo que soñar, sentir, impulsarme, improvisar, amar.²⁸

28 Correa, *Te beso buenas noches*, 148.

El tono desenfadado del libro, así como la habilidad para compartir la crudeza de una infancia menesterosa sin deslizarse a la conmisericordia, tiene que ver con la presencia implícita del interlocutor. No diría que Aurora Correa maquilla o suaviza su experiencia, sino que la trasmuta en un relato que resulta atractivo para un niño al que se busca transmitir pasión por la vida, no desasosiego. Por ello, *Te beso buenas noches* es un modelo del arte de ganar espacio, entendido como recurso gracias al cual se despliegan posibilidades incluso en medio de la mayor restricción. En la genealogía literaria de Currecha, a la que se dedica la primera parte de este trabajo, esta capacidad de ensancharse o de respirar a pleno pulmón se pone de manifiesto en la vida aventurera de los niños a los que la orfandad y el abandono obligan a subsistir por sí mismos, de los que Huck Finn se ha transformado en emblema. En la línea de la picaresca, estos personajes multiplican sus recursos y aprecian la independencia. Con palabras ya citadas de Aurora Correa, *en términos de la formación del carácter, de la potencia de ser*, la temprana confrontación con el exterior puede constituir un impulso formidable. Paradójicamente, la marginalidad sitúa a estos niños en posición de desenmascarar las convenciones, el acartonamiento, la hipocresía. Al ver cómo se desenvuelven, se descubre que no hay un único modelo de infancia.

La picaresca infantil coincide con la idea de ganar espacio o defender una frontera indómita, desarrollada en la segunda parte del trabajo, porque defiende un reducto no domesticado sin el cual resulta difícil sustraerse a la tiranía del funcionamiento, entendida como el cumplimiento rutinario de obligaciones que excluyen la creatividad y el juego. La afinidad entre personajes como Huck Finn o Currecha y la propuesta de Graciela Montes confirman la importancia que esta escritora atribuye a la novela

de Twain dentro de la literatura infantil. En efecto, Montes ha declarado que *Las aventuras de Huckleberry Finn* fue para ella un viaje iniciático que la transformó como lectora. Así, dentro de sus recomendaciones para los niños destaca este libro que subvierte la imagen almibarada de la infancia:

[...] fluye como el propio Mississippi —su escenario—, entre el humor ineludible, la observación vívida del mundo y a veces la melancolía. Además, contiene una de las más bellas imágenes de la literatura universal: la precaria balsa en la que un negro esclavo y un niño pobre se empeñan en alcanzar la libertad.²⁹

42

Como antes anuncié, Currecha hace mención, en diversos contextos de *Te beso buenas noches*, a «la sonrisa de mi ángel». La expresión hace referencia a la suerte por la que evita un castigo, a la benevolencia de una persona, a las alegrías inesperadas. A través de estas «apariciones» se pone de manifiesto la sorprendente convicción de la niña acerca de la felicidad que le aguarda, a pesar de que todo parece indicar lo contrario. Como si dispusiera de una protección solo conocida por ella y que es a la vez una guía. En el ensayo «La ‘Guía’ forma de pensamiento», María Zambrano distingue entre tres clases de personas: las que se ajustan a los moldes que ofrece la cultura, aquellos para los que estos no son suficientes y, por último, los que caminan con paso seguro porque siguen a su *daimon*, entendido como una figura imantada con la que concuerdan.³⁰ El integrante del tercer

29 *Imaginaria*. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil, n.º 70 (6 de febrero, 2002). <https://www.imaginaria.com.ar/07/0/montes.htm>. Consulta 17 de mayo 2019.

30 Cfr. María Zambrano, «La ‘Guía’ forma de pensamiento», en *Confesiones y guías*, Pedro Chacón (ed.) (Madrid: Eutelequia, 2011), 120.

grupo prescinde tanto de las pautas como de los maestros porque dispone de una especie de radar interno gracias al cual cumple con el perfil único vislumbrado en la figura que le antecede, a manera de un destino.³¹ A continuación, enumero algunas evocaciones del ángel risueño de Currecha, cómplice de sus travesuras y rabietas, disponible para la amistad y el juego, entusiasta de la poesía, versátil y aventurero:

Verdad es que tampoco en ese año terrible [en el internado de Orizaba] el ángel me negó su sonrisa, expresada a través de una docena de personas pródigas, simpáticas y compasivas.³²

Y no sé, de verás que no sé, qué camino decidiré seguir cuando mi espíritu se una al vuelo de mi ángel, que en este instante me sonríe en tu rostro dormido, al que yo beso y buenas noches Alonsillo.³³

Si el ángel sonríe, la bondad existe. Y el mío sonríe, sonríe, sonríe.³⁴

De este modo, en *Te beso buenas noches*, Aurora Correa nos muestra la capacidad que tienen los niños para abrirse caminos, la cual guarda una estrecha relación con la picaresca, tal como lo ejemplifica la personalidad y el carácter de Currecha, la protagonista de la novela. A su vez, esta capacidad, entendida como apuesta por el enigma y rechazo de la consigna, se relaciona con la noción de «frontera indómita» de Graciela Montes, espacio

31 Elena de Casas Soberón, hija de un niño de Morelia y amiga de Aurora Correa se refiere a este punto: «[...] Aurora believed in destiny since her early childhood», Elena de Casas Soberón y Peter Berliner, art. cit, 259.

32 Correa, *Te beso buenas noches*, 66.

33 *Ibid.* p. 123.

34 *Ibid.* p. 171.

poético, de refugio, que debe ser conquistado o construido de manera personal y que rompe con la rutina y las imposiciones:

El enigma y la extraordinaria y bella diversidad de lo que existe —que en el fondo tal vez sean lo mismo— pueden ayudar a construir el espacio poético en estos tiempos difíciles, poco propicios. [...] La parodia, la sátira y el humor, a su vez pueden servir para empezar a desarmar el rígido andamiaje de los mandatos y las fórmulas.³⁵

Se comprende así la manera en que la autora, exiliada desde los 7 años en México, pudo hacer frente a la adversidad generada por los horrores de la Guerra Civil española.

Bibliografía

- Aceves Ávila, Roberto. «Escatología y demonio en el discurso religioso de la Guadalajara decimonónica». *Secuencia*, 98 (mayo-agosto, 2017): 66–98.
- Bolaño, Roberto. «Nuestro guía en el desfiladero». En *Las aventuras de Huckleberry Finn*, recogido en *Entre paréntesis*, 241–245. México: Anagrama, 2013.
- Correa, Aurora. *Te beso buenas noches*. México: SM (Colección Gran Angular), 1997.
- — —. «Entrevista a Aurora Correa». En *Un capítulo de la memoria oral del exilio. Los niños de Morelia*. Sánchez Andrés, Agustín, Silvia Figueroa Zamudio, Eduardo Mateo Gambarte, Beatriz Morán

35 Montes, «De la consigna al enigma o cómo ganar espacio», 51.

- Gortari, Graciela Sánchez Almanza (comps.). Morelia: Universidad Michoacana de la San Nicolás Hidalgo-Comunidad de Madrid, 2002.
- De Casas Soberón, Elena y Peter Berliner. «Trauma, suffering, and resilience». *Psyke & Logos*, 32, (2011): 255-266.
- Figueroa, Silvia y Agustín Sánchez. «Una utopía educativa: la Escuela España-México». En *De Madrid a México. El exilio español y su impacto sobre el pensamiento, la ciencia y el sistema educativo mexicano*. Agustín Sánchez Andrés y Silvia Figueroa Zamudio (coords.), 247-276: Madrid: Comunidad de Madrid y Universidad Michoacana, 2002.
- Guerrero Guadarrama, Laura. *Neosubversión en la LIJ contemporánea. Una aproximación a México y España*. México: Universidad Iberoamericana-Textofilia, 2016.
- Imaginaria. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n.º 70 (6 de febrero, 2002). <https://www.imaginaria.com.ar/07/0/montes.htm>. Consulta el 17 de mayo de 2019.
- Montes, Graciela. «De la consigna al enigma o cómo ganar espacio». En *Buscar indicios, construir sentidos*. Colombia: Babel, 2017.
- Morby, Edwin S. «¿Es Don Segundo Sombra novela picaresca?». *Revista Latinoamericana*, volumen 1, n.º 2, (noviembre 1939): 375-380.
- Pestana, Alice. «La guerra y los niños». En *La Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos: nuevas perspectivas*, vol. 3. Antología de Textos, Gonzalo Capellán de Miguel y Eugenio Otero Urtaza (eds.), 454-458. Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos-Acción Cultural Española, 2013. [Publicado originalmente en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, año XLII, n.º 704, Madrid, 30 de noviembre de 1918, 321-324]
- Pla Brugat, Dolores. *Los niños de Morelia. Un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México* [1ª 1985]. México: Conaculta-INAH, Embajada de España, 1999.

Sánchez Andrés, Agustín, Silvia Figueroa Zamudio, Eduardo Mateo Gambarte, Beatriz Morán Gortari, Graciela Sánchez Almanza (comps.). *Un capítulo de la memoria oral del exilio. Los niños de Morelia*. Morelia: Universidad Michoacana de la San Nicolás Hidalgo-Comunidad de Madrid, 2002.

Twain, Mark. *Las aventuras de Huckleberry Finn*, trad. de Graciela Montes, ilustraciones de Nona Umbert. Argentina: Ediciones Colihue, 1997.

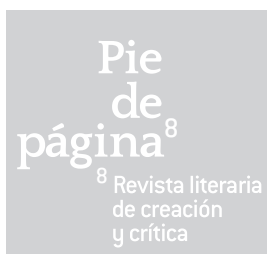
Vergara Mendoza, Gloria, Lucila Gutiérrez Santana, José González Freire. «Violencia y vulnerabilidad en los apodos de animales en el occidente de México». *Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones regionales*, volumen 40, n.º 1 (oct.-marzo, 2017-2018): 17-46.

Uribe, Sara. «Solas». En *Tsunami*, Gabriela Jauregui (ed.), 197-208. México: Sexto Piso, 2018, México.

46

Zambrano, María. «La ‘Guía’ forma de pensamiento» [1ª 1950]. En *Confesiones y guías*, Pedro Chacón (ed.), 103-127. Madrid: Eutelequia, 2011.

Tatiana Aguilar-Álvarez Bay. Docente e investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Doctora en Letras Hispánicas por el Colegio de México y Máster en Literatura Infantil por la Universidad Castilla-La Mancha.



8 / Guayaquil
I semestre 2022
ISSN 2631-2824

Quito: tradición e imaginación

Josué Benalcázar
Investigador independiente
Correo: josueisrael127@gmail.com

47

Resumen

Las formas en que una ciudad es representada en una obra narrativa dan cuenta de la presencia de imágenes y símbolos pertenecientes a una determinada comunidad, permiten pensar en cómo estas construyen dicha comunidad, y facultan la reflexión sobre la relación entre literatura, autor, lector y realidad. Así, se identifican cuatro maneras de representar la ciudad de Quito en las obras de literatura infantil y juvenil de Leonor Bravo, Lucrecia Maldonado, Henry Bäch, Edna Iturralde y Santiago Páez. Se explora la relación que guardan entre sí estas cuatro, además del modo en que contribuyen a perpetuar o modificar el carácter simbólico de la ciudad frente a la comunidad que la habita. Se analiza en los textos, dos mecanismos para operar: la tradición y la imaginación. El objetivo de este texto es, por lo tanto, mostrar que en estas obras el retrato de la ciudad es incompleto por cuanto responde a la tradición y la herencia de una comunidad imaginada.

Palabras clave: Leonor Bravo, Lucrecia Maldonado, Henry Bäch, Edna Iturralde, Santiago Páez, Quito, representación, comunidad imaginada, literatura infantil y juvenil ecuatoriana.

Abstract

The ways in which a city is represented in a narrative work account for the presence of images and symbols belonging to a certain community, they allow us to think how they contribute to building the community they belong to, and they encourage us to reflect upon the relationship between literature, author, reader and reality. Thus, four ways of representing the city of Quito are identified in the works of children's literature written by Leonor Bravo, Lucrecia Maldonado, Henry Bäck, Edna Iturralde and Santiago Páez. The text explores the relationship these four ways have with each other, as well as the ways in which they contribute to perpetuate or modify the symbolic character of the city within the community that inhabits it. This article analyzes how these four forms of representation require, in the literature, two mechanisms to operate: tradition and imagination. Therefore, this article seeks to show that these texts offer an incomplete picture of the city as they belong to the tradition and the inheritance of an imagined community.

Keywords: Leonor Bravo, Lucrecia Maldonado, Henry Bäck, Edna Iturralde, Santiago Páez, Quito, representation, imagined community, ecuadorian children's literature.

1. Introducción

Las formas en las que una ciudad es representada dentro de una obra narrativa resultan de especial interés en la medida en que no solo remiten al cuestionamiento sobre la formación de imágenes y símbolos pertenecientes a una comunidad, sino que permiten pensar la problemática relación entre la literatura, el autor, el lector y la realidad. Resulta necesario tener en cuenta también las estrategias colectivas por medio de las cuales se sostiene este sentimiento. Una ciudad puede adquirir un carácter simbólico

que responde a la tradición unificadora que ha otorgado cohesión a dicha comunidad. Así, es posible encontrar en obras de Leonor Bravo, Lucrecia Maldonado, Henry Bâx, Edna Iturralde y Santiago Páez, cuatro formas diferentes de representar la ciudad, que están determinadas por una misma tradición. Estas no operan solas en tanto se encuentran intrínsecamente relacionadas y con frecuencia una se emplaza por sobre la otra. Estas formas de representación son: de tradición, secreta, geográfica y extrarradial.

En el apéndice de su libro *Historia portátil de la literatura infantil y juvenil*, Ana Garralón explica que parte de la literatura infantil contemporánea se ocupa de reflejar nuevas sociedades en el mundo, por lo que una de sus características radica en:

(...) la presencia del lector en la intención del autor al escribir. Es decir, los autores tienen muy en cuenta al niño al que se dirigen y a él le escriben cuentos que reflejan de alguna manera el tiempo que les ha tocado vivir.¹

49

Entiéndase que por «contemporánea» Garralón se refiere a la época posterior a 1980. Se puede pensar que lo que no se muestra al niño adquiere tanta relevancia como aquello que se muestra; en otras palabras, por medio de la presencia y la ausencia de elementos formales y narrativos se refleja el tiempo que le toca vivir al lector. La intención del autor aparece en esta elección de elementos presentes. Esta noción es conjugable en función de otras cualidades presentes en las obras de literatura infantil y juvenil, vinculadas en gran medida con la novela histórica, como la renovación de tradiciones y la búsqueda de la identidad.

¹ Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura infantil y juvenil* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017), 126.

Si la novela histórica «experimentó un renacer con el auge de la literatura juvenil, pues permitió a muchos autores dirigirse a un público maduro en cuanto al aprendizaje de la noción de tiempo y espacio»,² entonces también lo hicieron dichas cualidades. Las características, ambientes y costumbres de otras épocas, explica Garralón, se personalizan para permitir a los lectores identificarse con héroes que no parecen tan lejanos.³ En este sentido, la novela histórica permite explorar el pasado para entender la realidad presente. La propia identidad se encuentra así en el pasado no lejano, «entendiendo como identidad el conjunto de rasgos que permiten reconocer y diferenciar [una] cultura de las otras».⁴

50

El sentido histórico presente en la noción de identidad permite pensar en la manera en que esta se determina (o se pretende determinar) por medio del concepto de nación. Garralón incluso explica que la búsqueda de la identidad se «puede apreciar más claramente en países formados por generaciones de inmigrantes de diversa procedencia que, lejos de mezclar sus costumbres, las mantienen de manera diferenciada en el país de acogida».⁵ En su libro *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson refiere la creación del concepto de nación. Dicho concepto goza de profunda legitimidad emocional y resulta de interés en la medida en que es imaginado «porque los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión».⁶ La nación es, entonces,

2 Garralón, *Historia portátil...*, 147.

3 Garralón, *Historia portátil...*, 148.

4 Garralón, *Historia portátil...*, 155.

5 Garralón, *Historia portátil...*, 155.

6 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 23.

construida socialmente, y un mecanismo efectivo que contribuye a tal construcción es la literatura.

La elección de una audiencia específica permite entrever la emergencia del autor como sujeto que condiciona lo expuesto a través de una obra. Al tomar en consideración lo que Alicia Ortega refiere cuando, en su texto *La representación de Quito en su literatura actual*, menciona: «La literatura, como todo relato, actualiza la memoria», significando que por medio de una obra de ficción un lector puede aproximarse a aquello que es presente pero no como actualidad, sino como pasado, esto es, aquello de extraño que se hereda y que se conoce «sólo como pieza del patrimonio nacional»⁷; resulta posible la reconstrucción de la intencionalidad de un autor en la manera en que la presencia o ausencia de elementos que emplea para construir una obra de ficción derivan de elementos pasados pero actuales, es decir, en la medida en que emplea el patrimonio heredado para crear una obra o para actualizar una obra con tal o cual intención. Esta intencionalidad solo es aproximable por medio de la audiencia en potencia, a saber: a través del acuerdo establecido con aquel a quien el autor desea convertir en un lector. Cuando la elección de una audiencia es evidente, uno puede identificar una cierta intención en la obra. La escritura, en este sentido, se convierte en una herramienta para actualizar la identidad individual y el sentimiento de comunidad.

Para Ortega, una ciudad representa «una invención humana que hace posibles particulares formas de estar en el mundo» y que al mismo tiempo se conforma de la siguiente manera:

⁷ Alicia Ortega, «La representación de Quito en su literatura actual», en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, ed. Mabel Moraña (Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002), 107.

[como] una creación cultural que me permite reflexionar sobre algunas escrituras —la literatura, por ejemplo— como marcas que evidencian modos de habitar, de mirar y de imaginar el esfuerzo que hacemos como habitantes urbanos, por apropiarnos de una memoria desde donde fabular un sentido de pertenencia, de identidad y de certeza.⁸

52

Entonces, la ciudad, al igual que la nación, es en gran medida una construcción imaginada. Por lo tanto, las cuatro representaciones dispuestas para mostrar la ciudad requieren de mecanismos para concretarse. Estos son dos: el primero, vinculado a la tradición, hace referencia o apunta hacia una construcción de la ciudad que antecede a la obra; mientras que el segundo, vinculado a la imaginación del autor y a las necesidades de la historia, crea la ciudad por medio de la narración. Son estos mecanismos los que interceden en la comunicación con el lector y terminan por determinar el imaginario existente que gravita en torno a la ciudad. En otras palabras, son la presencia y ausencia de elementos formales los que permiten al autor presentar a la ciudad de tal o cual manera para entenderla en su realidad presente y actualizar la identidad.

2. Cuatro formas de representar Quito

La primera de estas formas de representación es la que se puede describir como histórica o de tradición, apreciable en *Viaje por el país del sol*, de Leonor Bravo Velásquez⁹. Este libro nos cuenta la

⁸ Ortega, «La representación de Quito», 107.

⁹ La primera edición es de 1995, pero aquí se refiere esta: Leonor Bravo, *Viaje por el país del sol* (Quito: Alfaguara infantil, 2003).

historia de dos niños, Manuela y Mateo, que viajan por las diferentes ciudades y pueblos del Ecuador con la misión de recolectar objetos que den cuenta de los lugares que han visitado. Se explica que al reunir estos objetos recibirán un tesoro por parte de sus abuelos. Este último se revela, hacia el final, como el mismo Ecuador: el tesoro es el nuevo conocimiento que han adquirido con respecto a su país, que les permitirá apreciarlo en su totalidad y amarlo. De esta manera, el primer lugar visitado es la ciudad de Quito, del que como tesoro guardan un pedazo de la piedra de Cantuña.¹⁰ A lo largo de las páginas destinadas a la ciudad, los niños visitan espacios que suelen ser considerados característicos, como el centro histórico y el monumento arquitectónico de la Mitad del Mundo.

Ahora bien, esta primera forma de representación puede explicarse como aquella que está determinada principalmente por los espacios históricos empleados para mostrar a Quito. Esto es: la ciudad existe dentro de las obras en la medida en que existen elementos como iglesias, monumentos, parques, entre otros, que poseen una alta carga simbólica manifiesta en función de la historia y la tradición. Esta representación se relaciona, además, con una suerte de educación cívica impartida a la audiencia en potencia, a saber: los infantes o jóvenes lectores, y que tendría como objetivo la reafirmación de una identidad nacional.

Si bien resulta evidente el proyecto político e ideológico que propone el libro de Bravo, por cuanto se vincula a la renovación

¹⁰ Personaje de una leyenda ecuatoriana que lleva su nombre. Cantuña es un indio que se comprometió a construir el atrio de una iglesia en seis meses, caso contrario no cobraría nada. A punto de culminar el plazo establecido y con mucho trabajo aún por hacer, Cantuña, desesperado, ofreció su alma al diablo a cambio de que este terminase la construcción. Al final, Cantuña escondió una de las piedras de la construcción, por lo que esta nunca culminó y el indio pudo salvar su alma.

de tradiciones y unificación de lo diverso bajo el calificativo de «ecuatoriano», es importante notar que esta clase de representación no es ajena a otras obras y da cuenta de una construcción simbólica que no solo pertenece a la literatura.

En un texto titulado *El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador*, las historiadoras Alexandra Kennedy Troya y Carmen Fernández Salvador exploran la historia del arte quiteño para explicar el rol que obras pictóricas, arquitectónicas y escultóricas tuvieron en la formación de una nación secular que enfatizaba la necesidad de ciudadanos virtuosos y patriotas. Así, el texto menciona:

54

Durante el crítico período posterior a 1830 en que el Ecuador se independizó de la Gran Colombia, sus élites políticas y letradas empezaron a construir un imaginario visual que respondiese, como el resto de América Latina, a la creación de una nueva nación secular y diferenciada de España y de las repúblicas vecinas. [...] Se trataba, entonces, de erigir el altar patrio. En estos primeros momentos de exaltado civismo se realizaron retratos de los próceres locales, Sucre y Bolívar, algún que otro cuadro de batallas y una nueva cartografía.¹¹

En este sentido, la idea de la nación ecuatoriana fue una construcción imaginada que resultó de la utilización de elementos visuales cuyo propósito fue el de establecer una distinción con respecto a otras comunidades. Kennedy Troya y Fernández Salvador mencionan,

¹¹ Carmen Fernández-Salvador y Alexandra Kennedy Troya, «El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador», en *Ecuador: Tradición y Modernidad* (Madrid: SEACEX, 2007), 45.

además, que estas construcciones simbólicas logradas por el arte fueron utilizadas para promover la educación de los ciudadanos, a saber, su virtud, con la finalidad de crear la idea de nación y promover el progreso del país. Este arte era públicamente presentado en lo que en aquel entonces constituía la ciudad, que en la actualidad es el centro histórico. En este proyecto, jugaron un rol importante la arquitectura y la escultura, por cuanto generaron monumentos conmemorativos dentro del espacio urbano que «funcionaban como símbolos efectivos de una identidad colectiva y justificaban la existencia de la nación en el imaginario de sus habitantes»¹². Es posible esclarecer esta función si se piensa, por ejemplo, en el ostensible efecto que pudo tener sobre la población el engaste en la ciudad de la iglesia de La Compañía y su fachada que asemeja un retablo. Lo que se encuentra en el exterior prefigura aquello que se encuentra en el interior. Esta prefiguración equivale a afirmar que el ciudadano debía obrar de igual manera dentro como fuera de la iglesia en la medida en que el monumento erecto recuerda al ciudadano transeúnte el orden simbólico del que es parte, para, por medio de su presencia sostener en todo momento el orden de la virtud cívica y religiosa, y el imaginario nacional. Otros monumentos, una vez que su significado simbólico ha sido establecido, no precisan del juego que confunde el espacio interno con el externo, sino que este ya está implícito: la nación abarca todos los espacios. Todos, tanto internos como externos, le pertenecen.

En la actualidad estas construcciones simbólicas no pierden su vigencia en la medida en que nos han sido heredadas y conforman una de las maneras en la que nos aproximamos a la ciudad de Quito.

12 Fernández-Salvador y Kennedy Troya, «El ciudadano virtuoso y patriota...», 48.

Esta cualidad de vigencia es apreciable en la colección de cuentos *Junto al cielo* (2002), de Edna Iturralde. La colección presenta cuentos cuyo aspecto común es su emplazamiento en Quito y la repetida utilización de infantes como personajes. La acción tiene lugar entonces en los barrios San Roque, La Loma, San Juan, La Alameda e incluso, en un cuento, en las faldas del Pichincha. Por ejemplo, el cuento «La carrera» narra la historia de un grupo de cuatro amigos que se hacen llamar «Los Macaos». Su objetivo es llevar a cabo el juego de las tablas en el que se cubre una tabla de cajón con una sustancia resbalosa (con cera, sebo o cáscara de plátano) y se desciende por una de las cuestas de la ciudad. Los niños van a la cuesta de San Juan, la más alta y empinada, ubicada en un barrio al que no pertenecen y donde no son bienvenidos, por lo que el grupo corre el riesgo de encontrarse con los muchachos del sector al que ingresaron. En efecto, sucede que se encuentran con un grupo rival y, dada la aparición de una madre, deciden solucionar el conflicto con una carrera de tablas. Uno de los chicos corre el riesgo de ser atropellado por un auto, por lo que el otro salta de su tabla y lo rescata. Al final ambos grupos se reconcilian y se convierten en amigos. Lo significativo de este cuento es su desarrollo en lo que se determina como un Quito ideal:

Y es que Quito era muy pequeño en esa época. El centro de la ciudad empezaba más o menos en la calle Rocafuerte e iba hasta Santa Bárbara, por un lado; y de la Plaza Grande para el norte, cinco cuadras hasta la Clínica Mosquera, de largo. Desde la Flores, al lado de Santo Domingo, hasta las murallas de San Francisco, de ancho.¹³

¹³ Edna Iturralde, *Junto al cielo: cuentos sobre Quito* (Quito: Editorial El Conejo, 2002), 99.

El «Quito de esa época» es un elemento común a varios de los cuentos. Uno de ellos, «La madrina», tiene lugar en las calles de La Mariscal y demuestra una ciudad donde los niños pueden transitar solos y sin mayores preocupaciones. En varios aspectos, la ciudad que refleja los cuentos es benevolente para con los niños: están rodeados por adultos y vecinos amables, pueden abastecerse de dulces o postres con facilidad y no deben sino preocuparse de «ser niños». En este sentido, lo que contrasta con este lugar ameno o, se podría decir, lo que introduce un elemento de conflicto es la presencia de los automóviles. El cuento «El payaso», donde un hombre, don Sebas, gusta de vestirse de payaso durante las fiestas de Los Santos Inocentes y pasear con su perro, menciona que «los payasos eran importantes ¿acaso no representaban ellos el ingenio, la risa, el alma misma de su Quito?»¹⁴. Estas cualidades peligran ante la emergencia de elementos modernos que la desestabilizan. Un joven lleva las malas noticias de que el perro fue atropellado y menciona que el culpable «fue uno de esos automóviles que ahora se creen dueños de las calles»¹⁵. Recuérdese que en «La carrera» un muchacho casi es atropellado por un auto.

Lo que exponen los cuentos de Iturralde es un Quito como espacio que se sostiene como ameno por la presencia de sus ciudadanos virtuosos. Lo que cuestiona este orden y lo pone en peligro es la inserción de elementos que le son ajenos, que apuntan hacia la modernidad que atenta contra un modo de vida funcional y grato. Estos elementos ajenos amenazan directamente a las tradiciones y, en un amplio sentido, las imposibilitan: el perro no puede pasear por la fiesta y los niños no pueden llevar a cabo un

¹⁴ Iturralde, *Junto al cielo...*, 60.

¹⁵ Iturralde, *Junto al cielo...*, 58.

juego tradicional, ya que pueden morir. El modo corriente de vida es amenazado en tanto se evidencia el horizonte de aniquilación de los símbolos que lo sostienen. Resulta significativo entonces que los cuentos refieran con frecuencia el «Quito de aquella época», dado que los narradores parecen estar hablando desde un momento histórico similar al nuestro, al contemporáneo. El Quito en el que habitamos ha atravesado demasiadas transformaciones y la ciudad de los cuentos es un pasado ideal referido con nostalgia. Es el pasado en el que la gente saluda incluso a desconocidos, y los niños juegan sin peligro en sus barrios. En este sentido, el lector se enfrenta, a través de la obra, a las nuevas sociedades a manera de contraste (en función de aquello que ya no es), donde lo significativo es la posibilidad de retomar las tradiciones, reafirmar los símbolos, y, por lo tanto, devolver la ciudad a su estado ameno.

58

Las construcciones simbólicas heredadas, que configuran una cierta aproximación a la ciudad, son significativas también en el libro *La orden de la rosa dorada* (2009), de Henry Bäck¹⁶. Esta obra nos cuenta una historia de misterio que trata de sociedades secretas, desarrollada en su totalidad en la ciudad de Quito. En la obra se investiga el caso de desaparición de Rosaura Chiriboga, lo cual lleva a los policías a indagar la historia de la masonería y los caballeros templarios, y la incidencia de estos grupos en el Ecuador. Así, es descubierta la orden secreta de la Rosa Dorada, conformada por ciudadanos poderosos que creen en una profecía que reafirmará su poder. En la novela, las escenas que no ocurren dentro de una jefatura de policía tienen lugar en espacios urbanos del centro. Son escenarios de especial importancia aquellos donde culmina la investigación policial, donde el misterio se desenvuelve

¹⁶ Henri Bäck, *La orden de la rosa dorada* (Quito: Santillana, 2009).

y la conspiración es revelada al lector: los espacios interiores de la iglesia de El Sagrario. Para llegar a su descubrimiento, el lector debió adentrarse junto con los personajes en espacios ocultos que conectan con otras iglesias y que son accesibles solo por medio de caminos secretos.

No obstante, sería errado creer que las representaciones heredadas no sufren una modificación en el espacio de la novela, es decir, en el momento en que se procura actualizar la memoria. En el caso del libro de Bravo, la representación ha prescindido del imperativo religioso que dio forma a la concepción del ciudadano virtuoso, para presentar solo aquellos elementos relacionados con la virtud como tal. En un amplio sentido, la virtud continúa reproduciendo los valores religiosos, mas no es ya la religión su sustento ni su justificación, esta última ha pasado a ser ocupada por la nación. El hecho de que, en el libro de Bäck, el misterio sea revelado en un espacio oculto, resulta significativo en la medida en que da cuenta del proceso de transformación de estos símbolos culturales. Como participantes de la ciudad presentimos la arbitrariedad de las construcciones formadas en torno de ella y surge en nosotros una suerte de duda respecto a nuestra relación con la ciudad. En otras palabras, reconocemos que los símbolos heredados forman parte de una creación ficcional y sospechamos del estado político de aquello que les dio origen y las propaga. Como muestra de esta sospecha, en la novela, la sociedad secreta de seres poderosos aparece reunida en la oscuridad de espacios ocultos situados bajo las iglesias; en otras palabras, se encuentra bajo los símbolos.

En un sentido, lo que estructura la modificación de lo simbólico es su misma popularización: al ser algo aceptado

por todos, surge la duda respecto a la validez de la construcción asimilada. En otro, la continua actualización de lo simbólico deviene un eficaz instrumento para desarrollar intereses particulares, con mayor frecuencia de aquellos quienes se encuentran en lugares de poder. Este espacio de duda da origen a una segunda forma de representación: aquella que presenta un Quito secreto.

60 Una obra que demuestra esta segunda forma de representación de la ciudad es *El secreto de la ocarina* (2012), de Santiago Páez, que nos cuenta la historia de Juan José Rocohano, conocido como Rocco, un joven colegial cuyas pasantías en un periódico lo llevan a involucrarse en una aventura relacionada con una ocarina inca de supuestos poderes sobrenaturales. Rocco debe entrevistar a José María Grimaldi, un arqueólogo que estudia la ocarina, y termina enredándose en el misterio. Grimaldi decide abandonar la ciudad tras haber sido amenazado por unos hombres encapuchados y entrega a Rocco una carta para el padre Basilio, un monje de la orden Hermanos Hospitalarios. Junto a Basilio, entra en el Centro Cultural Metropolitano y descubre pasadizos secretos que recorren la ciudad por debajo. Mientras atraviesan los túneles, son atacados por traficantes de antigüedades. Basilio los asesina y traiciona a Rocco. Apunto de ser asesinado, Rocco objeta: «Nosotros teníamos un acuerdo», a lo que Basilio responde: «Nosotros no hacemos pactos [...] nosotros los creyentes; los que sabemos que el mundo se hunde en el desorden y el pecado, nosotros los que estamos dispuestos a combatir contra los enemigos de la fe»¹⁷. En el momento oportuno, aparecen los hombres encapuchados de antes y atacan a Basilio con gran habilidad. Al final, revelan ser guerreros

¹⁷ Santiago Páez, *El secreto de la ocarina* (Quito: Grupo Editorial Norma, 2012), 85-86.

inca pumañahuis, refieren a Rocco su historia y se marchan. Rocco finalmente decide guardar silencio sobre la existencia de estos seres, hasta volver a encontrarlos.

La obra tiene lugar en un Quito moderno, uno que en su superficie está caracterizado por el movimiento y el ruido de conductores gritones, pitos y aviones. Este es un Quito que presenta formas de vida distintas de aquellas que lo vieron nacer, así, por ejemplo, Rocco utiliza su patineta para movilizarse por la ciudad. Esta superficie se asienta por sobre los espacios ya referidos en la primera forma de representación (la histórica). En efecto, estos espacios son la cualidad material de la ciudad por sobre la cual se asienta la modernidad. De cierta manera, el libro menciona que lo material visible de la ciudad retiene en sí la «voz» de su historia. Así, Basilio explica que los incas creían que las piedras poseían una vida superior y que esta vida podía ser escuchada con el espíritu, Quito está construido con raíces incas y sin embargo «no estamos capacitados para oírlas; vemos mucha televisión, vivimos aturdidos con otros ruidos, los de los carros los de los aviones»¹⁸. Es significativo, entonces, que la superficie termina por esconder lo material, la misma historia. En determinados momentos, el narrador de la novela se atribuye la responsabilidad de tornar audible la voz, de explicarla, por medio de la exposición de la historia de la ciudad, como cuando explica que el edificio del Centro Cultural Metropolitano fue un cuartel realista y, más tarde, una universidad.

Sin embargo, lo visible termina a su vez por esconder otra realidad de la ciudad de Quito, es decir, una presencia secreta. Esta presencia es la que se sitúa por debajo de la cualidad material y,

¹⁸ Páez, *El secreto de la ocarina*, 54.

entonces, de la historia, y es la que segmenta a Quito a través de sus pasadizos secretos, donde Rocco y Basilio encuentran a un ermitaño que habita bajo la ciudad: uno de aquellos personajes que a través de su aislamiento voluntario adquiere una suerte de conocimiento superior y capacidad de observación. El lugar oculto que habita se traduce en conocimiento de lo oculto. Es el ser invisible que puede acceder a lo invisible dentro de lo visible. Es la materia del símbolo la que, de ser apreciada con detenimiento, revela la historia que esconde en su señalar algo más. De esta manera menciona: «Quito. En esta ciudad se han cometido los crímenes más atroces: se ha robado, se ha engañado, se ha mentido; los poderosos han torcido los destinos de miles de hombres pobres y honestos»¹⁹.

62

[...] conozco todos los túneles que se entrecruzan en las entrañas de la urbe. Quito es una capital llena de historia y toda está bajo sus calles actuales [...] todos los pecados de las personas de esta ciudad, y también sus logros y triunfos, descansan aquí, entre estos muros de piedra silenciosa.²⁰

No parece fortuita la elección de la palabra «entrañas» en la medida en que alude a un Quito con complejos mecanismos ocultos que responden a los cambios de la cultura y la tradición. La ciudad está atravesada por estos mecanismos ocultos y es gracias a ellos que respira y cambia.

En su libro *City at the Center of the World: Space, History, and Modernity in Quito*, Ernesto Capello estudia la historia de la ciudad de Quito en función de los procesos de su modernización,

19 Páez, *El secreto de la ocarina*, 63.

20 Páez, *El secreto de la ocarina*, 69.

en el siglo XX, que le dieron significado al vincular las nociones de tradición y progreso. Estos procesos fueron esfuerzos por preservar el centro colonial de la ciudad y, al mismo tiempo, desarrollar una economía turística en función de su legado histórico. En otras palabras, se evidencia una doble tensión entre el impulso por modernizar y la necesidad de mantener el pasado cultural. Así, «as the seemingly solid firmament of a long stagnant city disappeared, *quiteños* needed to find a definable history, one that would be a psychic anchor and also serve as a spatial framework for engaging a shifting cityscape»²¹. Esta historia definible se tradujo, principal pero no únicamente, en los intereses de las élites quiteñas, quienes imaginaron a la ciudad como el corazón de una nueva sociedad moderna situada en el centro del mundo. Es posible, en este sentido, sostener a la tradición como una fuerza generadora de la modernidad que presenta resistencia al cambio radical de la población urbana por medio de la reimaginación del pasado. Resulta factible pensar, entonces, que la identidad histórica fue un continuo proceso moderno de reinención, asimilable a través de la actualización constante de la memoria y de los códigos colectivos.

Las obras de Bravo e Iturralde aceptan con gratitud esta identidad (la de Iturralde reconoce su degradación y traduce nostalgia). Las de Băx y Páez, por su parte, parecen observar el mismo proceso de actualización o reinención. El virtuoso participa de un engaño, y los símbolos que garantizaban su comportamiento responden a los intereses de los poderosos, de ahí que la superficie moderna ensordezca al transeúnte. Mas,

²¹ Ernesto Capello, *City at the Center of the World: Space, History, and Modernity in Quito* (Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2011), XV.

mientras los símbolos pueden divorciarse de su significado, este último puede ser remplazado. La obra de Băx manifiesta duda a través del reconocimiento del Quito secreto, como quien demuestra un temor oculto que no articula. La de Páez interviene en lo que subyace y da cuenta de los procesos como tales: en el libro se efectúa un remplazo de lo secreto. El espacio, que antes escondía por detrás del símbolo (de la historia) los intereses particulares que le dieron forma, es ahora atacado desde dentro y reformado, resignificado.

Al encontrarse con Rocco, los pumañahuis explican que, al caer en manos de Benalcázar, para proteger los secretos del incario:

64

[...] nos escondimos, nos perdimos entre los habitantes de la ciudad española, recorriendo los antiguos túneles excavados por nuestros sacerdotes, las catacumbas del Quito milenario, esas que se han mantenido secretas hasta ahora. Trabajábamos como cuidadores de tumbas y criptas, para poder entrar a estos subterráneos sin despertar sospechas.²²

En este sentido, el espacio oculto, aquel que refiere el alto grado de poder presente en el símbolo (con su capacidad para ordenar), se disputa entre grupos de poderosos como aquel al que pertenece Basilio. Lo que Páez termina por hacer es esclarecer la existencia de este espacio secreto, de lo oculto, demostrar su mutabilidad y emplazar ahí a los descendientes del incario. Este proceso circular (o espiralado) devuelve legitimidad a los desplazados: los guerreros batallan en secreto esperando restablecer su orden, y la novela otorga el restablecimiento.

22 Páez, *El secreto de la ocarina*, 100.

Lo fundamental reside en que la transformación sobreviene, en el espacio de lo simbólico, desde el interior. Lo externo no presenta más que un contraste desde el cual replantear lo central, mas no puede con su sola presencia modificarlo. No obstante, hay que notar que no acaece la disolución del sistema que se resume en lo simbólico, que presenta, entre otras cosas, gradaciones dicotómicas. El símbolo ha sido transformado, pero demanda del que contempla actitudes de un orden similar al que precedió, que pueden o no intensificar las consecuencias de su presencia.

La tercera forma de representación es aquella que refiere un Quito identificable en función del espacio natural sobre el que se asienta y que podemos llamar representación geográfica. Esta aparece, por ejemplo, cuando es representada la ciudad en función de los volcanes que la rodean. Así, el título de uno de los capítulos del libro de Bravo que habla sobre Quito es «Una joya protegida por volcanes». En este se expresa lo siguiente: «Quito parecía una joya cuidada por muchos volcanes: a su alrededor brillaban el Cotopaxi, el Cayambe, el Antisana y el Pichincha con nieve solo en la puntita, como para decir que él también tenía»²³. Dicha representación supone el reconocimiento del territorio azaroso que rodea a la ciudad y el florecimiento de esta última en tales circunstancias como un evento milagroso. Esta se remite, por lo tanto, a no solo el entendimiento en términos científicos de los paisajes y el ambiente, de lo que son prueba los viajes de Alexander von Humboldt de 1802, sino también a una suerte de pasado común y de propósito trascendental. No en balde Fernández Salvador y Kennedy Troya explican que «la importancia otorgada por el mismo habitante al territorio y su representación, resultó muy significativa desde finales del siglo

23 Leonor Bravo, *Viaje por el país del sol* (Quito: Grupo Santillana, 2006), 13.

XVII cuando se realizaron series votivas que recogían dramáticas historias de daños causados por una geografía compleja»²⁴. Esta aporta cohesión al resto de representaciones, aporta el terreno sobre el cual las otras se construyen. El espacio natural adquiere una suerte de omnipresencia en la medida en que puede ser observado desde casi cualquier punto de la ciudad. La vigencia de esta construcción simbólica resulta evidente para quien advierta que nuestra ciudad es aún inimaginable sin uno de los volcanes.

66 La cuarta forma de representación es la que podríamos llamar extrarradial. Es importante notar que esta es una forma de mostrar a la ciudad que aparece como contraste de las dos primeras, pero que de todas maneras responde a las mismas necesidades de construcción nacional. El libro *Mamá, ya salió el sol* (2010), de Lucrecia Maldonado, nos cuenta la historia de Daniel, un adolescente que cae en el mundo de las drogas y es rehabilitado después de haber sido llevado a un lugar conocido como «El Centro». El Quito que muestra esta historia es uno de parques abandonados con columpios enmohecidos, de calles sucias, clases bajas y constantes peligros. En determinado momento, Daniel llama a su madre y le dice: «Ma. No sé dónde estoy. Es algo así como decir Carapungo. O el hueco. O la calle sucia», y más tarde: «San José dice, ma, San José del Morral, del Moral, algo así. Lejos. Ya se me acaba el saldo, ma. Ven a buscarme. Ven porque ya se está poniendo oscuro y van a querer matarme»²⁵. Nótese que Carapungo es una parroquia del Distrito Metropolitano que se encuentra en el extremo norte del mismo.

24 Fernández-Salvador y Kennedy Troya, «El ciudadano virtuoso y patriota...», 50.

25 Lucrecia Maldonado, *Mamá, ya salió el sol* (Quito: Grupo Editorial Norma, 2010), 17-18.

Es así como con esta cita nos encontramos en el Quito del ciudadano que no es virtuoso, de aquel que por lo tanto no puede obrar de manera cívica ni contribuir al desarrollo de la ciudad y el país, de aquel ciudadano marginal que debe ser educado para formar parte del centro, para que sus espacios reflejen aquellos de la tradición. En esta sección de la ciudad los símbolos no poseen existencia material, solo virtual; son dejos de la memoria, y por lo tanto no impelen al comportamiento cívico. Así, esta sección es vista como decadente en función de aquello que no es, es decir, por contraste a aquello que se encuentra en el centro.

3. Mecanismos de representación

Ortega explica:

La literatura interroga y abarca la ciudad desde diferentes ángulos de visión que se complementan, intercalan o superponen. De esta manera el discurso literario entrega al lector un conjunto de saberes —históricos, geográficos, sociales, culturales, entre otros— que giran alrededor de la ciudad, al mismo tiempo que la nombra y la construye.²⁶

67

Se ha mencionado la manera en la que estas posturas, accesibles por medio del discurso literario, asoman en diferentes obras de la literatura infantil y juvenil ecuatoriana. Llegado este momento, es importante identificar cómo se logran estas representaciones de la ciudad en los escritos. Dado que está en el nombrar y construir la constante actualización de la memoria, de los símbolos y la tradición, resulta necesario esbozar una

²⁶ Ortega, «La representación de Quito...», 118.

aproximación a los recursos formales que permiten la construcción y mención de la ciudad.

68 Con respecto a la construcción de espacios existen, en términos generales, dos aproximaciones visibles en los textos. La primera es aquella que está intrínsecamente relacionada a la noción de Quito como símbolo de la tradición. En este sentido, la ciudad no es construida en la narración con el objetivo de generar algún efecto estético o simbólico, sino que este aspecto simbólico es ajeno a la narración. En otras palabras, el aspecto simbólico de la reconstrucción escrita recae en la tradición que antecede a la obra, donde esta última se limita a señalarlo. De esta manera, la obra no necesita construir a la ciudad en función de la narrativa, sino solamente apuntar hacia la tradición. Un ejemplo de las características de este tipo de construcción es la ausencia de construcciones descriptivas, en lugar de construir un espacio por medio de imágenes: describir el tipo de construcciones existentes, sus colores, características, materiales, entre otros; se menciona solamente tal construcción por el nombre con el que es conocida.

Por otro lado, existe el otro tipo de construcción que está vinculada a la imaginación del autor. En este sentido, es el autor quien construye la ciudad, sea para otorgarle algún carácter simbólico inmanente y funcional a la narración, para reemplazar construcciones simbólicas preexistentes o para aislar el espacio de la obra y problematizar su relación con la realidad. El uso posterior no es lo que en este momento nos ocupa. Lo relevante es el contraste que se demuestra para con el otro tipo de representación. Así, por ejemplo, en *El secreto de la ocarina*, el autor debe describir no tanto los espacios visibles, sino los invisibles y esboza descripciones que aluden a escaleras escondidas y pasadizos secretos: «Accionando

una pequeña argolla de hierro, que parecía destinada a sujetar la cadena de algún prisionero, abrió una puerta que se disimulada en el suelo y que daba paso a una escalinata»²⁷. Lo interesante aquí es la descripción del elemento concreto de la argolla, su inserción como detalle constructivo.

Otra obra de Páez, *El secreto de los yumbos* (2013), permite apreciar con mayor claridad esta cualidad constructiva de la palabra. El protagonista Milo Astorga es perseguido por unos hombres que trabajan para una empresa. El padre de Milo ha descubierto una planta que los perseguidores buscan para poder comercializar. Así, Milo escapa a un pueblo llamado Santa Brígida y descubre los secretos del antiguo pueblo de los yumbos. En este texto se observa un tratamiento de Quito más complejo que en los otros ejemplos. El Quito de esta obra ha sido construido en gran medida por las descripciones de las calles, las plazas y la gente que las frecuenta. De todas maneras, existe aún el peso de la tradición simbólica que se ha entremezclado con estas descripciones. En esta obra, es cuando la narración se desplaza a un lugar probablemente no identificable por la audiencia en potencia, a saber, Santa Brígida. La necesidad de creación entra en plena vigencia y se presenta una descripción creativa como la siguiente:

[...] habían viajado así un par de horas, cuando Milo alcanzó a ver a lo lejos, en una hondonada, la modesta torre de madera azul de una iglesia, coronada con una cruz de metal brillante. Otros techos de zinc relucían entre arbustos bajos.²⁸

²⁷ Páez, *El secreto de la ocarina*, 58.

²⁸ Santiago Páez, *El secreto de los yumbos* (Quito: Santillana, 2013), 50.

En este sentido, debido a que el lugar en cuestión no forma parte de nuestro erario de representaciones simbólicas, debe ser referido por la narración. La narración nos ayuda a imaginarlo. Una descripción de este tipo contrasta con las menciones directas hechas de los espacios en otras obras, por cuanto los lectores conocen los símbolos de Quito, pero no aquellos espacios de interés en otros lugares.

Si bien en *Mamá, ya salió el sol*, de Maldonado también se construye la ciudad, en gran medida por medio de la imaginación, esta no escapa de la función del contraste que perpetúa el modelo tradicional, que promueve la educación de ciudadanos virtuosos. Así, la representación extrarradial combina ambos recursos: la mención y la construcción imaginativa. Sin embargo, predomina la mención, ya que su uso no se remite a la representación simbólica tanto como al emplazamiento de una acción en función de una preconcepción (que se ha estructurado por la herencia) existente respecto a ese espacio.

70

4. Conclusión

Finalmente, es importante notar las posibles implicaciones de tales representaciones. Hasta ahora se ha visto que la representación de la ciudad remite en gran medida a la herencia de lo que fue la creación de una comunidad imaginada, a saber, la nación. Esto significa que las obras reflejan, unas más y otras menos, formas de mostrar la ciudad, construidas a partir del estadio de esta como símbolo tradicional, donde lo que se busca es intensificar el sentimiento de pertenencia por medio de la educación cívica.

Entre otras cosas, lo que esto supone es la intromisión de símbolos tradicionales en las diferentes formas de apreciación que pueden darse respecto a la ciudad, esto es, presentan un lente a través del cual ver a Quito. A partir de la primera de las formas de representar la ciudad, aquella de tradición, se articulan las restantes: la secreta, la geográfica y la extrarradial. Resulta evidente aún que las formas de mostrar y de ver a Quito dependen completamente de la imagen que se ha heredado del centro de la ciudad, lo cual no puede sino resultar insuficiente, en la medida en que se hace pasar una parte por el todo. Por esta razón, de los dos mecanismos existentes para la representación de la ciudad, posee una mayor vigencia aquel que apunta hacia los símbolos establecidos (espacios, monumentos, edificaciones, etc.) y no el otro que requiere de la creación. En este sentido, la ciudad existe en la medida en que los elementos que la componen (y que apuntan hacia ella, que la refieren) son conjugados para referir la tradición, donde Quito experimenta una reutilización y no una construcción.

71

Resta investigar los efectos que estas representaciones tienen sobre sus lectores. Retomando a Garralón, si parte de la literatura infantil y juvenil posee la cualidad de reflejar las nuevas sociedades en el mundo, ¿de qué manera se reconcilian las representaciones pasadas (heredadas) frente a la realidad contemporánea? Una de las ostensibles respuestas esbozada a lo largo de este texto es aquella de la actualización de la memoria, donde lo que ocurre es una suerte de vaciamiento parcial de los contenidos del símbolo (de aquello a lo que apunta, del significado que contiene) y su reemplazo por nuevos significados. Esto es lo que muestra, por ejemplo, el reconocer en los espacios secretos de la ciudad de Quito (tomada en su cualidad de símbolo) a los

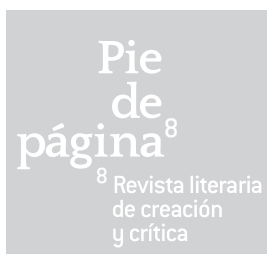
ciudadanos poderosos y ubicarlos frente a otro aspecto relevante de la historia ecuatoriana, como sucede con los pumañahuis en el libro de Páez. Una respuesta más completa podría encontrarse en la exploración de las representaciones que existen de otras ciudades a las cuales se suele otorgar relevancia histórica, como podría ser el caso de Guayaquil y de Cuenca. Es posible, en definitiva, a través de la exploración de la representación que de las ciudades se hace, concebirlas no como el resultado de una continua ampliación que conlleva la transformación de materiales en espacios urbanos, sino como portadoras de los hechos históricos, movilizaciones y violencias, que, de todas maneras, devuelven al ciudadano un reflejo parcial o una imagen polarizada de sí mismo y el espacio que habita.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bäx, Henry. *La orden de la rosa dorada*. Quito: Grupo Santillana, 2009.
- Bravo, Leonor. *Viaje por el país del sol*. Quito: Grupo Santillana, 2006.
- Capello, Ernesto. *City at the Center of the World: Space, History, and Modernity in Quito*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2011.
- Fernández-Salvador, Carmen y Alexandra Kennedy Troya. «El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador». En *Ecuador: Tradición y Modernidad*, 45-52. Madrid: SEACEX, 2007.
- Garralón, Ana. *Historia portátil de la literatura infantil y juvenil*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.

- Iturralde, Edna. *Junto al cielo: cuentos sobre Quito*. Quito: Editorial El Conejo, 2002.
- Maldonado, Lucrecia. *Mamá, ya salió el sol*. Quito: Grupo Editorial Norma, 2010.
- Ortega, Alicia. «La representación de Quito en su literatura actual». En *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Editado por Mabel Moraña, 107-126. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- Páez, Santiago. *El secreto de la ocarina*. Quito: Grupo Editorial Norma, 2012.
- . *El secreto de los yumbos*. Quito: Santillana, 2013.

Josué Benálcazar. Licenciado en Artes Liberales de la Universidad San Francisco de Quito. Su especialización la realizó en Literatura con subespecialización en Escritura Creativa. Investigador independiente.



8 / Guayaquil
I semestre 2022
ISSN 2631-2824

Cartografía social y memoria en la obra de Mónica Varea

Gabriel Navarrete
Investigador independiente
Correo: ngabrielalejo@gmail.com

75

Resumen

El presente trabajo pretende, en un primer orden, entregar un breve contexto sobre la narrativa infantojuvenil en Ecuador. Asimismo, trata la manera en la que este ejercicio escritural hace visibles las distintas dinámicas sociales que configuran los afectos individuales, sociales y el actuar cotidiano de sus personajes. El enfoque principal dentro del marco de lo expuesto será abordar a la narrativa personal como principal recurso para la creación de la literatura infantil-juvenil en la obra de Mónica Varea. Recurso que, por su naturaleza, genera de forma paralela narrativas periféricas. Estas, al no ser sustanciales para el relato, permiten evidenciar estructuras sociales que se encuentran detrás del él y de los afectos propios del recuerdo.

Palabras claves: Literatura infantil-juvenil, discurso social, narrativa memorial, narrativa periférica, correlato

Abstract

This article intends to provide a brief context on the narrative for children and adolescents in Ecuador. Likewise, it deals with how this scriptural exercise makes visible the different social dynamics that make up the individual and social affections and the daily actions of its characters. The main focus within the framework of the above will be to address the personal narrative as the primary resource for the creation of children's-youth literature in the work of Mónica Varea. A resource that, by its nature, generates peripheral narratives in parallel. These, not substantial for the story, allow showing social structures behind it and the effects of the memory.

Keywords: Children's Literature, Social Discourse, Personal Narrative, Peripheral Narrative, Correlate

1. Introducción

Aproximarnos a la literatura como discurso nos lleva a pensarla como un acto de transdiscursividad. La obra literaria se elabora en un ámbito de producción artístico-cultural que da evidencia del entorno social (contexto histórico) en el que es generada; los distintos modelos del mundo, las pautas y las reglas de comportamiento son contenidos que el relato literario deja permear independientemente del afán y proyecto político de su autor. Mieke Bal menciona que un texto narrativo es una historia que se cuenta con lenguaje, en el que siempre hay un mensaje oculto detrás de las palabras.¹ Estos mensajes son enunciados por parte de un agente al que se conoce como narrador y que, en ocasiones,

¹ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología* (Madrid: Cátedra, 1990), 10.

no relata continuamente, sino que transfiere provisionalmente su función a uno de los personajes. Para Bal, el texto es algo que no necesariamente consiste en la narración, ya que se pueden señalar pasajes que se refieren a algo distinto de los acontecimientos, incluso contradictorios: una opinión sobre algo, la descripción de un rostro o de un lugar.²

Con un desarrollo teórico previo al de Bal, pero en íntima relación e influencia, Mijaíl Bajtín advierte que en toda palabra hay ecos de las voces ajenas y que descubrir ese juego de afinidades y tensiones dialógicas entre el «yo» y el «otro» es la vía para entender cómo, tanto en una conversación trivial como en una novela, se construyen las valoraciones ideológicas y los antagonismos.³ Bajtín afirma que el ejercicio literario constituye espacios de negación de los discursos, personajes, contextos y lecturas entrelazados, de tal manera que un acercamiento al texto constituye una multiplicidad de significaciones.⁴

La literatura infantil y juvenil (LIJ) no se encuentra exenta de los afectos comunicacionales del lenguaje ni de la estructura del texto narrativo que se ha explorado con brevedad en las líneas precedentes. Es así que, dentro de la anterior dinámica, se analizarán los textos infantiles *Margarita Peripecias* (2008), *Juan Olvidón* (2009), *Estás frita, Margarita* (2010) y *Zas* (2015), de la

77

² Bal, *Teoría de la narrativa...*, 15–16.

³ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI, 2005), 15.

⁴ En la obra y en el pensamiento de Bajtín, la historia es un diálogo de voces y cada sujeto, una intersección de voces; el sujeto hablante se fragmenta en «voces» que entran en diálogos (internos y externos), que se suceden, contradicen o interrumpen, configurando así el fenómeno sociolingüista que denominamos ideología. Para Bajtín, cada sujeto está saturado de lo social; la vida discursiva no existe sin la palabra o voz del Otro. Se recomienda al lector revisar las obras *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986) y *Teoría y estética de la novela* (1989).

autora ecuatoriana Mónica Varea, con el objetivo de comprender, por un lado, los distintos discursos sociales que se hallan dentro de la narración y, por otro, la ostensible inserción de dichos discursos en el espacio globalizado y regional a modo de una cartografía social.

2. Una breve historia de la literatura infantil contemporánea en Ecuador

78

Hasta el último tercio del siglo XX, en Ecuador son escasas las obras literarias orientadas a un público infantil y juvenil que no se encuentren motivadas por la intención de transmitir los valores de la clase media de la época o recordar los días de la emancipación. En el artículo «Literatura infantil del Ecuador, una visión histórica», escrito por Ana González y Ketty Rodríguez, se menciona que la emergente literatura «infantil», a comienzos del siglo XX, con exponentes como Manuel J. Calle y su obra *Leyendas de tiempo heroico* presentan un lenguaje sofisticado y adoctrinador.⁵ Según las autoras, apenas para el año de 1970 se reconoce y acepta que la literatura infantil y juvenil puede tener propósitos estéticos y no didácticos o moralizantes. En la década de los ochenta en Ecuador se traducen y adaptan varios clásicos de la literatura universal como las obras de los hermanos Grimm, Perrault y Dickens, ante la escasez de libros para el público infantil. A la par, surgen escritores como Hernán Rodríguez Castelo, Francisco Delgado Santos, Alicia Yáñez Cossío, Edna Iturralde y María Fernanda Heredia, entre

⁵ Ana González y Ketty Rodríguez, «Literatura infantil del Ecuador, una visión histórica», *Revista Educación y Biblioteca*, n.º 110 (2012): 40–44.

otros, que conforman una emergente tradición literaria en el país. Con respecto a la aparición de la LIJ, la escritora ecuatoriana Leonor Bravo menciona, en su artículo «Una mirada a la literatura infantil y juvenil en Ecuador», que en la producción de estos últimos decenios se ha dado un *boom* editorial debido, en gran medida, a programas de lectura y concursos que han fomentado el género literario infantil y que, junto con la aparición de nuevos escritores como Sandra de la Torre Guarderas, Isabel Jijón, Paula Terán Ospina, Lucila Lema, Santiago Páez y Mónica Varea, se marcan nuevas direcciones de dicha creación literaria, como el pensar en la importancia del formato y función estética del libro infantil.⁶

En su obra *Literatura infantil y juvenil y educación literaria*, Pedro C. Cerillo afirma que hoy nadie duda de la existencia de una literatura expresamente dirigida a niños, niñas y jóvenes.⁷ Los autores nacionales utilizan un lenguaje y temas cercanos a ellos. De ahí que la LIJ haya tenido un desarrollo importante en la esfera cultural ecuatoriana; ha pasado de ser una herramienta para instruir e imponer ciertos pensamientos a posicionarse como un género diversificado en sus temas y estéticas visuales⁸, yendo desde la reinserción de las tradiciones en la sociedad contemporánea, hasta la visualización de nuevas sociedades. No en vano Leonor Bravo afirma que la LIJ, junto con el cine, ha sido uno de los fenómenos culturales más interesantes en Ecuador.⁹

6 Leonor Bravo, «Una mirada a la literatura infantil y juvenil del Ecuador», en *Anuario iberoamericano sobre el libro infantil y juvenil* (Madrid: Fundación SM, 2017), 182-185.

7 Pedro Cerrillo, *Literatura infantil y juvenil y educación literaria: Hacia una enseñanza de la literatura* (Barcelona: Editorial Octaedro, 2007), 11.

8 Cerrillo, *Literatura infantil y juvenil...*

9 Bravo, «Una mirada a la literatura infantil y juvenil del Ecuador», 184.

3. Enunciación narrativa y variaciones discursivas: narrativa personal y narrativa periférica

Desde una perspectiva semiótica, se reconocen distintas dimensiones en el proceso de enunciación. Denis Bertrand establece un despliegue tripartito cuyos componentes son etiquetados como una dimensión transpersonal, personal o interpersonal.¹⁰ Estos regímenes habitan en un espacio de enunciación donde dejan de ser una experiencia enunciativa única e individual para anclarse en el dominio social y discursivo. Para Bertrand, el discurso tiene una vinculación directa con los otros. Las prácticas discursivas eventualmente se consolidan como memoria discursiva en la cual se va a insertar todo acto enunciativo singular.¹¹ María Isabel Filinich, en su texto *Enunciación narrativa y variaciones discursivas*, aborda la problemática de las variaciones discursivas en el marco de la enunciación para dar cuenta de los efectos y relaciones pluralizantes de la praxis enunciativa, y de las posibilidades de articulación de voces y discursos en el relato literario.¹² Filinich menciona que la praxis enunciativa se alimenta tanto de los componentes propios del sistema de la lengua como del repertorio de convenciones que rigen las prácticas discursivas.¹³ Define, también, a la variación discursiva como realizaciones lingüísticas que constituyen marcas de intertextualidad, donde en medio de un discurso se da lugar a otras enunciaciones que pueden ser propias, ajenas, colectivas o particulares.¹⁴

10 Denis Bertrand, «Enunciación y cuerpo sensible. Poética de la palabra en Miguel de Montaigne», *Tópicos del Seminario*, n.º 7 (2002): 54–55.

11 Bertrand, «Enunciación y cuerpo sensible...», 60.

12 María Isabel Filinich, «Enunciación narrativa y variaciones discursivas», en *Logos: revista de lingüística, Filosofía y Literatura* 24, n.º 1, (2014): 4–10.

13 Filinich, «Enunciación narrativa...».

14 Filinich, «Enunciación narrativa...».

Así, tomando en cuenta la existencia de una tensión en la narración literaria, que se da por la presencia del carácter singular del acto enunciativo y la pluralidad de las prácticas discursivas ya consolidadas en la memoria cultural, podemos acercarnos al relato literario como un espacio en el que se presentan enunciaciones por parte de los personajes y del narrador que no pertenecen a la totalidad de la historia, mas encuentran su anclaje en discursos extranjeros a la obra. La voz del narrador es la que da existencia al mundo narrado, incluyendo a los personajes, de ahí que exista un entrelazamiento entre ellos. Relación que, a su vez, difumina las fronteras entre enunciaciones y, en consecuencia, entre discursos.

A modo de explorar una de las posibilidades de análisis que nos entrega el estudio de las variaciones discursivas en la literatura infantojuvenil, este texto propone una díada: la narrativa personal y la narrativa periférica. Lo personal, como histórico, como narrable, permite apreciar desde otras perspectivas las normas culturales y sus representaciones dentro de distintos períodos y espacios. Estos últimos moldean, a su vez, la misma práctica narrativa, estableciendo relaciones de poder entre lo individual, lo domesticado y lo social, lo comunitario. Es así que la narrativa personal permite ingresar a los afectos y preocupaciones directos del escribiente, sea su sinceridad y vulnerabilidad deliberada o no. Incluso en el engaño como ficción, al alimentarse de lo autobiográfico (dando en la ficción autobiográfica) se harían evidentes dichos afectos. La narrativa personal, por iniciar estrictamente desde el «yo» no puede desligarse de lo ya modelado, de lo construido incluso antes de la propia experiencia del escribiente ante los acontecimientos a narrar. Es por ese motivo que en el momento en el que se elabora una narración personal, se

da a la par una narración alterna, desde los márgenes de las voces enunciativas. Surge una segunda voz que da cuenta de la historia social, de las regimentaciones discursivas que son acontecidas por los personajes o la narración principal. Una voz que no llega a apoderarse del todo de la narración ni de la enunciación que guía la historia de la obra, pero que se muestra y guía la mirada del lector hacia la periferia del relato.

82 Es, entonces, dentro de la narración, de su desarrollo y en la construcción de sus personajes que, por medio de los diálogos, pensamientos, comentarios y, en suma, el juego de apropiaciones del espacio enunciativo, que se hace presente la narrativa personal y periférica. Dentro del relato literario contemporáneo existe, de manera paralela y sutil, el esbozo de distintas narrativas que se forman en la periferia y en el seno de la enunciación principal. La narración periférica se despliega en los márgenes narrativos del protagonista, sin sujetarse a la particularidad del mismo, por lo que se muestran sin ningún tipo de impermeabilidad o encubrimiento que pueda estar sujeto a lo emotivo, ningún tipo de encubrimiento más allá que el de la sutileza.

Como ya se ha mencionado, en el relato literario hay un cierto gesto de apropiación de la enunciación narrativa principal por parte del protagonista. El narrador construye al sujeto central a lo largo de la obra y los personajes que interaccionan con él y con la historia. El carácter periférico no se revela dentro del relato, mas es prescindible en el mismo por medio de agentes que intervienen y son mencionados dos o tres veces, en el transcurso de la historia, en una exención mínima textual. Debido a dicha ausencia de desarrollo narrativo, los personajes que conforman la periferia quedan suspendidos en un espacio ajeno al texto, son prescindibles

para el relato, pero no para la memoria que los llama de nuevo a la narración para, y posteriormente a sus escasas apariciones, enunciar el tejido social mediante el cual se elaboran los afectos de la obra y por extensión, los del escribiente. El personaje o los personajes, que a su vez prescinden de la narración central, se encuentra allende las posibilidades de interpretación que ofrece partir desde el protagonista y su acción enunciativa.

En cuanto a lo personal, la (re)construcción social y espacio-temporal se encuentra erigida en la vida cotidiana, en el seno de diversos ámbitos de interacción subjetiva y en diferentes espacios. En este contexto, Maurice Halbwachs advierte que «el pensamiento social es básicamente una memoria»¹⁵. No obstante, la memoria no es el pasado, sino una (re)presentación del pasado, una huella, un signo o un indicio de lo acontecido. De ahí que Augé señale la distancia entre los hechos concretos del pasado y los interpretados y reconstruidos por la memoria.¹⁶

83

Mostrar las distintas dimensiones de lo social que convergen en el escenario escritural literario de la LIJ evidencia que las construcciones sociales tienen su emergencia desde la individualidad del personaje, se presentan desde su propia memoria y subjetividad. En ese sentido, la (re)construcción de una geografía social se edifica desde la intimidad y se modifica por afectos propios, ajenos e interiorizados. En la LIJ, el narrador en cuanto a lo personal y afectivo, hace uso de la narrativa central y del personaje principal para crear espacios comunes (físicos e imaginarios), como la escuela (la primera socialización), el hogar (usualmente compuesto por familias heteropaternales),

¹⁵ Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria* (Barcelona: Anthropos, 2004), 4.

¹⁶ Marc Augé, *Las formas del olvido* (Barcelona: Gedisa, 1998).

el descubrimiento y el juego o aventura como principales características que suponen al infante. Dicho esto, la LIJ no es ajena a las características de la novelística moderna que Bajtín describe como «la forma biográfica familiar»¹⁷ y que encuentra auge en el siglo XVII. Bajtín concluye que la obra novelística de características biográficas se distingue porque su argumento no se basa en las desviaciones del curso normal y característico de la vida, sino en los momentos principales y propios de cualquier vida, e incluye la exposición de momentos que se entienden como ritos de paso y procesos sociales que corresponden al ingreso hacia un espacio público de abundantes hilos discursivos: nacimiento, infancia, años de estudio, trabajo, organización de la vida, etc. Dicho recurso de los espacios comunes de los que hace uso el narrador propone la experiencia y desarrollo que experimenta el personaje principal, quien suele ser un infante o un animal dotado de características humanas¹⁸ y asimismo, expone desde la periferia las estructuras que se esconden tras la generación de la fábula. Exposición capaz de tensar, en última instancia, la idea de infancia.

4. Mónica Varea

Mónica Varea, escritora latacungueña y columnista del diario *El Universo*, nació en 1958 y se radicó en Quito en 1960. Fue acreedora a dos menciones de honor del Premio Darío Guevara Mayorga: en el año 2008 por su obra *Margarita Peripencias*, y, en 2009, por *Juan Olvidón*. Asimismo, fue ganadora del primer lugar del mismo

17 Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI, 2005).

18 Mieke Bal en *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, enfatiza la importancia de los actores en la fábula, ya que estos son el eje central del desarrollo de los acontecimientos y no son necesariamente humanos, sino que son todo aquello que provoca el cambio o transición de un estado a otro.

concurso en 2014 con su obra *Navidad de perro*. Dentro de la narrativa de Varea se halla una clara diferenciación entre los gestos periféricos y memoriales que brevemente se han presentado en las páginas precedentes. Uno de los temas centrales en sus obras es la identidad, característica que se observa desde lo que en el presente artículo hemos llamado «díada narrativa», que pone en evidencia que «el yo que soy se encuentra constituido por normas y depende de ellas»¹⁹. Es decir, la identidad se encuentra constituida, de manera íntima, por la normativa social y, a su vez, aspira también a mantener una relación crítica con ella. El individuo depende de los discursos que lo preceden; no obstante, tiene la posibilidad de perturbar y cuestionarlos.²⁰

5. Narrativa personal

85

La literatura de Mónica Varea urde la compleja enunciación de discursos que establecen el orden de las cosas. Gran parte de la obra de Varea surge de la intimidad, donde cada fragmento o texto conforma un engranaje fundamental en la búsqueda de una reconstrucción autobiográfica. La memoria y la experiencia son referentes de sentido íntimamente ligados a prácticas y discursos sociales. Es en la memoria nostálgica de la migración donde, en las obras de Mónica Varea, encontramos el eje central de la narrativa personal. La (re)construcción del entorno social por medio de la anterior dinámica expuesta permite (re)crear los discursos y roles sociales que se manejan entre diferentes regiones. Dentro de la

¹⁹ Judith Butler, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2004), 8.

²⁰ Butler, *Deshacer el género*.

yuxtaposición «ciudad pequeña-capital» se observan dos gestos que sirven como un solo elemento de afecto familiar en toda la obra de Mónica Varea y que reconstruyen distintos roles: los colores o el pintar y el no callar. Ambos gestos se hacen presentes en el recuerdo como un motivo y refrán en el que el color es el correlato de la vida y la voz, mientras que el no callar es la manifestación del cariño o el olvido.

La narración-memoria, en las obras de Mónica Varea, tiene lugar en dos espacios comunes que establece la LIJ: la familia y la escuela. Ambos espacios se encuentran erguidos por la emotividad que representa el acto de recordar. Ya sea mediante la presentación de distintos tipos de agresión dentro de la institución escolar, gestos de afecto en la familia y los amigos o la pérdida de alguien (temas que se reiteran a lo largo de la producción literaria de Varea), el entorno social y los lazos sociales son condicionados por el espacio-tiempo. Por lo que en la memoria se inscribe la cultura y el devenir histórico:

En este sentido, cada sociedad cuenta con una forma específica de concebir, apropiarse, relacionarse, organizar y nombrar al espacio y al tiempo y, al hacerlo, se va configurando poco a poco a sí misma [...] Son justamente las prácticas las que definen su uso social y, a su vez, los espacios institucionalizados habilitan y constriñen determinado tipo de prácticas y relaciones sociales.²¹

Entonces, es dentro de la obra de Mónica Varea que los espacios comunes no solo son presentaciones en donde se desarrollan actividades o vivencias, sino que ellos mismos son el resultado de

²¹ Edith Kuri Pineda, «La construcción social de la memoria en el espacio: Una aproximación sociológica», en *Península*, 12, n.º 1, 16.

las experiencias significadas por el sujeto. En las obras de Varea, la familia se construye por el afecto, y se proyecta un tipo específico de familia que acusa su estructura por medio de comentarios o refranes que sirven, a su vez, como máximas fabulares, pero que dentro de la intimidad de la familia se vuelven esenciales para la consolidación del afecto y el cuidado. La escuela, por su lado, se observa como un espacio nuevo, incluso agresivo, donde se marcan los distintos entornos sociales que se manejan en una ciudad pequeña y en la capital:

Un día, en el recreo, todos los niños hablaban de su comida favorita, y coincidían en que adoraban el pollo frito, las hamburguesas y la pizza. Margarita se quedó callada porque si decía que lo que más le gustaba eran las sopas seguramente los niños y niñas la verían raro. Sintió un intenso nacionalismo provinciano dijo: -Yo nunca he probado la pizza, pero a mí me gustan las coladas, la sopa de arroz, la de morocho y la de quinua [...] -Te tildo de provinciana.²²

87

Dentro del relato se encuentra el recuerdo como una constante. La obra en sí es la (re)construcción de los hechos según Varea, ya que acoge imágenes propias de la vida familiar y escolar para poder edificar los espacios en la narración:

Pobre Margarita era tan ingenua [...] que cada vez que su compañero la llamaba [...] ella caía en la trampa. Él sacaba su tiza y le ponía una gran tilde diciéndole: -Te tildo de ingenua. Te tildo de enana, Te tildo de llorona.²³

²² Mónica Varea, *Estás frita, Margarita* (Quito: Loqueleo, 2010), 33.

²³ Varea, *Estás frita, Margarita*, 19.

Tanto en *Margarita Peripencias* como en *Estás frita, Margarita*, resaltan las distintas dinámicas sociales que se manejan entre regiones. A Margarita se la marca de «provinciana» cada vez que enuncia o ejecuta una acción con un vínculo ajeno al discurso social que se maneja en la capital.

En cuanto al espacio escolar, *Margarita Peripencias* presenta el cambio de entornos sociales. La narración inicia con una descripción de lo que Margarita recuerda de su anterior casa y colegio, afectos que se abordan con nostalgia ante la amenaza que implica una nueva y más grande ciudad:

Margarita vivía en una ciudad pequeña, de esas donde todavía hay río, las calles huelen a cedrón y la sirena del molino y las campanas de la iglesia anuncian a toda la gente a qué hora levantarse, comer, jugar y dormir.²⁴

88

La primera característica y diferencia entre un lugar grande y uno chico es la naturaleza, los sonidos, la cordialidad y cercanía de sus habitantes. Hay una diferencia marcada, incluso, en el lenguaje: «Sí, definitivamente, en esta ciudad chiquita nadie hablaba de cosas muy feas, incluso las palabras terminadas en -ón eran bonitas como canción, ilusión, corazón [...] Muy rara vez alguien hablaba de inflación, globalización, confusión o malversación»²⁵. Mudarse a la capital significa —y debido a la dinámica social y político-económica propia de la capital— la inserción en un espacio globalizado que se desprende de las prácticas cotidianas del campo y las ciudades, que se adecuan a su discurso:

²⁴ Mónica Varea, *Margarita Peripencias* (Quito, Loqueleo, 2008), 11.

²⁵ Varea, *Margarita Peripencias*, 13.

Margarita conocía la ciudad capital [...] había viajado para que su papá comprara libros y para ir al teatro. Es que estos espectáculos no llegan a los pueblos, chicos decía su abuela con cierto aire capitalino que aún conservaba, porque ella era la única persona de la familia que había nacido en la capital [...] La ciudad era grande, bulliciosa, con edificios altos, buses altos [...] y miles de millones de letreros luminosos.²⁶

Dentro del uso de los espacios comunes como recurso de la LIJ, la obra *Zaz*, publicada en 2015, presenta la historia de una osa, de nombre homónimo al de la obra, que deja de pintar tras la muerte de su abuelo. El uso del color y del no callar se presenta como el correlato de la relación abuela-nieta, pues ambos aspectos se presentan como refranes, frases representativas de un personaje cercano al sujeto principal, Zaz: «Cuando él se murió se llevó mi arcoíris»²⁷, menciona refiriéndose a la pérdida de su abuelo. Así, Zas, una vez que ha abandonado la pintura, se siente ajena al espacio escolar, al punto de mentir para quedarse en casa:

A la mañana siguiente Zaz no quiso ir a la escuela, dijo que tenía dolor de muela, pero su cara lucía muy saludable. Mamá Osa le permitió faltar pero la dejó al cuidado de la abuela porque ella tenía que trabajar [...] Zaz llegó donde su abuela [...] Todo iba bien hasta que la abuela sacó una foto de Abuelo Polar y Zaz sintió un intenso escalofrío [...] Al día siguiente fue a la escuela muy temprano, en la tarde caminó cerca del lago y en la noche nuevamente miró el cielo y se durmió sin comer. Así pasó días varios días y semanas y meses.²⁸

²⁶ Varea, *Margarita Peripicias*, 17.

²⁷ Mónica Varea, *Zaz* (Quito; Loquileo, 2015), 10.

²⁸ Varea, *Zaz*, 8-11.

La (re)construcción del sentido familiar que se proyecta en la obra es de comprensión, de extrema unión y afecto que sirve como apoyo y soporte. El universo familiar de las obras de Varea se circunscribe en los marcos de enunciados que expresan distintos afectos humanos:

Finalmente terminó el año escolar [...] Zaz caminaba cerca del lago, se encontró con Tebi [...] de pronto empezó a llover [...] Ambos tenían mucho miedo, pero se acordaban de que decían que después de la lluvia siempre sale el sol [...] Cuando pasó la lluvia el sol no salió tan intenso como de costumbre [...] – ¡La abuela tenía razón! (refiriéndose a cuando la abuela habló con Zaz explicándole que el Abuelo Polar viviría en su recuerdo y en las «huellas que dejó en su pelaje») – Dijo Zaz – Préstame tus colores Tebi, me quedaré aquí pintando– [...] –Pintaré recuerdos y risas y abrazos. Pintaré sueños y besos. Pintaré dulzura y mucha ternura. ¡Ya! nadie dirá que la osita Zaz no pinta más.²⁹

90

Por su parte, en *Juan Olvidón*, y en correspondencia a los motivos cromáticos-afectivos de *Zaz*, se encuentra el uso de los colores ligado a la memoria. Juan, para poder recordar los deberes y obligaciones del colegio, siguió un programa a base de colores. Él se vestiría de un color específico para recordar las materias que tenía ese día. El color, en *Juan Olvidón*, y el acto de pintar, en *Zaz*, junto con el decir (o no callar) se presentan como estrategias para el recuerdo: «Callarse es malo para olvidar»³⁰.

²⁹ Varea, *Zaz*, 17–18.

³⁰ Mónica Varea, *Juan Olvidón* (Quito: Loqueleo, 2015), 92.

La obra *Juan Olvidón* reitera los motivos afectivos de *Zaz*, aunque ahora la muerte de un abuelo se manifiesta en la pérdida de memoria: «Y es que Juan Olvidón era un buen chico, pero definitivamente hacía honor a su apellido: se olvidaba de todo [...] Nadie entendía por qué, pero parecía que Juan se olvidaba de todo a propósito»³¹. A medida que avanza la narración, se observa que Juan recuerda de manera exacta vivencias con su abuelo o historias que él le contaba. Los recuerdos de Juan son de una claridad extraordinaria, hasta el punto de evocar dudas sobre su memoria al padrastro de Juan:

Esa tarde [...] Juan observó emocionado: —Mamá, ¡está granizando! ¿Te acuerdas de los helados de chocolate que hacíamos con mi abue? ¡Eran rebuenos!³²

91

El señor González miraba a Juan sin parpadear mientras se preguntaba: ¿Dónde almacena este niño tanta historia si no tiene ni una pizca de memoria?³³

—¿Te gusta mi hermanita, señor González? Es linda ¿no?

—Es mi hija, Juan, y tú eres su hermano mayor.

— ¿O sea que ahora tú y yo estamos unidos por ella? ¿O sea que ahora tú me puedes contar tu nombre y yo ya no te diré señor González? [...] Tú y yo estamos unidos por nuestra gran amistad y por el cariño que sentimos el uno hacia el otro [...] Me llamo Humberto, igual que tu abuelo. Te lo dije hace mucho tiempo, ¿recuerdas?³⁴

³¹ Varea, *Juan Olvidón*, 20.

³² Varea, *Juan Olvidón*, 31.

³³ Varea, *Juan Olvidón*, 80.

³⁴ Varea, *Juan Olvidón*, 106–107.

Según Augé, la desmemoria u olvido no es una expresión antagónica del recuerdo, sino, por el contrario, es uno de sus componentes.³⁵ Juan recuerda aquello que ha sido significativo para él. El recuerdo es el único recurso que tiene Juan para dar algo de presencia a su abuelo, quien había muerto hace varios años. De ahí que no tenga presente el nombre de su padrastro, a quien llama por el apellido hasta cuando nace su hermana, evento que, para Juan, lo emparenta con el señor González, su padrastro. La familia, por consiguiente, se erige como eje central de afecto y cariño.

6. Narrativa periférica

92

La memoria, o como la llama Halbwachs, la experiencia significada, devela prácticas que operan desde distintos discursos y espacios sociales y políticos.³⁶ Por su parte, Augé propone la memoria como una suerte de cesura donde intersectan el pasado, el presente y el futuro: «El recuerdo puede interrogar a la esperanza»³⁷. Es de esa manera que *Margarita Peripecias*, al recurrir a los principales eventos de la autora en su niñez, nos presenta la posibilidad de leer el texto como una cartografía social donde los hilos de las relaciones, de las dinámicas económicas y de consumo se vuelven claros y se marcan dentro de espacios geopolíticos que los textos de Varela tejen en la yuxtaposición de la ruralidad-urbanidad.

Margarita peripecias inicia con una tensión identitaria tras la migración, tras mudarse a la capital. Margarita, la protagonista de la novela, es una niña que creció en una pequeña ciudad en donde

³⁵ Augé, *Las formas del olvido*, 23.

³⁶ Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria* (Barcelona: Anthropos, 2004).

³⁷ Augé, *Las formas del olvido*, 22.

jugaba un papel de singularidad, no solo por su nombre (único en los alrededores), sino también por ser hija de uno de los médicos más reconocidos y admirados del lugar: «En la ciudad chica, las niñas y los niños tenían nombres no muy lindos. Se llamaban Anastasio, Gertrudis, Gulnara [...] pero ninguno lindo como Margarita»³⁸. Al mismo tiempo que se muestra la diferencia (aparentemente superficial) en la elección de nombres para las nuevas generaciones de pobladores entre sectores rurales y urbanos (ya marcando desde ese llamado una escisión entre dichos sectores), y el malestar que le genera a Margarita el hecho de encontrarse con varias chicas que comparten su nombre en la capital, en la obra se menciona a su hermana, Celia, una joven de extrema delgadez debido a su casi nula ingesta de alimentos. A Celia, inclusive, se la obliga a comer su propia torta de cumpleaños:

Su hermana mayor, Celia, era tan bonita como mala. Obviamente no se parecía en nada a Margarita. Pero algún defecto debía tener y ése era su flacura. Celia era tan flaca y comía tan poco que hacía enojar a los señores Bernal. Llegaba a tal extremo que tenían que obligarle a que comiera hasta su propia torta de cumpleaños.³⁹

93

Como parte de la narración, la hermana de Margarita es puesta en espera o suspensión, ya que no es mencionada nuevamente sino hasta el final de la obra cuando sucede otra migración. No obstante, esta vez, la mudanza es hacia un lugar más cercano al nuevo colegio de Margarita. En medio de este nuevo conflicto, y siendo consecuente con la extensión con la que se presenta en un inicio (no más de un párrafo), Celia vuelve a la escena con la misma descripción:

38 Mónica Varea, *Margarita Peripecias* (Quito: Loquileo, 2008), 13.

39 Varea, *Margarita Peripecias*, 10.

Al llegar, Margarita se quedó helada al ver un camión de mudanza frente a su casa. Entró corriendo, aterrada y encontró a su malvada hermana mayor que le ordenó: “apúrate, enana, solo faltan tus Barbies”. Celia era tan bonita como mala, obviamente no se parecía en nada a Margarita, pero algún defecto debía tener y éste era su flacura, era tan flaca y comía tan poco que hacía enojar a los señores Bernal. Llegaba a tal extremo que tenían que obligarla a comer hasta su propia torta de cumpleaños.⁴⁰

94

Si bien puede resultar apresurado sugerir la presentación de un discurso de belleza femenina por medio de la *ritualización* del cuerpo, de acciones constantes y casi automáticas que se ejercen para entrar en un restringido sistema de reconocimiento social, resulta inmediata la relación incluso estética en cuanto a la descripción de Celia y la imagen de la feminidad propuesta por la Barbie.

Juan Olvidón presenta una dinámica similar a lo ya descrito en *Margarita Peripecias*. En esta nueva obra se relata la historia de un niño que no logra recordar las cosas a excepción de las experiencias e historias que compartía con su abuelo. En una fiesta de cumpleaños de uno de sus compañeros, Macho Camacho, a quien se lo describe como un «macho bien macho» y galante con las niñas, Juan le regala una muñeca Barbie porque se le olvidó de quién era el cumpleaños, provocando las burlas de todos los compañeros en medio de la fiesta y hace llorar a Macho Camacho:

Juan y su amiga, Amelia, llegaron a la casa de los Camacho y vieron que todo el mundo estaba en la fiesta. Juan se acercó un poco tímido con su regalo y Macho Camacho prácticamente

⁴⁰ Varea, *Margarita Peripecias*, 108.

se lo arranchó de las manos y, haciendo alarde de su hombría, procedió a destrozar el papel de regalo [...] Los ojos de Macho Camacho se salieron de sus órbitas y se llenaron de lágrimas al ver que el regalo era una caja rosada que contenía nada más y nada menos que ¡la Barbie Corazón! [...] Esteban Malo en perfecta actitud solidaria y con la dulzura que lo caracterizaba. Consoló a Camacho diciéndole: No te lo tomes a la tremenda, Macho. Yo juego a las Barbies con mis hermanas no es tan aburrido.⁴¹

Macho Camacho es suspendido por el narrador y, al igual que Celia, puesto en espera. En el momento en el que Macho Camacho reaparece en la narración, por segunda y última vez, abraza y le agradece a Juan por el regalo, pues se divirtió jugando con sus hermanas y se liberó así, por llorar tanto, de un estreñimiento por la acumulación de «chakras negativos»:

95

Al llegar a la escuela [...] en la puerta lo esperaba [...] Macho Camacho. Juan Olvidón se aterroró [...] El rudo compañero lo tomó del chaleco amarillo y lo acercó a él, apretándolo en un cariñoso abrazo (enseguida Macho Camacho dijo:) – Gracias hermano, tu regalo me cambió la vida [...] Primero, esa noche jugué con mis hermanas [...] y no la pasé mal [...] y segundo, yo llevaba varios días de estreñimiento [...] pero ayer fui milagrosamente al baño. El médico naturista le dijo a mamá que, como lloré tanto, logré librar mis chakras negativos.⁴²

La obra *Juan Olvidón* sigue la misma línea que la ya expuesta en *Margarita Peripecias*. Las escenas correspondientes a Celia

⁴¹ Varea, *Juan Olvidón*, 53–54.

⁴² Varea, *Juan Olvidón*, 73–75.

y a Macho Camacho se encuentran narradas de un modo fragmentario, y la característica brevedad con la que se hacen presentes coloca a los personajes en la periferia perteneciente a la restringida normativa social que establece los pensamientos y actitudes específicos de la feminidad y la masculinidad. La escena descrita con anterioridad es el correlato justo del pensamiento de Butler sobre la concepción normativa de género, ya que esta puede hacer colapsar a la persona al obligarla a ingresar y habitar en espacios con los que no se identifica. Los discursos, en este caso de género, no se muestran con extrema claridad ni se insinúa el riesgo del sujeto al «colapso», sino que, al ser enunciados por parte de la narración periférica, son atenuados por la brevedad, casi insustancialidad de su aparición o, a su vez, por el carácter cómico con el que se cierra la escena.

96

Como parte de la multiplicidad de discursos que se presentan y manejan dentro de la narrativa periférica, en *Margarita Peripecias* se observa, de soslayo, un discurso que corresponde a la industria cultural y a la sociedad de consumo en todo su amplio espectro. Juan Acosta, un amigo de Margarita, tras varios encuentros con ella le confiesa su deseo de ser un superhéroe cuando sea grande, de nombre *Pantiman*:

Resulta que desde que Juan descubrió a Superman quería ser como él, un tímido reportero, pero con cuerpo y alma de superhéroe. Así que todas las mañanas su mamá se demoraba horas porque él no salía de su casa a enfrentar el mundo hasta que no cayera sobre su frente un rulo idéntico al de Superman.⁴³

Como un eco de la idea del superhéroe se encuentra una escena en la misma obra, donde, para la celebración de la Navidad, se arma

⁴³ Varea, *Margarita Peripecias*, 46.

un concurso de nacimientos en cuyo montaje se coloca la figura de un muñeco de *Spiderman*:

Había ciertos detalles que lo deslucían levemente, pero que, a la vez, lo volvían muy original [...] que no hubiera San José, que un robot hiciera de pastor, y que el hombre araña, llevado por Pantiman, calentara al niño Dios con su aliento; por lo demás, era impecable y muy colorido.⁴⁴

Llama la atención, en las citas previas, la delicadeza y comicidad con la que se da un guiño hacia la cultura de consumo fílmico extranjero. El cine ha tenido una importancia medular en la propagación de discursos sociales y su presencia en la obra de Varea hace visible el impacto del proyecto cultural de la diversión y la presentación de personajes modelos que llegan, principalmente, por la industria cinematográfica que responde, a su vez, al sistema de consumo.

97

John King menciona que el cine surge como un medio cultural moderno y popular; afirma que «el modelo de Hollywood se universalizó [...] está más condicionado, como forma industrial y tecnológica, por las leyes capitalistas de la industria cultural que la literatura»⁴⁵. Aunque la referencia que se hace en la obra de Varea a una industria cultural específica pasa prácticamente desapercibida por el carácter cómico de la situación, es evidente el vínculo entre lo popular y la industria cultural. En *Dialéctica de la ilustración*, Max Horkheimer menciona a la industria cultural como indivisible de la industria de consumo. El poder que posee sobre

⁴⁴ Varea, *Margarita Peripicias*, 54.

⁴⁵ John King, *El carrito mágico: una historia del cine latinoamericano* (Bogotá: TM Editores, 1994), 343.

los consumidores se encuentra mediatizado por la diversión.⁴⁶ Los dibujos animados se pueden ver como una comedia bufonesca que tiene dos efectos: distraer y acostumbrar. Distintos discursos sociales son (re)producidos por medio de los *mass media*. Los consumidores y receptores adquieren hábitos que se instruyen desde la escuela y la familia y que dependen de la posición que se ocupa en la sociedad.

Juan Acosta es un personaje de la obra de Varea, que llega tarde a la escuela por demorarse cada mañana en construir su imagen de un modo semejante a Clark Kent; lo que nos lleva, de nuevo, a la idea de las microfísicas, de la ritualidad, de un acto *performativo* que se sugestiona inclusive por la cacofonía del nombre Clark Kent. Por otro lado, en la misma obra *Margarita Peripecias*, encontramos a la compañera Verónika como personaje periférico, de grandes posibilidades económicas, que sueña con casarse con un banquero y a quien le gusta exhibir su posición frente a sus compañeros de clases hasta el punto de recibir regaños por parte de las maestras por encontrarse siempre pensando en el dinero y por rescribir las «eses» con el símbolo de dólares: «Así siguieron todos los niños y niñas durante toda la hora [...] y alguien preguntó: —Y tú, Verónika ¿qué quieres ser de grande? —Yo quiero ser la esposa de un banquero»⁴⁷. Verónika, en el concurso de Navidad, compra, de porcelana, cada figura que formaría parte del nacimiento para poder ganar:

Ya casi estaba terminado el nacimiento cuando vieron entrar a Verónika. —Verito no pienses solo en el dinero— solía decirle (la señorita Fabiola, monja y maestra en el colegio de

46 Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, «La industria cultural. Ilustración como engaño de masas», en *La dialéctica de la ilustración* (Valladolid: Editorial Trotta, 1998), 181.

47 Varea, *Margarita Peripecias*, 50.

Margarita) cuando la veía hacer cuentas con los niños y niñas [...] Verónika estaba condenada a una vida ambiciosa. Esto se podía comprobar nada más que al abrir la primera hoja de su cuaderno y leer palabras como: \$ustantivo, \$ujeto [...]»⁴⁸

El anterior extracto se percibe como un gesto que nos presenta distintos campos sociales que, si se piensa en los postulados de Bourdieu, coexisten en el espacio social global.⁴⁹ Vemos en los fragmentos citados la formación de distintos campos sociales que se relacionan a partir de un sentido de aproximación y expulsión, mas no en un sentido de lucha, sino en una suerte de convivencia. Se diferencia el campo al que pertenece cada personaje por medio de breves intervenciones y comentarios de las voces periféricas. Verónika es un personaje que ingresa por medio de lo periférico y cuyo desarrollo se ubica en paralelo a la comparación con estructuraciones sociales regionales. Verónika, como personaje periférico, podría leerse como una alegoría que enuncia un discurso de un bienestar financiero que asume, desde el poder de adquisición y la violencia económica, un bienestar humano.

Más allá del involucramiento que los personajes tengan con la trama y, en consecuencia, con el protagonista, el avistamiento momentáneo de ellos deja sobre la mesa un mapa de la infraestructura social. La evasión de la centralidad enunciativa en la narración se estructura como un modo de presentar los distintos límites discursivos que operan construyendo al sujeto y lo reclaman con distintas voces discursivas.

⁴⁸ Varea, *Margarita Peripicias*, 56.

⁴⁹ Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2010).

7. Conclusión

100

Mientras que el pasado se concibe como un fenómeno estático y cerrado, el acto de recordar es una dinámica abierta y plural que sujeta siempre nuevas y distintas reinterpretaciones por parte de los actores sociales y políticos.⁵⁰ La memoria, y el recuerdo como una experiencia interpretada del pasado, exige una aproximación sociológica que analice la manera en la que se constituye a partir de ejes históricos, culturales, políticos y sociales. Las experiencias, en suma, son circunscritas en un marco histórico-cultural. De ahí que la LIJ, al hacer uso de espacios comunes, ya sea como estrategia deliberada para generar una proximidad con el público, o como instrumento que registra los afectos memoriosos de quien escribe, permite ver, tensar, y repensar las estructuras, discursos y actos que dan legalidad a lo social; repensar, también, a los textos de la LIJ como espacios de la memoria, de lo íntimo y lo comunitario, como espacios necesariamente políticos. A pesar de que en la LIJ se encuentran expuestos variados recursos estilísticos y registros fantásticos, ciencia-ficcionales, realistas o líricos, constantemente da cuenta del modo en el que está constituido el entorno social y cómo el protagonista o los personajes involucrados reaccionan ante los hechos, ya sea con la revalorización de tradiciones — presentando personajes que expresen modos de inclusión social, moldeando el sentido de amistad y estructuración familiar —, o por la yuxtaposición de regiones por medio de la migración.

⁵⁰ Kuri, «La construcción social de la memoria en el espacio...».

Bibliografía

- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2005.
- Bertrand, Denis. «Enunciación y cuerpo sensible. Poética de la palabra en Miguel de Montaigne». *Tópicos del Seminario*, n.º 7 (2002): 53-75.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Bravo, Leonor. «Una mirada a la literatura infantil y juvenil del Ecuador». En *Anuario iberoamericano sobre el libro infantil y juvenil*, 181-202. Madrid: Fundación SM, 2017.
- Cerrillo, Pedro. *Literatura Infantil y Juvenil y educación literaria: Hacia un a enseñanza de la literatura*. Barcelona: Editorial Octaedro, 2007.
- Filinich, María Isabel. «Enunciación narrativa y variaciones discursivas». *Logos: revista de lingüística, Filosofía y Literatura* 24, n.º 1 (2014): 3-14.
- Foucault, Michael. *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1980.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. «La industria cultural. Ilustración como engaño de masas». En *La dialéctica de la ilustración*, 165-212. Valladolid: Editorial Trotta, 1998.
- King, John. *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editores, 1994.
- Kuri Pineda, Edith. «La construcción social de la memoria en el espacio: Una aproximación sociológica». *Península* 12, n.º 1 (2017): 9-30.
- Varea, Mónica. *Estás frita, Margarita*. Quito: Loqueleo, 2010.

- . *Juan Olvidón* [2009]. Quito: Loqueleo, 2015.
- . *Margarita Peripecias*. Quito: Loqueleo, 2008.
- . *Zaz*. Quito: Loqueleo, 2015.

Gabriel Navarrete. Obtuvo una licenciatura en la carrera de Artes Liberales con concentración en Literatura y Filosofía en 2019 en la Universidad San Francisco de Quito, y una subespecialización en Escritura Creativa. Colaboró como corrector de estilo, editor e investigador en editoriales ecuatorianas como USFQ PRESS y El Fakir. Actualmente toma los cursos de Estéticas Queer y Saber, Poder y Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile, instituto en el cual está en proceso de diplomarse para el 2023 en la carrera de Apreciación Estética de la Arquitectura.

Las estrategias poéticas de Francisco Delgado Santos

Olivia Eberhart

Investigadora independiente

Correo: oliviarocco98@gmail.com

103

Resumen

Francisco Delgado Santos es un maestro de la poesía. La suya no solo entretiene a los niños y niñas, sino que también les ofrece herramientas para escribir y para jugar con el idioma. Este artículo analiza cómo el autor emplea el humor y las imágenes mágicas para inspirar la creatividad de los lectores y el modo en que se abordan los motivos de la familia y la amistad para acercar la literatura a las vidas de los niños.

Palabras claves: Poesía infantil, Francisco Delgado, familia, imágenes, amistad, sentido del humor, creatividad.

Abstract:

Francisco Delgado Santos is a master of poetry. His poetry not only entertains children, but also offers them tools for writing and playing with language. This essay analyses how the author utilizes humor and magical imagery

to inspire creativity in his readers and how motifs of family and friendship connect literature to the children's lives.

Keywords: Children's poetry, Francisco Delgado, family, images, friendship, sense of humor, creativity.

1. Introducción

104

Francisco Delgado Santos es uno de los exponentes de la literatura infantil más importantes del país. Él no solo es poeta, sino también profesor, editor, ensayista y narrador. Delgado Santos nació el 9 de junio de 1950 en Cuenca y vivió en Quito desde los seis años. Su producción literaria consiste en aproximadamente cuarenta obras que incluyen libros para adultos y jóvenes, poemarios para niños y textos académicos en el campo de la literatura infantil y juvenil. Ha ganado siete premios literarios, entre los que destacan el Jorge Carrera Andrade de Poesía Juvenil en 1964; el primer Premio de Ensayo sobre Literatura Infantil organizado por el Municipio de Guayaquil en 1977; el premio Darío Guevara Mayorga en 1999, en la categoría cuento, con *Mi amigo, el abuelo* y en 2007 con *La pelea*, en la categoría novela. Además de estos reconocimientos, su gran esfuerzo por promover la literatura infantil se evidencia en su trabajo creando proyectos para el fomento a la lectura. Por ejemplo, Delgado Santos creó el Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (Sinab) y fue su primer director ejecutivo (1986-1988), dirigió la Sección Ecuatoriana de International Board on Books for Young People (IBBY) durante diez años (1976-1986), elaboró el proyecto de Maestría en Literatura Infantil y Juvenil de la Universidad Técnica de Loja en 2009 (que, desafortunadamente,

dejó de existir) y ha sido profesor de Literatura Infantil y Juvenil en varias instituciones del país.

Este maestro de la poesía muestra en su producción el dominio de las figuras poéticas y sabe dirigirlas a públicos de edades diferentes. Su poesía no solo entretiene a los niños y niñas, sino que también les ofrece herramientas para escribir y para jugar con el idioma. El autor emplea el humor y las imágenes mágicas para inspirar la creatividad de los lectores y utiliza los temas de la familia y la amistad para acercar la literatura a las vidas de los niños. A continuación, analizaremos las herramientas empleadas por el autor y ciertos motivos claves en la obra de Delgado Santos, el humor, las imágenes mágicas y la familia.

Con este análisis veremos cómo el autor se relaciona con sus lectores e inspira a una generación nueva de escritores.

105

2. El humor en la poesía

El humor es uno de los grandes vínculos afectivos entre las personas. Además, cuando reímos, vivimos más. A partir de esta idea, Delgado Santos juega con las palabras para desarrollar su poesía. Según el autor, existen formas diferentes de humor en la literatura infantil. Unas de ellas son los «buscapalabras», un tipo de juego lingüístico en el que se busca una respuesta sensible a una pregunta que, sin embargo, se contesta haciendo alusión a un rasgo lingüístico y no al contexto. «Palabras con tilde», un ejemplo de buscapalabras que aparece en su libro *Invisibilflú*, nos presenta a una niña que encuentra una salida especial a la pregunta de su profesora:

Cuando la profe Rosita,
pidió palabras con tilde,
se le ocurrió a una niñita
decir su nombre: «¡Matilde!».¹

La utilización del juego fonético del significado de la palabra «tilde» conecta la poesía escrita con la tradición oral. En unos de sus ensayos, «Carrera Andrade ¿para niños?»², Delgado Santos comenta que es mejor que, en los primeros años, la poesía se enfoque en la tradición oral, dada su riqueza de sonoridades, cadencias y ritmos. Delgado Santos enriquece el juego lingüístico en el pequeño cuarteto citado a partir de la reproducción de un diálogo oral estableciendo, así, un ritmo: cada línea tiene ocho sílabas y una rima del tipo abab. Esta cadencia anima a la poesía en voz alta e invita a los niños a compartir la lectura.

106

Cuando hay un chiste corto con un ritmo establecido, el niño puede repetirlo: es una acción que levanta la poesía de la página y abre la puerta para la creatividad. Delgado Santos explica que los juegos lingüísticos «convierten a la palabra en una fiesta y en un descubrimiento continuos»³. Si los niños distinguen plenamente la oralidad de un cuarteto como «Palabras con tilde» y entienden el juego lingüístico, entonces pueden descubrir las posibilidades de la lengua a través del desarrollo de habilidades lingüísticas por medio de lo lúdico.

1 Francisco Delgado Santos, «Palabras con tilde», en *Invisibiliflú* (Quito: Zonacuario, 2013), líneas 1–4.

2 Francisco Delgado Santos, «Carrera Andrade ¿para niños...?», *Blog literario de Francisco Delgado Santos*, 28 de noviembre de 2012. Acceso el 7 de julio de 2022. <https://franciscodelgadosantos.wordpress.com/2012/11/28/carrera-andrade-para-ninos/>

3 Delgado Santos, «Carrera Andrade...».

Un buscapalabras también puede funcionar de una manera más literal. Por ejemplo, en su poema «Graves», Delgado Santos juega con el doble significado de la palabra *grave*. Este poema empieza con una interrogación: «—¿Cuántas palabras tú sabes / de las apodadas “llanas”?»⁴. La pregunta introduce un concepto lingüístico de pronunciación y fonología española. Por eso, el poema no solo sirve como un chiste, sino que enseña a los lectores una denominación técnica para un tipo de palabra. El diálogo revela una conversación inteligente en la que la persona que contesta dice: «—Muchas: árbol, césped, aves, / flores, columpios, manzanas...»⁵. Esta respuesta no demuestra únicamente el acento de las llanas, sino que también establece una expectativa y un contexto gramatical. Cuando la próxima línea sigue pidiendo una lista de palabras *graves*, esperamos una continuación de la enumeración establecida al principio del poema. Sin embargo, la respuesta es: «Aspirinas, hospitales, / enfermos, misas, campanas...»⁶. El juego con homógrafos, palabras que se escriben y se pronuncian exactamente igual, pero tienen distintos significados —como ocurre con el vocablo «grave»— enseña otro rasgo lingüístico a través del humor. Esta habilidad de crear conexiones y fluidez entre contextos para amoldar el idioma es una herramienta importante para los niños en desarrollo. Además de permitir una lectura extensa de vocabulario y funciones de la lengua, este poema invita a que pensemos fuera de lo que está establecido.

Si en «Graves» Delgado Santos demuestra un juego basado en un doble significado real que existe en el idioma sin limitar

4 Francisco Delgado Santos, «Palabras con tilde», en *Invisibiliflú* (Quito: Zonacuario, 2013), líneas 1-2.

5 Delgado Santos, «Graves», líneas 3-4.

6 Delgado Santos, «Graves», líneas 6-7.

la imaginación a los hechos, al principio del «Poema inocente», en el libro citado, podemos observar otro juego: «El que lee es un león...»⁷. Esta falacia causal inspira una gran enumeración de conclusiones incorrectas: «Y el que vuela es un bolón / y el que sale es un salón»⁸, entre muchas otras. El polisíndeton y el paralelismo en el poema demuestran la cascada rápida de ideas que viene de este juego de palabras mientras que la elipsis final indica que dicha enumeración puede continuar de una manera indefinida.

108

Delgado Santos escribe que el humor «estimula la imaginación y potencia la inteligencia; une a las personas y sirve para desarrollar el lenguaje universal de la alegría. Y como si esto fuera poco, ¡es gratis!»⁹. Para un niño, el desarrollo de la imaginación y la inteligencia a través de la literatura sirve para establecer una base de comunicación y cultivar el amor a la lectura. En sus poemas, Delgado aplica el humor para proveer a los niños de las herramientas necesarias para empezar este juego imaginativo con su idioma.

3. La imagen de la magia en la poesía

El idioma es poder. La niñez es una etapa importante para desarrollar una identidad propia y formar una manera de

7 Francisco Delgado Santos, «Poema inocente», en *Invisibiliflú* (Quito: Zonacuaro, 2013), líneas 1–2.

8 Delgado Santos, «Poema inocente», líneas 3–4.

9 Francisco Delgado Santos, «El humor en la literatura infantil», *Blog literario de Francisco Delgado Santos*, 12 de diciembre de Francisco. 2012. Acceso el 7 de julio de 2022. <https://franciscodelgadosantos.wordpress.com/2012/12/17/el-humor-en-la-literatura-infantil/>

interactuar con el mundo. El idioma funciona como una puerta a mundos nuevos para los niños: con cada palabra o frase uno se puede expresar mejor y, a través de la comunicación, un niño establece su posición en la familia, la comunidad y el mundo. Delgado demuestra el poder del idioma en su poesía con la imagen de la magia. Las imágenes de magia ilustran el poder que tiene la palabra para cambiar el mundo de una manera que estimula el asombro y la curiosidad de niños y niñas.

El autor empieza *Invisibiliflú* con un poema que se titula «El hacedor». Tomando como punto de partida una frase de Jacqueline Held que dice: «Digo león y la palabra ruge», se construye una enumeración de otras acciones para la palabra. El poema utiliza las líneas pareadas simples y una estructura paralela para indicar las posibilidades infinitas del lenguaje. Al principio, la estructura imita la cita de Held de manera exacta: un sustantivo concreto crea una acción esperada. Por ejemplo: «Digo arlequín y la palabra ríe. / Digo volcán y la palabra tiembla»¹⁰. Estos vocablos establecen la función significativa y emotiva de la palabra e introducen vocabulario avanzado como «arlequín» al lado de palabras más comunes como «volcán». El autor desarrolla la comprensión con sus lectores con las diez primeras líneas para después cambiar la forma. Así, escribe:

109

Digo tormenta y la palabra truena.
Digo festín y la palabra goza.
Digo ballet y la palabra danza.
Digo emoción y la palabra late.

¹⁰ Francisco Delgado Santos, «El hacedor», en *Invisibiliflú* (Quito: Zonacuaro, 2013), líneas 6-7.

Digo ternura y la palabra besa.

Digo pasión y la palabra quema.¹¹

Poco a poco, el autor introduce la metáfora en esta estructura entendida. La metáfora es una herramienta fundamental de comunicación que, en este caso, establece un vínculo entre sustantivos concretos con sus acciones correspondientes. Dichas conexiones entre ideas abstractas e imágenes ofrecen a los niños varias maneras para expresarse. También, al final de este poema, Delgado demuestra el poder de la palabra en sí. Las líneas finales dicen: «Digo ilusión y la palabra sueña. / Digo silencio y la palabra calla...»¹². El verbo callar hace referencia al fin del poema, al silencio de este momento. Si alguien lee el poema en voz alta, el niño puede sentir el efecto de esta acción en tiempo real.

110

Más adelante, en el mismo libro, hay una sección entera que titulada «Magia para principiantes». En ella, hay conjuros y pócimas relacionadas con los niños. Por ejemplo, hay un «Conjuro para que la sopa se convierta en postre», un «Conjuro para que no haya clase» y un «Conjuro para enamorar». Delgado Santos trata todos los temas desde los más superficiales hasta los deseos más profundos de los niños demostrando, de esta manera, que entiende la vida de sus lectores y el hecho de que no son necesariamente seres inocentes y simples, sino también personas que viven en el mundo real.

Una de las pócimas se titula «Rabietanol» y está escrito así:

Es un pequeño tallo que, raspado
sobre pudín o helado,

¹¹ Delgado Santos, «El hacedor», líneas 11–16.

¹² Delgado Santos, «El hacedor», líneas 21–22.

caramelo o galleta,
calma todo rabieta
de hermanito menor
y le produce, de una,
sueño reparador.¹³

Esta pócima utiliza la rima de tipo aabbcdc y versos cortos para crear un sentido de calma. También, como todas las pócimas, da el poder de cambiar el mundo al niño que tiene el libro y, por consiguiente, la palabra. Pero lo más importante de esta pócima es el efecto que tiene: «Dejando alrededor / un silencio profundo / y una paz interior»¹⁴. El deseo de confortar al hermanito refleja unas de las creencias fundamentales de Delgado Santos: la importancia de la familia y la amistad. Esta pócima ofrece, de una manera maravillosa y mágica, acciones afectuosas y amables que sirven para expresar las buenas intenciones que un niño ya tiene. Aprender a utilizar el idioma, incluso si es de manera juguetona, para cambiar la realidad y expresar el cariño que tiene para los otros, permite a los niños y niñas explorar las relaciones de una forma nueva. Esta práctica desarrolla la conciencia del otro y la habilidad de comunicar sus sentidos y necesidades.

111

4. La importancia de la familia

En las secciones anteriores, se habló de dos herramientas que Delgado Santos utiliza en la literatura para atraer a los niños: el

¹³ Francisco Delgado Santos, «Rabietanol», en *Invisibiliflú* (Quito: Zonacuario, 2013), líneas 1–7.

¹⁴ Delgado Santos, «Rabietanol», líneas 11–13.

humor y las imágenes mágicas. En esta sección se hablará de un motivo muy importante para el autor: la familia. Cada persona tiene antepasados y, a pesar de las diferentes estructuras familiares, todos podemos conectarnos con esa realidad común. El motivo reconocible invita a los niños y niñas a leer los textos líricos.

Unos de los poemas que habla de la importancia de la familia es «Abuelos», y también consta en *Invisibiliflú*. El poema los representa como magos que inspiran y enseñan a los niños de muchas maneras. Al principio del texto, la voz poética define a los abuelos a través de dos herramientas: la adivinanza y el trabalenguas. La primera se presenta de la siguiente manera:

112

Adivina, adivinador,
¿quiénes, sin ser nuestros padres,
nos regalan caramelos,
besos, caricias y amor?
¿Ya lo sabes? ¡Los abuelos!
¡Los abuelos, sí señor!¹⁵

Esta adivinanza define a los abuelos según sus acciones afectivas. En la siguiente parte, se utiliza un trabalenguas para ubicar a los abuelos en el árbol genealógico. Después de una pequeña introducción, la voz poética describe a su abuelo, que es un mago. La magia del abuelo encanta al niño y le enseña a «saca[r] de tus manos / arañitas y gusanos»¹⁶. Pero los efectos mágicos están entrelazados con los atributos más comunes del abuelo, como el

15 Francisco Delgado Santos, «Abuelos», en *Invisibiliflú* (Quito: Zonacuaro, 2013), líneas 1–6.

16 Delgado Santos, «Abuelos», líneas 30–31.

don de compartir caramelos y merienda de coco con caña. Esta descripción indica que también la vida cotidiana puede tener poderes mágicos.

La idea de la alegría sencilla de la vida está apoyada con la alusión a «Platero y yo», novela del español Juan Ramón Jiménez de 1914, en la que se contempla de manera romántica la naturaleza y la inocencia de la niñez. La alusión funciona más allá del poema para inspirar a los niños a leer más. Si antes no habían leído «Platero y yo», tal vez después de leer «Abuelos», los lectores querrán hacerlo y entender por qué al autor de este poema le interesa el texto de Jiménez.

Durante todo el poema, el sintagma «querido abuelo» aparece, y esta figura de acumulación enfatiza el fuerte amor de los abuelos, que permite, con la ayuda de poderes mágicos, conectar al abuelo en el cielo con el niño al final del texto. Aquí el autor juega con la cosmovisión de la vida del más allá y rompe con las divisiones entre nuestro mundo diario y el mundo después de la muerte a través de la magia.

Delgado Santos continúa explorando el motivo del amor de los abuelos y la mortalidad en su libro *Mi amigo, el abuelo*. En este texto, el autor aborda la transmisión de la sabiduría de generación a generación a través de las experiencias que el personaje central vive con su abuelo. Para ello, utiliza canciones típicas de la tradición latinoamericana, como «una cucaracha/ que no podía caminar, / la de una muñeca vestida de azul / y la de una ranita que cantaba debajo del agua»¹⁷. Las imágenes de canciones familiares crean una base común para los niños, que se ven reflejados en el personaje. Asimismo, utiliza adivinanzas. Cuando los niños leen: «Que si oro

¹⁷ Delgado Santos, Francisco, *Mi amigo, el abuelo* (Quito: Libresa, 2016).

no es, que si plata no es, / que qué mismo es...»¹⁸ pueden conectar la literatura con su vida diaria. Todos los juegos característicos de la niñez desarrollan la cultura, y el abuelo funciona como promotor de dicha cultura y estimulador de creatividad de los niños. Desde estos versos chistosos y simples, el autor explora una idea más compleja: la mortalidad, que aparece primero con la tristeza del abuelo después de la muerte de su esposa, la abuela. El poema explica:

114

El abuelo lloró tanto, que sus lágrimas
formaron un inmenso río.
Y las aguas de ese río se llevaron
a la abuela para siempre.
El dolor que sintió el abuelo fue muy grande.
Tan grande que la alegría escapó de su rostro.
Sus ojos se hicieron diminutos
y dejaron escapar lentamente su brillo.
Parecían, al principio, dos soles moribundos.
Y después, dos estrellas apagadas.
Su risa se quedó quietecita, calladita,
como en el juego de las escondidas.
El abuelo no comía, ni salía de su cuarto para nada.
Se la pasaba mirando, a través de la ventana,
algo que, increíblemente, nadie más veía...¹⁹

La explicación completa de la depresión del abuelo después de la muerte de la abuela no intenta proteger a los niños de la realidad del dolor. Al contrario, el autor elabora metáforas de las lágrimas y los ojos que permiten abordar el dolor. La metáfora del río de las

18 Delgado Santos, *Mi amigo, el abuelo*, líneas 28–31.

19 Delgado Santos, *Mi amigo, el abuelo*, líneas 36–7.

lágrimas expresa la conexión fuerte entre el abuelo y su esposa, que continúa más allá de la vida en este mundo. La enumeración extensa que sigue explica los síntomas de la depresión y su pérdida a través de una sinécdoque. Los ojos representan toda la vitalidad del abuelo y algunas estructuras de repetición enfatizan este concepto. Por ejemplo, las líneas: «Sus ojos se hicieron diminutos / y dejaron escapar lentamente su brillo»²⁰, utilizan un quiasmo para reforzar la antítesis entre el brillo singular de la mirada y sus ojos llenos de tristeza en el momento. Después de la exploración rigurosa de la tristeza, el poema termina con la esperanza y el «milagro»²¹ del nacimiento del personaje y narrador. Entonces, el poema valora la vida de los niños como un aspecto vital en la vida de la familia y también demuestra la felicidad que suele venir después de la depresión. Para muchos niños, la muerte de sus abuelos será la primera pérdida de sus vidas. Obras como esta hablan directamente de la lucha con la mortalidad y las esperanzas para el futuro, algunos aspectos intensos de la vida que los niños jóvenes experimentan de verdad.

115

En otro de sus libros, *Cuando atacan los monstruos*, Delgado Santos explora las relaciones con las personas más cercanas: los padres. En las primeras páginas, el personaje y voz del poema explican el miedo de medianoche y el poder del papá para relajar a su hijo cuando se pone nervioso. Hacia la mitad del libro, muchos monstruos ponen a prueba la seguridad del personaje central. Por ejemplo, hay una «malvada bruja» que: «Mientras habla, escupe una baba negra y / espesa que le chorrea por los labios morados»²².

20 Delgado Santos, *Mi amigo, el abuelo*, líneas 76–90.

21 Delgado Santos, *Mi amigo, el abuelo*, 94.

22 Francisco Delgado Santos, *Cuando atacan los monstruos* (Quito: Libresa, 2015), 10.

Las prosopografías específicas de los monstruos diferentes evocan imágenes en las mentes de los niños que estimulan su imaginación: ellos pueden pasar el día vislumbrando criaturas mágicas, feas y aterradoras. Y pueden hacerlo porque, a pesar de todo, los padres protegen a los niños. Al final del poema el narrador/voz lírica explica:

Y mamá aparece
enseguida, llena de
agua y de
preocupación...
—«¡Ay, mami, qué
valiente eres! —le digo—
¿Cómo lograste vencer a los monstruos?»²³

116

En el poema, resolver el problema, el miedo, es fácil porque cuando los padres están presentes, este desaparece. Pero en la página final, Delgado Santos incluye un epílogo que dice: «Al igual que el niño de esta historia, yo también he sentido miedos terribles», y concluye haciendo una lista de miedos de su vida, desde: «Sentí miedo de quedarme solo el primer día de escuela», hasta lo más global: «Sentí miedo de no ser feliz»²⁴. Las reflexiones finales relacionan el texto imaginado con los miedos concretos de la vida, es decir, se establece una conexión que sirve para hablarles de manera más profunda a los lectores. Delgado Santos termina con una propuesta de lo que significa la vida. Él dice que hay miedo en el mundo, pero a pesar de la dificultad de hacerlo, podía ser feliz. «O, al menos, que se lo debía intentar. Que valía la pena hacerlo. Y que para eso estaba la vida...»²⁵. En esa obra se evidencia que uno

23 Delgado Santos, *Cuando atacan...*, 11.

24 Delgado Santos, *Cuando atacan...*, 22–23.

25 Delgado Santos, *Cuando atacan...*, 24.

de los recursos más profundos para encontrar esta felicidad es la familia. Además, propone cuestiones grandes y filosóficas a los niños de una manera divertida, imaginaria y mágica.

Finalmente, el autor extrapola las ideas del amor de la familia con algo más abstracto: la amistad de dos personajes que podrían representar a la generalidad de seres humanos. En *Un enano y un gigante*²⁶, que se referirá en estas líneas de modo sumario, Delgado Santos ilustra que la amistad sobrevive a los rasgos superficiales de las personas. Líneas como: «¡Qué flaco es el enanito! / ¡Qué gordo es el gigantón»²⁷, expresan que la jornada de los dos amigos no se interrumpe, y se explica así: «Van tomando de la mano / como un solo caminante»²⁸. La unión amistosa entre ellos sirve para llevarlos hasta la playa, donde quieren ir. Además, en la obra se incluye algunas actividades que invitan a los lectores a participar más de la lectura. Por ejemplo, pueden dibujar a un gigante o jugar con más adivinanzas.

117

5. Síntesis de estrategias en *La pelea* (2007)

En general, la poesía tiene un autor invisible, un poeta que nadie ve y del cual solo oímos a través de sus propias voces poéticas. En textos narrativos, Delgado Santos puede escribir sobre la vida de un poeta de una manera más explícita. Los niños logran verse a sí mismos reflejados en el personaje central y entender cómo la poesía funciona en la vida personal.

De manera específica, la novela *La pelea*²⁹ empieza con violencia. En el primer capítulo, Terminator, el Bully, y David

²⁶ Francisco Delgado Santos, *Un enano y un gigante* (Quito: Santillana, 2018).

²⁷ Delgado Santos, *Un enano y un gigante*, 22-3.

²⁸ Delgado Santos, *Un enano y un gigante*, 32-3.

²⁹ Francisco Delgado Santos, *La pelea* (Quito: Norma, 2007).

118

Heracles Ordóñez o el Poeta utilizan violencia física para lidiar con los problemas entre los dos. La primera parte del libro establece esta situación de *bullying* en la escuela y describe la historia de Ordóñez —una historia que incluye secuestro, la separación de su mamá y la pérdida de su abuela, que funcionó como su tutora única durante su niñez—. Los primeros capítulos explican que David experimenta aislamiento en diferentes escuelas y que sufre mucho por la ausencia de sus padres durante estos primeros años. El autor enfatiza la importancia de la familia con la descripción de este dolor y también con el sentimiento opuesto: el que genera la abuela. Así, la descripción cariñosa que se hace de ella lo confirma: «Su mirar contagiaba la paz de la que estaba lleno su espíritu, y su sonrisa revelaba la enorme generosidad de su corazón»³⁰. La abuela es la fuente de esperanza y amor para David, porque las dificultades de la separación de los padres exageran la importancia de la abuela constante y cariñosa. Sin embargo, cuando su papá regresa a tomar custodia de David, él se distancia de su abuela y ella, en breve, muere. La situación vuelve a ser peor que antes porque el padre abusa de David de manera física. Todos estos desafíos parecen insuperables, pero el narrador de la novela demuestra cómo David utiliza la literatura y su poesía para abordar los problemas.

La primera vez que el protagonista escribe un poema, es durante un momento de aflicción en el que «el deseo de escribir era más fuerte que cualquier sensación de bienestar»³¹.

[...] aunque con dolor, las palabras afloraron y lo invadieron, como si alguien le susurrara un secreto en su oreja. Y mientras

³⁰ Delgado Santos, *La pelea*, 21.

³¹ Delgado Santos, *La pelea*, 39.

más escribía, más desahogado sentía el corazón. Lo que empezó siendo una carta terminó de convertirse en un poema. Su primer poema.³²

El sentido romántico con que Delgado Santos explica el proceso invita a los niños a aprovechar sus habilidades lingüísticas y creativas para expresarse. Además, los poemas de David no son triviales. De hecho, tienen calidad y usan varias figuras poéticas. Por ejemplo, su primer texto dice:

El día en que nos separaron
algo se fracturó en mil pedacitos:
¿sería mi corazón, querida abuela?
Yo era como una rama de tu tronco
y ahora no soy nada.
Es tarde y tengo frío.
La noche se ilumina con los astros
y en ellos se dibuja tu figura
de madre, hada y abuela,
¡mama-ha-buela!
¿Cómo estás de salud?
¿Aún madrugas?
¿Me piensas?
¿Te hago falta?
Extraño tu rompoppe con canela,
tu crema catalana
y tus abrazos de algodón de azúcar.
Pero, más que eso, extraño

119

³² Delgado Santos, *La pelea*, 41.

esa figura de gigante bueno
en que te convertías
cuando alguien intentaba hacerme daño.
¿Cuándo vienes a verme,
mamahabuela?³³

120 El poema empieza con una metáfora e hipérbole que expresan el dolor ante la muerte y se convierten en una interrogación que demuestra la relación entre los dos, en la que la abuela guio a su nieto, el protagonista, cuando tenía preguntas o dudas. Este apóstrofe continúa a lo largo del poema y, con la adición de más interrogaciones, el ruego a la abuela por una respuesta. La voz poética también utiliza otras herramientas, como el juego con morfemas, para crear una palabra inventada que define el papel universal que la abuela desempeñó. También hay una sinestesia que conecta la comida de la abuela con su presencia tangible y hay magia en la transformación en protectora para su nieto. David utiliza las mismas herramientas que Delgado Santos emplea en su poesía. Sin embargo, dado que los poemas son de autoría de un niño de la misma edad que los lectores, la utilidad y el valor del proceso poético es más evidente.

También, se puede ver la manera en la que las habilidades del protagonista crecen con el tiempo. Por ejemplo, cuando escribe el poema a su mamá:

¡Quién lo creyera, madre!, un ave fénix
ha venido a traerme en sus cenizas
una verdad elemental que nunca

³³ Delgado Santos, *La pelea*, 83-4.

ni tú ni yo supimos:
¡Hemos crecido juntos
sin nunca haber vivido uno con otro;
juntos en el dolor, en la distancia,
en los sueños tardíos, en el barco
que nos llevó tan lejos!
Yo te amo, madre (sin que tú lo sepas),
en la raíz del viento que amanece
trayéndome puntual sus buenos días;
en las imperceptibles gotas de sereno
en que se congeló, mudo, tu llanto.
Yo sé que estás conmigo
cuando vienen a verme las palomas
con su incorpóreo atuendo de pañuelos
tendidos sobre el techo.
Yo sé que me recuerdas cuando el viento
te roza las pupilas y te besa
la frente y las mejillas;
cuando se inquieta el mar y te regala
una oración de humildes caracolas,
cuando el insomnio llega hasta tu almohada
y le pides a Dios que te devuelva
esa parte de ti que es y no es tuya,
esa porción que cobijaste en sueños
y antes de despertar la habías perdido.³⁴

121

Este poema trata de una situación complicada y personal. A diferencia de la muerte de la abuela, el alejamiento de la madre no

³⁴ Delgado Santos, *La pelea*, 26.

es un motivo universal. Esta historia es más personal y, por eso, se requiere más atención para comunicar las emociones peculiares en el poema. Así, el texto empieza con una imagen fuerte — un ave fénix, el símbolo del resurgimiento y la potencia—. Sin embargo, para la voz poética, no hay ningún resurgimiento desde las cenizas. Estas cenizas vienen con un mensaje que contiene una exclamación que le recuerda al niño el hecho de que no puede modificar esa relación fácilmente. El mensaje del ave fénix incluye un paralelismo que se construye con sintagmas que empiezan con la preposición «en» más un sustantivo y sus complementos, lo que establece las conexiones paradójicas entre la mamá y la voz poética. Cada elemento que los junta los separa al mismo tiempo. Por eso, en vez de una reencarnación inmediata desde la muerte del ave fénix, el poema continúa con una explicación de las caras del amor por la madre.

122

La segunda parte del poema empieza con un apóstrofe. Esta herramienta es importante, porque es fácil de entender para los lectores de *La pelea*: solo se le debe escribir a una persona a quien no se le puede hablar directamente para empezar a crear un poema.

El poema continúa con una enumeración que incluye referencias a la naturaleza, importante porque los dos familiares pueden observar el mismo paisaje a pesar de la distancia, por ejemplo, el viento, el mar y la noche. Con la sensación de estos elementos, el poeta se conecta con su madre. En especial por los sueños, los dos familiares se conectan porque puede sentir el otro de manera física, no solo fantasía. Además, el asíndeton incrementa la urgencia del amor, el anhelo por la madre, mientras la enumeración expresa la magnitud del sentimiento.

A lo largo del poema, otras figuras literarias recalcan puntos especiales; por ejemplo, la anáfora al final de la segunda y la

cuarta parte del poema. En la cuarta estrofa, la anáfora llama la atención a un quiasmo paradójico. La frase, «de ti que es y no es tuya»³⁵ expresa la complejidad de la relación entre los familiares. En la segunda estrofa del mismo poema ya citado, las líneas: «En las imperceptibles gotas de sereno /en que se congeló, mudo, tu llanto»³⁶ utilizan un hipérbaton para crear una imagen fuerte del dolor de la mamá. En este poema, David tiene la oportunidad para imaginar la vida y la realidad de su madre y conectarse con ella a través del ejercicio de la imaginación y la creación. Cuando él la describe, la madre se vuelve más concreta, deja de ser solo un recuerdo. El matiz de este poema revela que David puede expresar algo profundo con la poesía y, además, que los motivos de los dos poemas demuestran el poder de la literatura para superar las dificultades más graves de la vida, poder que se hace evidente en esta novela.

123

Sin embargo, los poemas no solo tratan de las cosas más complejas de la vida. También tienen que ver con el enamoramiento. David escribe tres poemas que hablan de eso. El primero dice:

Dicen que ella existió. Yo no creía
 en la veracidad de la leyenda:
 se llamaba Medusa y convertía
 todo lo que mirara en dura piedra.
 Así me quedo yo, día tras día:
 hipnotizado ante el follaje verde
 de tus preciosos ojos, niña mía.³⁷

³⁵ Delgado Santos, *La pelea*, 13-14.

³⁶ Delgado Santos, *La pelea*, 52.

³⁷ Delgado Santos, *La pelea*, 61.

En este poema, la voz poética utiliza una alegoría basada en una alusión a la Medusa. David explica que los ojos de su amor lo paralizan como la Medusa de la leyenda. Además del uso de este mito para explicar sus sentimientos, David recurre a la metáfora del follaje de los ojos para describir la belleza natural de su amor. Nuevamente el protagonista de la obra que escribe poemas utiliza un apóstrofe para dirigirse a su amada. La tendencia de usar esta figura demuestra cómo un niño puede hablar con la gente a través de la poesía que crea conexiones. Todos los poemas tienen este rasgo en común porque no importa si la persona está muerta, ausente ni aquí cerca, la poesía funciona como un gran unificador entre todos.

124

«Los Terribles», el grupo de *bullies* de la clase, funciona como un contrapunto a las formas expresivas del poeta Ordóñez, quien utiliza la palabra escrita para liberarse de su dolor interior, a diferencia de «Los Terribles», quienes destruyen o hacen daño para expresarse.

El ejemplo más específico de este contraste se encuentra en el capítulo 10 en el que los estudiantes encuentran un libro de Jacqueline Held. El profesor de literatura en *La pelea* introduce el mismo juego que Delgado Santos utiliza en su poema «El hacedor». La cita «Digo león y la palabra ruge...» es una invitación para que los niños «[escriban] lo que esta frase les sugiera, tomándola como modelo de otras similares». El profesor continúa: «Los invito, queridos míos, a llenarse de creatividad»³⁸. En este momento, Ordóñez encuentra la posibilidad de la magia de la poesía. Así, el narrador explica que:

³⁸ Delgado Santos, *La pelea*, 69.

El licenciado Adrián Escobar no era el típico profesor obsesionado por enseñar reglas gramaticales y ortográficas, sino una especie de niño grande al que le fascinaba jugar con el idioma, un mago empecinado en sacar de su chistera mil palabras y transformables en flores, en pájaros, en sueños... Y encontró en David al ayudante de magia que acolitó sus juegos.³⁹

A pesar de las buenas intenciones del profesor, un chico que se llama Figurín abusa de esa oportunidad y, al contrario de lo esperado, escribe chistes perversos. Este mal uso de la herramienta del humor contraría todo lo que Delgado Santos valora en el humor y rechaza la expresión creativa. El autor ha escrito en el artículo del humor en la literatura infantil: «Debo aclarar que, por más "chistosos" que pudieran parecer algunos textos, siempre deseché los que pecaban de vulgares, groseros, racistas, sexistas, regionalistas o los que presentaban cualquier tipo de discrimen»⁴⁰. Por eso, este humor grosero define el grupo que es el antagonista del protagonista de la novela y construye el mundo del colegio.

Los compañeros de la clase bromean de manera homofóbica con la cartita que un chico pasa por el aula durante la clase en la que se dice: «Estamos haciendo una encuesta: si usted es marica, demuestre con una sonrisa...»⁴¹. Este chiste feo resulta en un castigo para David, a pesar de que él no estaba involucrado en la creación de dicha cartita. Este evento demuestra cómo el ambiente violento hiere a todos y no provee alegría real. Además, los chistes feos tienen que ver con construcciones culturales. Por ejemplo, los niños juegan de manera sexista y las divisiones entre

³⁹ Delgado Santos, *La pelea*, 62-4.

⁴⁰ Delgado Santos, «El humor...».

⁴¹ Delgado Santos, *La pelea*, 28.

los estudiantes demuestran cómo la riqueza o fortaleza física le otorga a una persona una posición de poder. Delgado Santos indica que la subconsciencia del *bullying* causa una repetición de la cultura dominante cuando dice que: «Casi sin darse cuenta, el pelirrojo Erik Fernández iba dividiendo al curso de acuerdo con las características físicas y psicológicas de cada estudiante»⁴². Frases de esta índole evidencian las maneras sutiles en las que jerarquía social se manifiesta en la escuela. Un niño que lee estas obras puede examinar su propia posición en la jerarquía, preguntar si es inevitable o analizar los efectos que tiene más allá de un juego en el recreo. Por ejemplo, se habla de los prejuicios racistas cuando se comenta sobre el acento costeño del Ordóñez⁴³ y el personaje explica: «También algunos de los sacerdotes de la congregación —curiosamente, ninguno de los españoles— tenían apodos»⁴⁴. Los apodos funcionan como un arma para los *bullies*, quienes denigran a los otros estudiantes con apodos como «la Mascota Proaño».

Además, la violencia física siempre acompaña a los chistes feos; los Terribles clavan un estilógrafo sobre la mano del poeta durante un ritual peligroso llamado «operación tatuaje»⁴⁵, los chicos dicen amenazas de muerte⁴⁶ y hay una pelea en el bosque⁴⁷. Sería fácil pensar que esta pelea del patio de la escuela es la pelea del título del libro. No obstante, es solo una representación de la lucha entre dos formas de expresión: la literatura y la violencia.

42 Delgado Santos, *La pelea*, 17.

43 Delgado Santos, *La pelea*, 34.

44 Delgado Santos, *La pelea*, 45.

45 Delgado Santos, *La pelea*, 59–60.

46 Delgado Santos, *La pelea*, 93–9.

47 Delgado Santos, *La pelea*, 101.

Al final, Terminator y el Poeta tienen un enfrentamiento en el bosque, pero ninguno de los dos gana. Al contrario, ambos empiezan a respetar al otro porque los dos luchan con fuerza en sus vidas personales. Esta lucha está reflejada en el estudio de la literatura y, según el profesor de la materia, él prepara a los niños para el estudio de Borges. Al fin del libro esta cita de Borges aparece: «Es posible que la felicidad no exista, pero existen formas concretas de ser feliz». Esas formas concretas para David incluyen una relación más fuerte con su padre, una amistad fuerte con Proaño, confianza y sabiduría que provienen de una perspectiva nueva. A lo largo de la trama, David utiliza la poesía para descubrir momentos felices y entender mejor los momentos difíciles. *La pelea* demuestra que para todas las dificultades que hay en la vida, existe una manera para vencer. A pesar de que David no gana la pelea contra Terminator, obtiene un premio para su poesía. Y es la poesía la que le provee de una manera para lidiar con los desafíos de la vida; la poesía, que es la herramienta para cambiar la vida y el mundo.

127

6. Conclusión

La obra de Francisco Delgado Santos provee a los niños y niñas de varias herramientas para expresarse a través de la literatura. Pero el autor no cree que la inspiración para los niños exista únicamente en la literatura infantil. De hecho, cree que la responsabilidad de los maestros, y de toda la comunidad, es la de inspirar a los niños a crear. Él demuestra que los niños tienen la capacidad de jugar con la poesía de manera avanzada cuando explica el juego con los microgramas de la obra de Jorge Carrera Andrade. No es común

pensar que Carrera Andrade sea un autor para niños, pero en el ensayo «Carrera Andrade, ¿para niños?» Delgado Santos explica que «[c]omprender que si bien es cierto que los niños deben manejar y dominar el lenguaje instrumental, no es menos cierto que requieren hacer del lenguaje poético un aliado poderoso para una mejor comprensión de sí mismos y del mundo»⁴⁸. Si se les pide a los niños definir una parte de su mundo, por ejemplo, el viento o una flor, ellos pueden hacerlo de manera poética sin demasiado pensamiento. De hecho, tienden a experimentar con el idioma de manera natural. ¿Podemos dudar de la creatividad o potencial de un niño para entender metáforas u otras figuras poéticas? Delgado Santos plantea que no, que nunca podemos dudar de la capacidad creativa de los infantes. De hecho, es nuestra responsabilidad animar esta forma de expresión y dar el poder a los niños para que así se expresen. Si la pregunta es ¿cómo?, entonces debemos referirnos a la obra de Delgado Santos. Él ofrece inspiración y las herramientas prácticas para creadores y maestros por igual. Con eso, todos pueden seguir creando de manera indefinida.

Bibliografía

Delgado Santos, Francisco. «Carrera Andrade ¿para niños...?». *Blog literario de Francisco Delgado Santos*, 28 de noviembre de 2012. Acceso el 7 de julio de 2022. <https://franciscodelgadosantos.wordpress.com/2012/11/28/carrera-andrade-para-ninos/>
---. *Cuando atacan los monstruos*. Quito: Libresa, 2015.

⁴⁸ Delgado Santos, «Carrera Andrade ¿para niños...?».

- . «El humor en la literatura infantil» *Blog literario de Francisco Delgado Santos*, 12 de diciembre de 2012. Acceso el 7 de julio de 2022. <https://franciscodelgadosantos.wordpress.com/2012/12/17/el-humor-en-la-literatura-infantil/>
- . *Invisibiliflú*. Quito: Zonacuario, 2013.
- . *La pelea*. Quito: Norma, 2007.
- . *Mi amigo, el abuelo*. Quito: Libresa, 2016.
- . *Un enano y un gigante*. Quito: Santillana, 2018.

Olivia Eberhart. Investigadora independiente y graduada de Ohio University. Ha estudiado en los Estados Unidos (su país de origen), Latinoamérica y el Caribe. Presentó su obra *Ethics and Theater-Making in Contemporary America: Making and Avoiding Unnatural Disasters* en el Ohio Latin Americanist Conference en 2020 y actualmente ejerce la docencia y reside en Cleveland, Ohio.

Etnología y literatura: la obra narrativa de Edna Iturralde

Ramiro Figueroa

Investigador independiente y docente (ReinventED IDV)
Correo: ramiro.figueroa@reinventedivv.edu.ec

131

Resumen

En el presente artículo se aborda de qué modo la producción narrativa de la escritora ecuatoriana Edna Iturralde, dedicada al público infantil y juvenil, refleja rasgos propios de las sociedades latinoamericanas contemporáneas, evidencia la renovación de las tradiciones y recurre a la transversalidad como recurso para transmitir reflexiones a los lectores.

El autor del presente artículo recurre a algunas referencias teóricas para sustentar sus posturas, y reflexiona sobre novelas específicas de la escritora Edna Iturralde, como *Lágrimas de ángeles*, *El día de ayer*, y *Verde era mi selva*, que encarnan de mejor manera los criterios de análisis y comentario desarrollados. Un concepto clave es el de etnohistoria, cuyo tratamiento literario se deja ver, de modo precursor, en la obra de Iturralde.

Palabras claves: Etnohistoria, Edna Iturralde, transversalidad, literatura infantil y juvenil ecuatoriana, migración.

Abstract

This article addresses how the narrative production of the Ecuadorian writer Edna Iturralde, dedicated to children and young people, reflects features of contemporary Latin American societies, evidences the renewal of traditions and uses transversality as a resource to transmit reflections to readers. The author of this article uses some theoretical references to support his positions, and reflects on specific novels by the writer Edna Iturralde, such as *Lágrimas de ángeles*, *El día de ayer*, and *Verde era mi selva*, which better embody the criteria of analysis and commentary developed. A key concept is that of ethnohistory, whose literary treatment can be seen in a precursor way in Iturralde's work.

Keywords: Ethnohistory, Edna Iturralde, Ecuadorian children's and youth literature, migration.

132

Nacida en Quito en 1948, Edna Iturralde encontró su vocación literaria cuando apenas tenía once años y, desde ese momento, no ha dejado de cultivar su escritura. La prolífica obra que ha desarrollado la autora quiteña —reconocida como una de las más destacadas en el ámbito de la literatura infantil y juvenil (LIJ) en el Ecuador— se ha caracterizado por la heterogeneidad de sus temas y su capacidad de involucrarse en el contexto educativo. En los más de sesenta¹ libros que Edna Iturralde ha publicado, dicha doble condición es constantemente visible: el trabajo infantil y los efectos de la migración, en *Lágrimas de ángeles* (2012); la selva ecuatoriana como parte constitutiva de la geografía, en *Verde fue mi selva* (2003), o la reivindicación de tradiciones, en *Junto al cielo* (1990)

¹ Según la página web de la escritora, los libros que ha publicado alcanzan más de sesenta títulos y, además, la mayor parte de ellos cuenta con múltiples reimpresiones. Información disponible en: www.ednaiturralde.com.

son ejemplos claros de la preocupación de la autora por abarcar temas múltiples y diversos poniéndolos al servicio de la educación. En este estudio analizaremos los temas preponderantes en la obra narrativa de Edna Iturralde y sus características transversales.

En su libro *Historia portátil de la literatura infantil*, Ana Garralón —crítica española— identifica cinco temas principales en la literatura infantil y juvenil contemporánea de Iberoamérica:

- a) el reflejo de nuevas sociedades;
- b) la renovación de tradiciones;
- c) la fantasía, el terror, el humor, la ciencia ficción;
- d) la novela histórica;
- e) en busca de la propia identidad.

Siguiendo esta propuesta taxonómica, enmarcaremos la narrativa de Edna Iturralde en los dos primeros ejes temáticos.

133

El primero de estos ejes, «El reflejo de nuevas sociedades», según Garralón:

... radica en la presencia del lector en la intención del autor al escribir ... las relaciones familiares y/o afectivas, la escuela, el reflejo del entorno social y un tardío acercamiento al realismo serían los principales temas de estos libros donde aparecen tratados asuntos como la muerte y lo multicultural.²

A partir de esta tesis, la crítica añade cuatro subcategorías adicionales: el entorno social; la escuela y la educación; la familia como eje de relaciones afectivas; y la novela realista. Por el cuidado

² Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura infantil* (Madrid: Anaya, 2001), 126.

e interés particular en que ambienta la mayor parte de su obra narrativa, consideraremos uno de estos para nuestro análisis, «El entorno social», que tiene que ver con las diversas manifestaciones del entorno físico.

El segundo eje temático en el conjunto de la obra de la autora quiteña es «La renovación de tradiciones», que intenta reinterpretar las tradiciones orales y posicionarlas al servicio de la escritura. Además, este aspecto ha sido con el que Edna Iturralde más se ha comprometido en su carrera literaria, a través de un mecanismo denominado «etnohistoria», que analizaremos adelante con mayor detenimiento.

Por último, nos acercaremos a la obra de Edna Iturralde a través de la «transversalidad», concepto proveniente de la pedagogía que ejemplifica de manera concreta las preocupaciones de la autora. La definición de la «transversalidad» radica en el potencial de acercar los problemas actuales y urgentes al ámbito educativo. De este modo, analizaremos su narrativa como capaz de educar transversalmente a los lectores.

134

1. El reflejo de nuevas sociedades: el entorno social

Para acercarnos de manera general al concepto de «entorno social», las expertas en salud pública, Elizabeth Barnett y Michele Casper, aportan una definición propicia. Para estas académicas:

Los entornos sociales humanos abarcan el entorno físico inmediato, las relaciones sociales y los entornos culturales en los que determinados grupos de personas funcionan e interactúan.

Los componentes del entorno social incluyen infraestructura construida; estructura industrial y ocupacional; mercados laborales; procesos sociales y económicos; riqueza; servicios sociales, humanos y de salud; relaciones de poder; gobierno; relaciones raciales; desigualdad social; prácticas culturales; las artes; instituciones y prácticas religiosas; y creencias sobre lugar y comunidad.³

En este sentido, podemos decir que gran parte de la narrativa de Edna Iturralde se ha enfocado en desarrollar una literatura infantil cuya temática se relacione con las múltiples manifestaciones del entorno social y su implicación en las funciones e interacciones cotidianas de las personas en distintos ámbitos. Dado que la propia definición de «entorno social» abarca múltiples y diversos escenarios, Edna Iturralde ha decidido cimentar su proyecto de escritura, en primer lugar, explorando cada uno de los ambientes sociales (que luego recreará en sus libros) de primera mano. Sumergirse en el mundo que recreará literariamente en sus historias tiene la intención de representar de forma auténtica los entornos: «Yo voy a vivir con las personas, con las culturas, las etnias... Converso con las personas y utilizo todo el conocimiento que puedo obtener», dice la autora en una entrevista con *El Universo*⁴. De esta manera, logra una reflexión íntimamente ligada con el problema que trata, experimentándolo de la forma más fiable posible. Además, al ponerse en contacto con personas inmersas en las preocupaciones de las que se ocupa en cada uno

135

3 Elizabeth Pathak y Michele Casper. «A definition of "social environment" [1]», *American Journal of Public Health*, 91 (2001): 465, doi: 10.2105/AJPH.91.3.465a

4 Redacción, «Edna Iturralde: "Escribir literatura infantil es un desafío diario"», *El Universo*, 28 de marzo de 2010, <https://www.eluniverso.com/2010/03/28/1/1380/edna-iturralde-escribir-literatura-infantil-un-desafio-diario.html>

de sus libros, configura de manera genuina las personalidades que habitarán los escenarios en el mundo de la ficción.

Uno de los libros más relevantes de la obra narrativa de Edna Iturralde por el problema que trata y el lugar de enunciación que ocupan sus personajes es *Lágrimas de ángeles*, publicado en 2005 por Alfaguara Juvenil. Esta novela, que cuenta con once ilustraciones de Bladimir Trejo⁵, narra la vida azarosa que tiene que enfrentar Jaime, un niño que huye del aeropuerto después de que su padre viajara en busca de un trabajo en el extranjero. La ausencia de su familia, el traslado al territorio urbano que hasta entonces desconocía y, al mismo tiempo, el encuentro de la amistad en las condiciones más adversas, componen un libro conmovedor que apela a los lectores posicionándolos frente a una problemática tangible pero escasamente enmendada en el país: el trabajo infantil en las calles. Ya lo anuncia la autora en la dedicatoria del libro: «Para todos los niños y niñas de la calle ignorados por una sociedad indiferente y ciega»⁶. Además, en su décimo segunda impresión, el libro se presenta en su portada como «Una historia de los niños de la calle», lo que demuestra el enfoque particular que la autora pretende llevar a cabo a lo largo de la novela y que tiene que ver, necesariamente, con el entorno social que día a día experimentan las personas al interactuar con el espacio público.

La Flaca, personaje que acompaña y le tiende una mano a Jaime en su arriesgada vida en las calles, es una vía para explorar el problema mostrándonos cómo este lugar se ha llegado a convertir

⁵ Bladimir Trejo (Carchi, 1969) es un ilustrador y diseñador gráfico que ha colaborado en otras obras de literatura infantil ecuatoriana, ilustrando libros de autores como Edgar Allan García, Leonor Bravo, Catalina Sojos y otros. De Edna Iturralde también ha ilustrado *Entre cóndor y león*.

⁶ Edna Iturralde, *Lágrimas de ángeles* (Quito: Santillana, 2005).

en un territorio familiar para los niños. La Flaca es capaz de ofrecer, desde su propia y temprana experiencia, una gran cantidad de sugerencias para tratar de que Jaime sobreviva en tales condiciones y pueda, además, sacarle algo de provecho:

—Te advierto que no es nada fácil; hay que torear los autos ofreciendo los dulces y venderlos también a la gente que camina por la acera. Ahora, cierra los ojos que te voy a explicar —y la niña lo empujó suavemente por la espalda—: Te metes en el tráfico para vender un chocolate a uno de los autos, pero justo por ahí viene un carro a toda velocidad —lo agarró por un hombro—. ¡Tú saltas a un lado porque si no te atropella y te mata! —lo haló por la manga del suéter—. ¿Crees que podrás hacerlo? —preguntó la Flaca, luego de la supuesta demostración de los peligros callejeros—. Pero si quieres ayudarme, tienes que ser mi primer cliente —le enseñó un chocolate envuelto en papel brillante sosteniéndolo entre el dedo pulgar y el índice.⁷

137

Estas primeras enseñanzas que la Flaca imparte a Jaime para desenvolverse con soltura y eficacia muestran cómo los niños son capaces de enfrentar las adversidades en un ambiente hostil volviéndose parte de él. La Flaca es un personaje espontáneo, vivaz, pero que resulta, al mismo tiempo, desalentador por la condición de fondo en la que vive.

Los diálogos que muestra este extracto y que conforman un aspecto importante en toda la novela revelan, además, un uso particular del lenguaje que emplean los niños de la calle en

⁷ Edna Iturralde, *Lágrimas de ángeles* (Quito: Santillana, 2020), 17.

comparación con Jaime, quien había vivido en el campo antes de llegar a la ciudad:

—Ya basta de charlar y hacernos los tristes. ¿Qué has decidido? ¿Te quedas o te vas, loco? ... —Oye, y eso de que eras mi novio que dijo la vieja loca, no te lo vayas a creer, ¿ah?, porque yo no tengo novio y no voy a tener hasta que trabaje como modelo y tenga mi propio dinero, ¿oíste?⁸

El lenguaje⁹ empleado por los personajes, evidentemente más cercano al del mundo adulto, es un recurso utilizado por Edna Iturralde a lo largo de la novela para denotar la incongruente vida de los niños en la calle. Sus modismos¹⁰, sus códigos y la personalidad que edifican a través de él dan cuenta de las condiciones que les impone un mundo áspero y lleno de dificultades.

138

La recepción de este libro ha sido oportuna con relación a la disposición del eje temático del «entorno social». Por ejemplo, hay un comentario a propósito de la primera edición de este libro en el año 2005, que dice lo siguiente:

Lágrimas de ángeles (2005) es un buen ejemplo de un libro que refleja la corriente del realismo social de la literatura infantil latinoamericana pues nos pone en evidencia las historias

⁸ Iturralde, *Lágrimas...*, 56.

⁹ La autora dice en la entrevista ya citada con *El Universo* en 2010: «... he podido llegar a tener un lenguaje que es necesario para la literatura infantil. Mucha gente cree que por ser infantil el lenguaje debe ser infantil, no variado y no es así. (...) Los niños no son ciudadanos de segunda. Los niños son jueces más serenos. La literatura infantil es importantísima porque es la única que pueden leerla todos».

¹⁰ Con respecto al lenguaje usado por los personajes en la novela, vale la pena mencionar que la edición ecuatoriana sufrió ligeros cambios para adaptarse al contexto de otros países en los que fue publicada, como México.

dramáticas de un grupo de «niños de la calle» entre lágrimas de penas y de risa, pues el libro tiene también sus toques de humor, lo que nos acerca más a la realidad de estos niños sin hogar.¹¹

Además, los temas expuestos en el libro han servido para marcar una generación de lectores capaces de reconocer su urgencia en la vida cotidiana. En un artículo publicado en *Revista Vistazo* en el año 2008, María Belén Arroyo dice que: «La edición ecuatoriana tuvo un gran impacto». En palabras de la propia Edna Iturralde referidas en ese mismo artículo:

[...] hay grupos de colegiales que la han leído y luego se organizan para ayudar. Me enteré del caso de unos estudiantes que apoyan con material de reciclaje a niñas que elaboran papel reciclado, les entregan la materia prima y así ellas dejan de vender en las calles.¹²

139

Así, *Lágrimas de ángeles* se ha configurado como un libro capaz de evidenciar una problemática trascendental, como el trabajo infantil, que se articula al eje temático propuesto en este artículo.

Otra obra relevante que ocupa como eje el entorno social es *El día de ayer*, publicado en 2007 por primera ocasión, por Alfaguara Ecuador. En contraste con lo evidente que podría resultar el problema del trabajo infantil, esta novela reflexiona sobre un tema desprovisto de análisis e interés: el confinamiento que padecen los niños con VIH/sida. Después de que Daniela, personaje principal de la obra, fuera abusada sexualmente por

11 Nota en la página oficial de Edna Iturralde, <https://www.ednaiturralde.com/comentarios-sobre-la-obra-de-edna-iturralde/>

12 María Belén Arroyo, «El mundo de Edna», *Revista Vistazo*, 208 (septiembre 2008) <https://www.ednaiturralde.com/el-mundo-de-edna-revista-vistazo/>

su tío y contagiada del virus de la inmunodeficiencia humana, es confinada por su familia a un albergue en el que se relega a los niños portadores del virus. Este relato es una muestra de la ligereza con la que actúa la sociedad frente a una enfermedad que desconoce. Así, la novela se constituye como un enfrentamiento a los prejuicios que provocan desigualdades, violencias y que desplazan a los niños hacia un ambiente hostil y enormemente desfavorable para su desarrollo.

A pesar de que el tema del relato pueda resultar de difícil acceso, la autora utiliza mecanismos sutiles que funcionan como motivos de reflexión en torno al tratamiento del VIH/sida. El humor nos acerca a un discurso que trata de educar sobre esta enfermedad y que motiva a entenderla desde distintos frentes. Revisemos algunos ejemplos.

140

Hacia el inicio del libro, una de las niñas canta insistentemente: «Despiadada sida nos vas a quitar la vida», con ánimo y desconsuelo a la vez, anunciando un tratamiento capaz de incluir el humor como parte de una fórmula efectiva para la reflexión y que, además, abra las puertas para que los lectores se sientan cómodos con la discusión de este tema. Otro de los personajes, el padre Bruno —encargado de cuidar a los niños— no logra comprender la posición que toman los demás frente al desconocimiento del virus. En un momento dado, se altera de forma graciosa y cálida por no poder distribuir los folletos y el material escrito para dar a conocer el albergue:

No entiendo por qué no aceptan que lo distribuyamos, se quejaba el padre Bruno, y decía ¡barajo! y continuaba moviendo la cabeza tristemente. Las monjas le reprendían cuando decía barajo y gracias a eso yo entendí que era una mala palabra que

su acento suavizaba. Barajo, no entiendo por qué no quieren saber. Miraba al cielo y se persignaba, pidiendo perdón.¹³

El humor, además, se entremezcla con la inocencia de Daniela y sus primeros contactos con un conocimiento más profundo del virus y del síndrome que este provoca. En general, la novela es una búsqueda constante en la que el personaje principal se embarca para tratar de entender por qué de repente su vida toma un rumbo tan incierto y desenfrenado. Dice Daniela, emulando las palabras y la actitud del padre Bruno: «Barajo, barajo, barajo, repetía yo también dentro de mí. Si la gente conociera más, quizás yo no tuviera que estar recluida aquí y podría continuar asistiendo a mi colegio. Quizás el día de ayer nunca hubiera llegado»¹⁴.

Hacia el final de la historia, un grupo de adolescentes del albergue —entre ellos, Daniela— decide emprender un viaje rumbo a Estados Unidos para encontrar la cura para su enfermedad. El relato toma un giro de desesperanza; el buque en el que están siendo transportados es de carga ilegal y el frío cala hondamente en el reducido espacio del contenedor al que son recluidos. En el transcurso del viaje, se agrava el estado de salud de Sonia —una de las compañeras de Daniela—, quien enferma de neumonía:

Luis me pasó su chaqueta y la coloqué sobre Sonia que, a pesar de la tos, no despertaba. Alejandro que nos había escuchado dijo: ¿Qué pasa si está de verdad enferma? Luis contestó que esperábamos que solo fuera una tos pasajera; pasajera de ese barco, ja, ja, trató de hacer un chiste Alejandro. ¿Qué?,

¹³ Edna Iturralde, *El día de ayer* (Quito: Alfaguara, 2007), 69.

¹⁴ Iturralde, *El día de ayer*, 70.

preguntamos al unísono. Que nos contagie la tos. Luis le pegó un puñetazo que resonó en todo el contenedor: Escucha pelmazo, esas palabras las utilizan los otros para marginarnos. Tú no puedes hacer lo mismo. Alejandro se quejó que de seguro le había puesto un ojo a la funerala, pero se disculpó y volvieron a quedarse dormidos.¹⁵

Sonia no alcanza a sobrevivir por las difíciles condiciones en las que viaja y su agonía es una primera muestra de lo dolorosa que puede llegar a ser una enfermedad sin un tratamiento adecuado:

142

Sonia amaneció inconsciente. Todo su cuerpo era una brasa y tenía los ojos entornados enseñando lo blanco. Cuando vinieron los hombres con la comida, solicitamos que enviaran un médico. Ellos menearon la cabeza. No hay ninguno a bordo, este no es un barco de lujo, dijo uno. No hay ni una enfermera, agregó el otro, ni siquiera para que valga la pena hacerse el enfermo. Se fueron y regresaron, siempre juntos, con dos aspirinas que obligamos a Sonia a tomar por la fuerza, abriendo sus dientes remordidos. Volvió a toser y de su pecho salieron ruidos raros, abrió entonces la boca tratando desesperadamente de respirar. Parece que tiene neumonía, dijo un hombre, mi suegra murió de eso. Pero que no se le ocurra a ella morirse aquí, ah, añadió el otro.¹⁶

La trágica muerte despierta la angustia en el lector y pone de manifiesto el tratamiento encubierto y la indiferencia de la sociedad hacia los niños que sufren de esta enfermedad. El cuerpo de Sonia

¹⁵ Iturralde, *El día de ayer*, 134.

¹⁶ Iturralde, *El día de ayer*, 137.

es lanzado al agua sin reparo alguno por los conductores del buque, gesto simbólico que alude a la condición anónima que ha recaído sobre los millones de niños que sufren de VIH/sida¹⁷ en el mundo:

Nos quedamos ahí, sentados junto a ella, sin movernos, hasta que regresaron los hombres. Se pusieron furiosos al ver lo que había pasado. Nos trataron de mocosos irresponsables, que habíamos ido a propósito a morirnos en su barco y que los meteríamos en problemas. Trajeron una sábana para envolverla y lanzarla al agua. Explicaron que era la única manera de enterrar a las personas que morían en alta mar. Pedimos que nos permitieran subir a la cubierta para acompañarla hasta el último momento, pero se negaron, utilizando la misma excusa de que nadie sabía que íbamos a bordo.¹⁸

143

Unos días después de la muerte de Sonia, los demás niños son rescatados por la policía mexicana, dado que el buque transportaba sustancias ilegales. El final, como es un hábito en casi todos los libros de Edna Iturralde, está construido con base en la noción de la esperanza. No solo el futuro de Daniela llega a ser prometedor — con su familia reunida y dispuesta a comprender su enfermedad —, sino también el de los lectores que sutilmente forman un pacto con esta problemática, vislumbrando un porvenir interesado en tratar las facetas más ocultas del entorno social en el que viven.

A través de estos ejemplos hemos recorrido las múltiples formas en las que Edna Iturralde aborda el eje temático del «entorno

17 Según datos del Programa Conjunto de las Naciones Unidas sobre el VIH/sida (Onusida), unos 11,7 millones de niños y jóvenes están viviendo con el virus.

18 Iturralde, *El día de ayer*, 138–139.

social». Un tratamiento que pretende abarcar las caras visibles y ocultas del espacio público y su implicación en una sociedad que interactúa de distintas maneras con él. *Lágrimas de ángeles* y *El día de ayer* son dos libros que constituyen piezas fundamentales en la narrativa de la autora quiteña para ejemplificar su insistente preocupación por configurar, desde la ficción, las diversas formas en las que se manifiesta el entorno social humano.

2. La renovación de tradiciones

La renovación de tradiciones es el eje temático al que más esfuerzos ha dedicado Edna Iturralde a lo largo de su carrera. Uno de los primeros libros con una significativa relevancia en este ámbito es *Verde fue mi selva*, publicado por Alfaguara Infantil en 1998. En él, la autora hace una apuesta al proponer una nueva aproximación a las tradiciones culturales de los pueblos amazónicos a través de una herramienta denominada «etnohistoria».

En entrevista con *El Universo*, Edna Iturralde asegura que:

Quando son cuentos multiculturales y étnicos, lo que se llama etnohistoria, que soy yo una de las pioneras en este país, entonces parte de una base real. Yo voy a vivir con las personas, con las culturas, las etnias. Yo no escribo tradiciones orales. No es que voy a pedir las tradiciones y después las escribo.¹⁹

Según David Tavárez y Kimbra Smith, quienes ofrecen un punto de referencia, algunas de las características de la etnohistoria son las siguientes:

¹⁹ Redacción, «Edna Iturralde: “Escribir literatura...”».

- Intenta analizar y reconstruir las estructuras sociales y culturales de grupos étnicos que entraron en contacto con los poderes europeos entre los siglos XV y XIX;
- Dedicar particular atención al estudio lingüístico y filológico y a la contextualización histórica de textos compuestos en sistemas alfabéticos o pictográficos en lenguas no europeas;
- Enfatiza los problemas historiográficos y epistemológicos que resultan del contacto e interacción entre concepciones europeas y no europeas del pasado;
- Analiza y cuestiona la interpretación de la historia social y cultural de grupos no europeos utilizando metodologías filológicas, lingüísticas y etnológicas novedosas;
- Confronta temas que han sido tradicionalmente definidos como antropológicos —estructuras simbólicas, prácticas rituales, relaciones de parentesco, etnogénesis— mediante el análisis histórico de fuentes documentales.²⁰

145

Por otro lado, la etnoliteratura es, según Edna Iturralde, «un modo de conocer la condición humana, la cultura e identidad de nuestro pueblo y del patrimonio del que somos parte»²¹. Diríamos que también constituye una herramienta para trasladar el ámbito de una cultura a la literatura, en donde la cultura se convierte en sí misma en un escenario para narrar. Ana Garralón asegura que «las ricas tradiciones orales [...] su presencia y poder en el imaginario las convierte en materia de inspiración para muchos autores

²⁰ David Tavárez y Kimbra Smith, «La etnohistoria en América: Crónica de una disciplina bastarda», Desacatos (2001): 12.

²¹ Página oficial de Edna Iturralde, <https://www.ednaiturralde.com/comentarios-sobre-la-obra-de-edna-iturralde/>

que experimentan en la creación de nuevas versiones»²². Este argumento refleja claramente lo que la narrativa de Edna Iturralde persigue. Sus intenciones van mucho más allá de trasladar las tradiciones orales a un formato escrito; la autora pretende releerlas y brindarles un matiz novedoso, que funcione dentro del mundo literario, escrito con la misma fuerza que en la tradición oral.

En *Verde fue mi selva*, podemos encontrar trece cuentos en los que la autora recrea el ámbito de las culturas achuar, shuar, huaorani, secoya, siona, quichuas amazónicos y cofán, para desarrollar relatos influidos por las tradiciones orales con las que ha entrado en contacto. Por ejemplo, en «Los tigres van al cielo», la autora empieza describiendo aspectos culturales de la etnia que va a recrear en dicho relato:

146

El pueblo Siona cree que los tigres van al cielo. También creen que es posible que un hombre pueda contraer matrimonio con una tigresa. Los hijos de esta unión, que en apariencia son humanos, pueden ser amigos de los tigres; además, reconocen las huellas que dejan los espíritus de los tigres que pertenecen a su familia.²³

Es evidente que la autora pretende educar a sus lectores sobre estas etnias, su cosmovisión y sus manifestaciones culturales. Sucede lo mismo en la obra *...Y su corazón escapó para convertirse en pájaro*, publicado por Alfaguara Ecuador en 2001 y ganador del Premio Darío Guevara Mayorga en el mismo año. En esta obra, que trata sobre el pueblo afrodescendiente en el Ecuador, la autora hace un ejercicio similar al de *Verde fue mi selva*. El cuento «Raíz de libertad» empieza,

²² Garralón, *Historia portátil*, 151.

²³ Edna Iturralde, *Verde fue mi selva* (Quito: Alfaguara, 2005), 101.

si no con ejemplos de una cosmovisión, con apuntes históricos que ponen en contexto el relato e instruyen a sus lectores:

El Valle del Chota recibió su nombre por la cacica de Mira, doña Angelina Chota. Luego se lo conoció como Coangue, que significa *lugar de fiebres malignas*. Pero el nombre más apropiado durante dos siglos y medio fue el de *Valle de dolor y la muerte*, por los sufrimientos que padeció el pueblo negro.

En 1575 llegaron los primeros negros esclavizados, minas, chalás, mondongos, caravelíes,²⁴ yorubas, congos; comprados en los mercados de Popayán y Buga, en Colombia, y traídos por los padres jesuitas para trabajar en sus haciendas, en las plantaciones de caña y algodón. Para el año 1777, es decir a finales del siglo XVIII, los padres jesuitas fueron obligados a abandonar las haciendas que poseían, y [e]stas pasaron a otras manos más crueles.²⁵

147

Podemos notar a través de estos ejemplos la insistente preocupación de Edna Iturralde por renovar en un sentido literario las tradiciones de los pueblos y brindarles, también, un tratamiento histórico. Acercando su ámbito cotidiano a la escritura; a la autora le interesa informar a sus lectores sobre su origen, sus manifestaciones culturales, sus condiciones actuales y sus particularidades.

Los relatos de *...Y su corazón escapó para convertirse en pájaro* y *Verde fue mi selva* funcionan como herramientas para crear una versión escrita de las tradiciones culturales de un pueblo

²⁴ Vale aclarar que el gentilicio de la región africana de Calabar, según la RAE (2021) es *carabalí*, mas no *caravelí*.

²⁵ Edna Iturralde, *...Y su corazón escapó para convertirse en pájaro* (Quito: Alfaguara, 2009), 85.

sin escritura, vinculándola a los intereses propios del proyecto de Edna Iturralde en pos de una LIJ capaz de educar a su público lector. En el siguiente capítulo analizaremos, precisamente, cómo la narrativa de esta autora ha encontrado un lugar preponderante en la pedagogía, capaz de educar a sus lectores transversalmente.

3. Una propuesta de educación transversal

148

La transversalidad es un concepto empleado hace más de veinte años en estudios pedagógicos con una vigencia patente por tratarse de un mecanismo capaz de acercar los problemas más apremiantes al ámbito educativo. Según Astrid Cano —pedagoga colombiana—, la transversalidad es «una herramienta que aproxima el currículo a la vida cotidiana, siendo construida en función social, con enfoques educativos para responder a problemáticas actuales y urgentes para resolver»²⁶. Esta herramienta encuentra un ámbito propicio en los libros de Edna Iturralde, pues sus preocupaciones resultan, en muchos casos, urgentes y actuales. Siguiendo al investigador y catedrático español Ignacio González, los temas que se desprenden de la transversalidad —y que conforman, también, la narrativa de Edna Iturralde—, «están espontáneamente ligados a lo cotidiano, ya que reflejan las inquietudes sociales del momento, aquello que las niñas y los niños oyen hablar cotidianamente a su alrededor»²⁷. La transversalidad funciona como un mecanismo capaz de acercar temas correspondientes al momento actual y de preocupación inmediata a las aulas. Vale entonces preguntarse: ¿qué papel

²⁶ Astrid Cano y Edilberto Rodas Cardona, «La transversalidad» <https://study-lib.es/doc/280473/la-transversalidad>

²⁷ Ignacio González, «El valor de los cuentos infantiles como recurso para trabajar la transversalidad en las aulas», *Campo Abierto* (2006): 12.

ocupa este concepto en la narrativa de Edna Iturralde y cuál es la influencia que ha tenido en sus lectores en el ámbito pedagógico?

En su artículo «El valor de los cuentos infantiles como recurso para trabajar la transversalidad en las aulas», González demuestra la validez de la literatura infantil para educar transversalmente. El aparato literario se convierte, según este autor:

[...] en una de las herramientas más poderosas en lo que a transmisión de valores se refiere, así como a su capacidad formativo-didáctica. Por otro lado, su carácter lúdico lo convierte en un instrumento de disfrute y placer, potenciador de la imaginación y la creatividad.²⁸

De este modo, la transversalidad tiene la capacidad de educar para la salud, educar para el consumo, ejercer la educación para la vida en sociedad, la educación ambiental, la coeducación, la educación vial, articulando la instrucción de forma placentera e innovadora. En el caso concreto de Edna Iturralde, los temas que circulan en su narrativa están atravesados por una preocupación por contribuir a la construcción de niños, niñas y adolescentes conscientes de su entorno, impulsarlos a formar parte de todo lo que los rodea e involucrarlos en problemáticas actuales.

El concepto de la transversalidad, sin embargo, acapara varias problemáticas. Valentín Gavidia y María José Rodes, citados por Gabriel Travé y Francisco Pozuelos en su artículo titulado «Superar la disciplinariedad y la transversalidad simple», publicado por el Departamento de Educación de la Universidad de Huelva, anotan que:

²⁸ González, «El valor de los cuentos infantiles...», 13.

Este planteamiento (el de la transversalidad), adoptado con éxito por colectivos y movimientos de renovación escolar, está sirviendo [...] para yuxtaponer dos aspectos de por sí separados: los contenidos tradicionales y otros, supuestamente, considerados novedosos [...] y, por tanto, desechables en un momento determinado. Con ello la realidad escolar se ha teñido de multiplicidad: desde actuaciones puntuales a una cierta integración; amplio abanico de posibilidades que aborda de muy diversa y dispersa forma las demandas que la sociedad había elevado a la institución escolar.²⁹

150

Ante este argumento desde el que se pretende «superar la transversalidad simple», la narrativa de Edna Iturralde constituye una excepción evidente, pues sus libros reflejan una continuidad y una multiplicidad en el tratamiento de los temas transversales; es decir, no son ligeramente tratados o tienden a difuminarse de las preocupaciones de la autora a lo largo de su obra, sino que pretenden llevar a cabo la explicación de un mundo complejo y diverso con implicaciones actuales. Así, Edna Iturralde trata de aproximarse al concepto de la transversalidad en la mayor parte de su narrativa, revocando, de algún modo, criterios como el que hemos expuesto. Revisemos un ejemplo.

En su novela *Lágrimas de ángeles*³⁰, la autora quiteña engloba un sinnúmero de problemáticas que funcionan como ejes

29 Valentín Gavidia y María José Rodes, citados por Gabriel Travé y Francisco Pozuelos, «Superar la disciplinariedad y la transversalidad simple: hacia un enfoque basado en la educación global», *Investigación en la Escuela*, n.º 37 (1999): 6.

30 Vale la pena mencionar que, en 2008, *Lágrimas de ángeles*, publicada en Bogotá por Alfaguara Juvenil, superó en ventas a la edición conmemorativa de *Cien años de soledad* y en 2012 alcanzó los 46 000 ejemplares vendidos, según los registros de Alfaguara.

temáticos: la migración, la disolución de las familias, el trabajo infantil, la trata de blancas y el tráfico de órganos. Estos temas, siguiendo los argumentos de Travé y Pozuelos, tienen la capacidad de entremezclarse «constituyendo una realidad cambiante de una complejidad [...] que, dada la proyección social adquirida, plantean la exigencia de su integración en el marco curricular»³¹. Todos estos ejes aportan a una educación *transversal* dado que, aparte de ser novedosos, están dirigidos a formar parte de un currículo y alentados, además, por la propia autora, a ser tomados en cuenta permanentemente dentro del sistema educativo; reflejo de ello es la incorporación de las obras de Edna Iturralde a las bibliotecas de instituciones educativas en el Ecuador y también en países como México, Colombia y Estados Unidos, donde han encontrado un espacio de acogida. En definitiva, sus contenidos dejan de estar apartados de las implicaciones del entorno social para volverse parte de él, de forma estrecha ligados al diario vivir de los lectores.

151

Por otro lado, Edna Iturralde agota, en cierto sentido, el recipiente temático que puede llegar a soportar el libro como tal, tratando de incentivar a un lector capaz de pensar de manera local y global en los abundantes problemas (transversales) que propone su obra; por ejemplo, la visibilización de los niños confinados en albergues por padecer el síndrome de inmunodeficiencia adquirida y, al mismo tiempo, en la migración, la orfandad y los abusos sexuales, como propone su obra *El día de ayer*. Sin embargo, no deja de ser cierto que la autora dedica un mayor cuidado a un tema en particular, ubicándolo en un lugar privilegiado dentro del texto en su conjunto. No es gratuito que la autora haya escrito en

³¹ Gabriel Travé y Francisco Pozuelos «Superar la disciplinariedad...», 5.

la dedicatoria del libro *Lágrimas de ángeles*: «Para todos los niños y niñas de la calle, ignorados, abandonados por una sociedad indiferente y ciega».

152 Ángel Tovar concluye que «esta dedicatoria aclara el panorama del título de la obra, ubica una población vulnerable, recalca la función social de la novela y está escrita en forma de denuncia, de protesta, por su rasgo frío y acusador». En este libro, la autora quiteña decide encarar el trabajo infantil y sus preocupantes cifras, las cuales reflejan que, en el Ecuador, un 8,6 % de los niños, niñas y adolescentes entre los 5 y 17 años trabaja y, de ese porcentaje, un 56 % está involucrado en trabajo infantil peligroso.³² Aquí, la transversalidad no solo ocupa un papel importante al plantear esta temática como un eje que deba ser puesto a prueba en el corto plazo, sino que requiere de un tratamiento continuo y permanente dentro de las aulas de clase. De este modo, la novela garantiza la relevancia de la problemática y, además, constituye una fuente significativa para hablar de otros temas, pues en Edna Iturralde, por ejemplo, no solo están presentes el sentimentalismo que podría provocar un libro que trata el tema del trabajo infantil, como menciona Ángel Tovar, sino también que «la autora expone la ayuda mutua que entre los niños se brindan, sus sueños y cómo asumen con humor e inocencia sus vidas en medio de la calle»³³. La relación de Jaime y la Flaca es una historia de amistad, ayuda, apoyo y hermandad, que consolida y sostiene la dura vida de ambos personajes durante el relato.

³² Unicef, 2018.

³³ Ángel Tovar, «*Lágrimas de ángeles* de Edna Iturralde» https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/11429/AngelEduardo_TovarBedoya_2016.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Ocorre algo similar con el libro de cuentos *Verde fue mi selva*, en el que la autora pone en práctica la etnohistoria. Mediante el uso de este mecanismo, Edna Iturralde relata historias de los pueblos shuar, secoya, quichuas amazónicos y demás poblaciones, en gran parte, afectados por los fenómenos de la globalización y, en específico, por la ocupación de sus territorios para la explotación minera y petrolera. La autora narra desde los propios espacios a los que pertenecen estos pueblos y desde la cosmovisión particular de cada uno, historias que juegan con la fantasía y la realidad, pero que apuntan a un objetivo común: resaltar la importancia de la conservación de los territorios ancestrales.

Podemos decir que la transversalidad funciona, en este libro, como una manera de acercar su tema —el de la conservación y respeto del medio en el que han decidido vivir ciertas etnias— a los lectores niños y adolescentes, a los cuales es capaz de educar en virtud de que puedan convertirse en individuos conscientes de la diversidad de su entorno social. Además, este sentido de reconocimiento de la diversidad pretende que se identifique el país como un estado pluricultural del que los lectores forman parte. Al mismo tiempo, la autora indirectamente rechaza todo intento de usurpación de tierras que ocupan las etnias de la Amazonía y los injustos privilegios a los que acceden las compañías extractivistas.

Es así como los libros de Edna Iturralde tienen el potencial de ser educativos transversalmente. Lejos de que sus contenidos sean descartables por una aparente novedad, la autora ha logrado un tratamiento de las problemáticas que nos aquejan de forma cotidiana. De esta forma, Edna Iturralde contribuye a formar integralmente a sus lectores y está interesada, además, en generar valores como la amistad, la ayuda mutua, el respeto por el medio ambiente y la conservación de tradiciones. Su proyecto de escritura

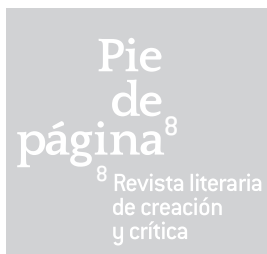
ha logrado ratificarse en el campo educativo y, asimismo, ha sido capaz de encontrar un sinnúmero de lectores niños, niñas y adolescentes capaces de proyectar en sí mismos y en los demás la relevancia de las temáticas que se desprenden de su narrativa.

Bibliografía

- Arroyo, María Belén. «El mundo de Edna». *Revista Vistazo* (4 de septiembre 2008): 208–210. [//www.ednaiturralde.com/comentarios-sobre-la-obra-de-edna-iturralde/](http://www.ednaiturralde.com/comentarios-sobre-la-obra-de-edna-iturralde/)
- Barnett, Elizabeth y Michele Casper. «A definition of Social Environment». *American Journal of Public Health*. 2001, 465, bit.ly/2CeySGK.
- Cano, Astrid. «La transversalidad», <https://studylib.es/doc/280473/la-transversalidad>
- Garraón, Ana. *Historia portátil de la literatura infantil*. Anaya, 2001.
- González, Ignacio. «El valor de los cuentos infantiles como recurso para trabajar la transversalidad en las aulas». *Campo Abierto* (2006): 11–29.
- Iturralde, Edna. ... y su corazón escapó para convertirse en pájaro. Alfaguara Ecuador, 2008.
- . *El día de ayer*. Alfaguara Ecuador, 2007.
- . *Lágrimas de ángeles*. Alfaguara Infantil, 2005.
- . *Verde fue mi selva*. Alfaguara Infantil, 2005.
- Redacción, «Edna Iturralde: “Escribir literatura infantil es un desafío diario”». *El Universo*, 28 de marzo de 2010, bit.ly/2FvCO9r.
- Tavárez, David Eduardo y Kimbra Smith. «La etnohistoria en América: Crónica de una disciplina bastarda». *Desacatos* (2001): 11–20.
- Tovar, Ángel. «Lágrimas de ángeles de Edna Iturralde». https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/11429/AngelEduardo_TovarBedoya_2016.pdf?sequence=2&isAllowed=y

- Travé González, Gabriel. «Superar la disciplinariedad y la transversalidad simple: hacia un enfoque basado en la educación global». *Investigación en la Escuela*, n.º 37 (1999): 5-13.
- UNICEF. «Situación del trabajo infantil en Ecuador». 2018, <https://uni.cf/3ztAvxO>.

Ramiro Figueroa. Licenciado en Artes Liberales con mención en Literatura y Escritura Creativa por la Universidad San Francisco de Quito. Es educador en el colegio de las formativas del Club Independiente del Valle, ReinventED IDV, y alumni de Enseña Ecuador. Tiene un profundo interés por las pedagogías alternativas, la justicia social, la literatura infantil y el deporte. Su trabajo se enmarca en la formación de niños y adolescentes con proyectos de vida alrededor del fútbol, acompañando su proceso de desarrollo humano y deportivo.



8 / Guayaquil
I semestre 2022
ISSN 2631-2824

Cuando los libros salen al parque

Daniela Dávila

Mediadora cultural

Miembro del colectivo de promoción

lectora Pícnic de Palabras-Ecuador

Correo: daviladaniela144@gmail.com

157

Talía Calle

Mediadora cultural

Miembro del colectivo de promoción

lectora Pícnic de Palabras-Ecuador

Correo: taliacallecaceres@gmail.com

Resumen

En este artículo se describe la experiencia de Pícnic de Palabras, una iniciativa independiente y autogestionada que se originó en 2012, en Bogotá, Colombia, y que dos años más tarde se llevó a cabo en el Ecuador, con la práctica de la lectura en espacios no convencionales en la ciudad de Quito. En este texto se describe cómo, a lo largo del tiempo, las acciones emprendidas han permitido dinámicas de acceso a materiales de literatura infantil y juvenil, concebidos como un derecho cultural clave para el desarrollo de la infancia. Se describe el trayecto seguido a través de un proceso de creación

colectiva, en el que ha intervenido un equipo de colaboradores, vinculados de manera voluntaria. Asimismo, se describen y narran diversas experiencias vividas en este contexto, al tiempo que se desarrollan reflexiones sobre la lectura como experiencia personal, afectiva y lúdica, independiente de finalidades académicas y escolarizadas.

Palabras claves: Pícnic de Palabras, infancia y juventud, lectura, derechos culturales, educación fuera del aula.

Abstract

This article describes the experience of Pícnic de Palabras, an independent and self-managed initiative that originated in 2012 in Bogotá, Colombia. Two years later, it was brought to Ecuador, practicing reading in unconventional spaces in Quito. We describe how over time, the actions undertaken have allowed access dynamics to children's and youth literature materials, conceived as a fundamental cultural right for childhood development. We describe the path followed through a collective creation process in which a team of volunteer collaborators participates. Likewise, we describe and narrate various experiences lived in this context while developing reflections on reading as a personal, affective, and playful experience independent of academic and school purposes.

Keywords: Picnic de Palabras, childhood and youth, reading, cultural rights, education outside the classroom.

En el Ecuador, la percepción de que existe una infancia no lectora resulta sesgada si se deja fuera del análisis uno de los puntos clave: el acceso al libro y las formas en las que ocurre la interacción entre los lectores y los materiales de lectura. Por un lado, es necesario plantear que hay niños (y adultos) en cuyos contextos el libro no está presente, o lo está desde el espacio de la escola-

ridad y no del disfrute pleno. Los libros que sí están al alcance de las infancias corresponden, por lo general, a textos educativos que tienen funciones codificadas o que se acompañan de una tarea; también están los textos que hacen parte de bibliotecas, pero con estanterías vigiladas y sin oportunidad a préstamo. Conviene reflexionar, entonces, sobre la idea de qué es un libro si no puede ser leído. Está primero el acceso físico, pero a ello se le añade la posibilidad de verdaderamente leerlo. Si se piensa en el quehacer de un escritor o ilustrador, que publica un libro que contiene una historia y que la comparte a través del formato impreso, es necesario considerar que esta podría perder absoluto significado si no encuentra lector que la descifre. El acceso al libro, por tanto, implica también permitir una lectura que conecte al lector con el mundo y que evoque más allá de la decodificación del texto, porque «leer es siempre una búsqueda hacia el interior. Cuando al leer no acudan a nosotros imágenes o sonidos, asociaciones o preguntas, entonces tan sólo estaremos decodificando un texto»¹.

159

El último Plan Nacional de Lectura en el Ecuador identificó entre sus tres líneas de acción a la promoción lectora.² Sin embargo, la mayor concentración de su trabajo ocurrió en la línea de fortalecimiento al sector editorial y para la Feria del Libro como acción central, tal cual lo evidencian los informes de rendición de cuentas del Ministerio de Cultura y Patrimonio, entre 2018 y

1 Rodolfo Castro, *La intuición de leer, la intención de narrar* (Ciudad de México: Editorial Paidós Mexicana, 2002), 38.

2 Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra, Ministerio de Cultura y Patrimonio (octubre de 2017), https://cerlalc.org/wp-content/uploads/2018/09/42_Plan_Nacional_Lectura_Ecuador-1.pdf

2020.³ Estas acciones denotan una política pública que visibiliza la producción editorial y la cultura como un conjunto de eventos puntuales y que no enfocó sus acciones en la construcción de procesos sostenidos hacia la lectura por disfrute como práctica social y cultural instaurada. Si bien dentro de los mismos informes se mencionan los «Tambos de lectura», inaugurados en 2018, como uno de los mecanismos de mediación lectora, estos ahora se han cerrado tras finalizar los años de acción del plan, tal como lo explica una nota en el diario *La Hora*, publicada el 6 de julio de 2022.⁴ En ese sentido, la construcción de una política pública e institucional que fomente la relación afectiva con la lectura no es una política de Estado en el Ecuador. Los retos de pensar los mecanismos que permitan reconstruir el acceso a los libros y a la experiencia de leer siguen presentes. La creación de proximidad entre lectores y materiales de lectura sigue siendo un ejercicio pendiente para el que es indispensable reconocer que «es en ese espacios de diálogos posibles entre el lector y el texto, de vínculos entre el texto y la vida del lector, donde el mediador de lectura tiene todo por hacer»⁵.

Los individuos producimos la ciudad a través de nuestras interacciones y la ciudad nos produce a nosotros dotándonos de lenguaje y prácticas culturales. A este proceso urbanista se lo co-

3 Informe de rendición de cuentas 2020, Ministerio de Cultura y Patrimonio (mayo de 2021), https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/04/Informe_Preliminar_-_rendicio%CC%81n_de_cuentas_2020.pdf

Revisar también Informe de rendición de cuentas 2019, Ministerio de Cultura y Patrimonio (septiembre de 2020), <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/09/Informe-Rendicio%CC%81n-de-Cuentas-2019-final-signed.pdf>

4 «Espacio de lectura para niños desaparece en el mercado Simón Bolívar», *La Hora*, 6 de julio 2022, acceso el 09 de julio de 2022, <https://www.lahora.com.ec/tungurahua/espacio-lectura-ninos-desaparece-mercado-simon-bolivar/>

5 Beatriz Helena Robledo, «El mediador de lectura. La formación del lector integral», en *Santiago de Chile: Organización Internacional para el Libro Infantil y Juvenil IBBY Chile* (2017): 42.

noce como principio de recursividad, «los efectos o productos y las causas son ellos mismos productores y causantes de lo que los produce»⁶ por lo que toman forma acciones que derivan de los ciudadanos y de su autoorganización para mejorar y transformar su hábitat.⁷ La noción que inspira a sacar al aire libre una biblioteca de literatura infantil y juvenil es la necesidad de replantear un acceso y una relación con el libro. Hacerlo en el espacio público es pensar que la lectura puede ser parte de la ciudad, de manera que los transeúntes, ya no solo se trasladan, sino que también se convierten en posibles lectores y, por lo tanto, en oportunidades de interpelar y transformar con la lectura.

Genevieve Patte relata lo siguiente acerca del proceso de la *Petite Bibliothèque Ronde* en Clamart, un barrio de París:

En Clamart, los niños y las familias con grandes dificultades que habitaban el vecino barrio de tránsito batallaban con frecuencia para encontrar su lugar en la biblioteca. La convivencia siempre es tan difícil: los grupos pueden tender a excluirse. Estos niños con frecuencia perturbaban el orden o simplemente no venían. En esos casos, nosotros debíamos ir hacia ellos, adaptándonos a su modo de vida. Como vivían en la calle, nosotros debíamos instalarnos en la calle. Cuando empezamos a «sacar la biblioteca», la directora de la escuela maternal nos ofreció amablemente su hospitalidad, pero la rechazamos. Era importante para nosotros que la biblioteca estuviera al aire libre para ser vista fácilmente y accesible.⁸

161

6 (Hernández 2016, 13).

7 Mary Johana Hernández Araque, «Urbanismo participativo: construcción social del espacio urbano», *Revista de Arquitectura* 18, n.º 1 (2016): 14.

8 Geneviève Patte, ¿Qué los hace leer así? Los niños, la lectura y las bibliotecas (Quito: Fondo de Cultura Económica, 2013), 24–25.

Este testimonio plantea una postura en función de las comunidades y los contextos. No es posible gestar proyectos separados de las circunstancias concretas de las comunidades, pues esa distancia rompería la posibilidad de humanizar los procesos culturales. El compromiso de conocer el ambiente y los rasgos del colectivo se complementa con la capacidad plástica del territorio. Este no es un espacio quieto, sino que cambia con la acción de sus ocupantes, pues somos capaces de alterar los espacios públicos con nuestras prácticas; así los moldeamos a nuestras necesidades y los transformamos constantemente. Es decir, el territorio se gestiona con las acciones de sus ocupantes; es posible accionar las posibilidades de cambio desde la construcción creativa de la cultura.⁹

162

Transformar los espacios con acciones no cotidianas que inviten a nuevas formas de convivencia y motiven a habitarlos de maneras distintas a las que fueron concebidos tiene que ver con nuestra capacidad innegable de repensar, reconstruir y subsanar nuestras formas de vivir y de crear. Así, habitar el espacio con libros y lectura es vital para un quehacer colaborativo diferente; hacerlo desde lo que nos compete como sociedad civil nos empodera como actores en un acto social y político que quita peso activo a los aparatos institucionales y, por ende, devuelve a los habitantes el poder de cocrear comunidades que respondan a nuestras reflexiones y formas de coexistir.

El pensarnos desde el espacio público obliga a proponerse un rol distinto en la selección de materiales de lectura, en la mediación lectora y en la invitación misma para crear comunidad. El rol del mediador en un espacio abierto, reapropiado y de públicos diversos y gestos lectores particulares, se diferencia del rol de un mediador en espacio cerrado, con accesos restrictivos físicos o

⁹ Araque Hernández, «Urbanismo participativo», 13.

simbólicos, con una intención marcada por su propia naturaleza institucional. Esto no quiere decir que el mediador de bibliotecas o escuelas esté impedido de plantearse nuevas metodologías. Sin embargo, es innegable la existencia de ciertas restricciones que el espacio mismo genera, lo que ha dificultado construir procesos afectivos, intuitivos y gozosos.

El espacio público propone un rol distinto en la lectura, en el que todos tenemos voz y la lectura no se realiza de forma directiva. El proceso de exploración que ese encuentro permite es lo fundamental, pues no hay un compromiso con la actividad de leer ni hay un resultado que alcanzar; la exploración es lo que importa, y, por lo tanto, el mediador se concentra en concretar ese espacio y ser el puente entre el disfrute y la duda a través de los materiales de lectura. Se genera, así, un encuentro, que entraña una misteriosa conjunción entre la historia, quién la cuenta, quién la explora y el espacio en el que esto se suscita. Quienes están en el medio, generando esas disposiciones, son los mediadores de lectura, «ese puente que une a quien escribió con quien lee, un puente que levantan editores y mediadores»¹⁰.

Es de esta manera que el espacio público torna horizontal el proceso de lectura. Los ritmos son respetados y cada lector es el propio protagonista de su aprendizaje; esa cooperación entre actores en un mismo proceso de aprendizaje (tanto mediador como lector), es la actividad que se disponen a compartir como fundamento. En la intuición de leer, se gana la posibilidad de encuentro y de tejido colectivo. La lectura, entonces, se convierte en la excusa de la exploración de mundos. A través de este proceso, se gana un cuerpo comunitario sostenido a través del espacio que logran rehabilitar.

¹⁰ María Teresa Andruetto, *La lectura, otra revolución* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014), 33.

Desde pensar la mediación lectora en esta libertad comprometida, descubrimos la oportunidad de que la relación entre los libros y los lectores vuelva a ser afectiva, retorne la conexión desde la emoción y la curiosidad que se despiertan a través de una exploración divertida. Fomentar la lectura mediante libros de literatura infantil y juvenil es una manera de sabotear un sistema que la codifica, la regula, la restringe a espacios y a públicos específicos y que la desprovee de afectos y emociones. Por tanto, crear espacios lectores más allá de lo institucional configura comunidad, crea empatías, construye memorias y eleva procesos de convivencia.¹¹

1. El proyecto Pícnic de Palabras Ecuador

164

Pícnic de Palabras es una iniciativa independiente y autogestionada que se originó en 2012, en Bogotá, Colombia. Dos años más tarde, el proyecto arrancó en el Ecuador con el impulso de llevar la lectura a espacios no convencionales en la ciudad de Quito. Desde entonces, las acciones emprendidas han permitido dinámicas de cuidado y, especialmente, de acceso a materiales de literatura infantil y juvenil como un derecho cultural clave para el desarrollo de infancias dignas y diversas. De esta manera, el Pícnic de Palabras Ecuador es el resultado de un proceso de creación colectiva, cristalizado a través de un equipo de colaboradores que se han vinculado de manera voluntaria. Durante los dos primeros años de vida, se consolidó la mayor parte del fondo de libros y se dotó al proyecto de varios de los implementos con los que cuenta hasta la actualidad; entre ellos: el mueble biblioteca rodante.

11 Marina Garcés, *Lectura y comunidad* (Buenos Aires: Derrames Editoras, 2018), 17.



165

Fotografía: Pícnic de Palabras Ecuador, parque La Carolina de Quito, 11 de abril 2022. Archivo del programa Pícnic de Palabras.

Cada puesta en escena de un Pícnic de Palabras es un banquete de lecturas al aire libre. De ahí que sus elementos protagónicos sean los libros y los materiales de lectura llevados al espacio inusual que hasta hoy acoge el proyecto: el parque La Carolina, en el centro-norte de la ciudad. La iniciativa se ha mantenido con una periodicidad quincenal y su alcance, entre 2014 y 2018, fue de aproximadamente tres mil personas, entre niños y niñas, jóvenes y adultos.¹² Luego de un tiempo de pausa obligatoria por la pandemia, desde marzo de 2022, se ha vuelto a habitar el espacio público del parque con los libros.

12 Picnic de Palabras Ecuador, Modelo de gestión 2019–2021 (2018): 40, <https://drive.google.com/drive/u/2/folders/17LDYuKdtUQWEO52cJR4YZ2z4qyoktXVd>

La filosofía del proyecto es la de una promoción lectora no asistencialista que busca sembrar el goce por leer y una exploración libre por parte de sus visitantes. Con este propósito, se sirve de una cuidada selección de materiales de literatura infantil y juvenil. *La emoción como brújula* ha permitido construir una metodología de mediación lectora que celebra los procesos de experimentación individual, acompaña con una guía no directiva, promueve la duda como estrategia para la reflexión y teje el espacio para el encuentro diverso y coparticipativo.¹³ La red se teje desde un equipo base, que se articula con el espacio y con los visitantes permanentes e itinerantes que llegan domingo a domingo. Esta iniciativa se ha mantenido desde un equipo de voluntarios que han sostenido los pícnicos permanentes en el parque La Carolina y de forma itinerante en otros puntos de la ciudad y que han creado alianzas colaborativas con instituciones educativas y culturales.

El Pícnico se fundamenta en cuatro ejes: asociación, espacio público, educación y derechos culturales, que se disponen a alcanzar el objetivo de democratizar la lectura en la infancia y a lo largo de la vida. Desde el espíritu de asociación, el proyecto busca incentivar una sociedad activa y participativa que involucre a varios actores dentro de una gestión pública democrática, de la mano de nuevas formas de lectura. Desde el espacio público, a través del acceso libre, el Pícnico refuerza el derecho a difundir el disfrute pleno de la ciudad y la recuperación del patrimonio urbano mediante la ocupación lectora de los espacios colectivos. Desde la educación, se apuesta a la oportunidad de aprendizajes que aporten a los derechos humanos y la cali-

¹³ Andruetto, *La lectura...*, 14.

dad de vida, en pos de una educación centrada en el ser humano con opciones diversas para generar una participación ciudadana como expresión de la agenda educativa colectiva. Finalmente, desde los derechos culturales se promueven expresiones culturales variadas, el acceso a la lectura de distintos temas y múltiples conocimientos para lograr una sociedad libre y equitativa.

Para el Pícnic de Palabras Ecuador, la ocupación del espacio público, además de ser uno de sus cuatro ejes base, lleva implícita la noción de sacar los libros de las estanterías y del espacio escolarizado como una apuesta para acercar la lectura a la ciudadanía en un marco más amplio, que es el de leer también el mundo a nuestro alrededor. Se recoge la idea de que todos somos lectores del mundo antes que lectores de la palabra; por ello, nuestras sensaciones, visiones y experiencias nos permiten leer lo que nos rodea y, por ende, lo que somos con anterioridad de nuestro aprendizaje del código alfabético.¹⁴ De la mano de esta premisa, con el Pícnic se ofrece la posibilidad de leer a través de formatos como el libro álbum y el libro ilustrado y de que estos materiales se conviertan en vehículos para explorar una lectura gozosa, que implica la exploración en narrativas gráficas.

Dado que las historias nos construyen como sociedad y de que son nuestra memoria viva, la posibilidad de estar inmersos en esa construcción es un derecho colectivo. Los libros participan de este proceso mediante la posibilidad que nos ofrecen de «conectarnos con nosotros mismos y con el universo de otros»¹⁵. El Pícnic hace una apuesta por la estantería abierta, de modo que

14 Paulo Freire, «La importancia del acto de leer», en *La importancia de leer y el proceso de liberación* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1991).

15 Rodolfo Castro, *La intuición de leer...*, 46.

los libros de literatura infantil y juvenil no se consideren recurso de un solo espacio o de un público específico. Desde la acción del Pícnic, se procura brindar visibilidad y, en consecuencia, acceso, no solo para las infancias, sino también para público diverso, que incluye a las personas adultas.

Estar en el parque permite entablar una propuesta curiosa del ir y venir al libro sin compromisos más allá del disfrute. Estar en el espacio público con una colección curada de obras nos da la oportunidad de brindar una (primera) experiencia lectora a quienes transitan el espacio, y en ello no solo se visibiliza a los niños como público, sino a todo aquel que circula alrededor. Ser capaces de acercar la lectura a quienes se sientan curiosos es fundamental para la creación de un interés que devenga en una relación duradera entre los libros y sus lectores.¹⁶ La primera experiencia es, sin duda, una posibilidad de abrir el acceso al derecho a leer, pero también constituye una oportunidad de construir una nueva comunidad lectora que comparta el espacio, se apropie del libro y ejerza su potestad a explorar y tender lazos de comunicación: eso se logra al atraer individuos que se sienten aislados del espacio tradicional asignado para la lectura (bibliotecas, escuelas, librerías, etc.).¹⁷

Por tanto, lo que propone el proyecto va de la mano con lo que plantea Marina Garcés, el *des-saturar* los espacios y la mente de la *hiperproductividad*, la *hiperfuncionalidad* y el ritmo estructurado y acelerado del mundo; es decir, se habla de devolver

16 Jaime Colomer Vallicrosa, «La gestión de públicos culturales en una sociedad tecnológica», *Periférica, revista para el análisis de la cultura y el territorio* (2011): 3.

17 Patte, *¿Qué los hace leer as?...*, 240.

la lectura a espacios en blanco donde las personas puedan encontrarse con los libros y las historias de manera personal y respetuosa de sus tiempos y sus maneras lectoras.¹⁸ Por ende, los materiales de literatura infantil y juvenil hacen posible el abrir un espacio colaborativo y comunitario para habitar las palabras, las imágenes y las historias. Se genera un espacio simbólico de contención como comunidad mientras se convive con la oportunidad de leer con gozo y libertad.



169

Fotografía: Pícnic de Palabras Ecuador, Comunidad Pesillo, 20 de septiembre de 2020. Archivo del programa Pícnic de Palabras.

No hay colectividad sin participación; existen varias maneras de convocar a participar de una actividad, de una práctica o de un espacio. El urbanismo participativo es una metodología para

¹⁸ Garcés, *Lectura y comunidad*, 18.

incentivar a los habitantes a utilizar el espacio público para satisfacer sus necesidades.¹⁹ El Pícnic de Palabras también se sostiene desde un urbanismo participativo en el que la inmersión de los habitantes de la ciudad es fundamental para poder reconstruir las comunidades urbanas. No se hace alusión únicamente a la ciudadanía, por ser un concepto *adultocéntrico* que excluye a las infancias, sino que se congrega también la participación de los niños y niñas como agentes culturales que, a través del consumo de la literatura infantil y juvenil, pueden verse inmersos en el ejercicio social y político de las ciudades.

2. ¿Cómo ocupamos los espacios con la lectura y la literatura infantil y juvenil?

170

Desde el espacio operativo del proyecto, se instala en el parque una biblioteca rodante de alrededor de ciento ochenta libros, en su mayoría libros álbum y libros ilustrados. Se abren los manteles, se clavan los parasoles y se pone a disposición un banquete de lecturas para una exploración visual y sensorial libres. Cada domingo es diferente, al igual que en las intervenciones itinerantes. La indagación *in situ* es parte del respeto que se promueve hacia el contexto siempre cambiante de los encuentros. Al mismo tiempo, se comparte un espacio afectivo de lectura, donde no solo se da énfasis al encuentro con el libro, sino que también se posibilita una lectura en familia o con amigos que se acompañan en el espacio. En esa línea, el conjunto de interacciones que ocurren también convoca a despertar a los me-

¹⁹ Araque Hernández, «Urbanismo participativo», 14.

diadores naturales de los hogares, a rescatar sus oralidades y el afecto que promueve el compartir y disponer la voz y la escucha activa en casa.

En el quehacer mediador del equipo, la lectura en voz alta es la principal herramienta y, por ello, la colección de libros del Pícnic ha considerado criterios de selección que recogen varias de las características de calidad estética y literaria presentes en la literatura infantil y juvenil. Entre ellas: la gran riqueza visual, los contenidos sin intenciones pedagógicas o moralizantes, la presencia de narrativas que despiertan sentidos personales y que motivan una construcción reflexiva frente a lo que se lee. Esta calidad de los materiales permite que, como mediadoras, no se perciba necesario intervenir demasiado en el proceso de cada visitante. En realidad, cobra forma una dinámica de orientación, de acompañamiento, de presentarse dispuestas a responder, a explorar con ellos, a leer, a ser interrumpidas, a no terminar las historias, a solo observar lo que sucede alrededor.

171

Los encuentros del Pícnic constituyen también un puente para compartir con autores: escritores, ilustradores, músicos o artistas en general, que nutren la lectura y las narrativas que se presentan a los visitantes *picniqueros*. Al ser quienes trabajan en el ámbito literario nacional, con su participación toma forma una nueva posibilidad de acercamiento enmarcada en el espacio no convencional que permite llegar a la ciudadanía de a pie, a quienes acuden al parque o al espacio público y se topan con la oportunidad de intercambiar con creadores.



Fotografía: Pícnic de Palabras Ecuador, mediación con la escritora Soledad Córdova, parque La Carolina de Quito, 3 de diciembre de 2018.

Archivo del programa Pícnic de Palabras.

172

Así, en su conjunto, lo que motiva a fomentar la lectura a través de la literatura infantil y juvenil no es el resultado de pensarse como lectores voraces, sino que es el proceso que se teje a partir de los encuentros que genera la lectura. Estos encuentros, que ocurren con individuos, historias de vida, bagajes, prácticas propias y gestos lectores, dudas y motivaciones, despiertan un espacio o un mundo común²⁰. La posibilidad de que estos encuentros se planteen desde las infancias a través de su interacción compartida con materiales de lectura seleccionados

20 Marina Garcés, en su libro *Un mundo común*, publicado en 2013 por Bellaterra Edicions, propone que, a pesar de que la globalización ha planteado la idea de una comunidad internacional, ese mundo está fragmentado y en constante conflicto. La idea de lo común debe reinsertarse en las reflexiones para plantear su potencia y ubicar allí un nosotros cómplices y solidarios. En la ausencia de comunidad, la lectura puede acercar otros mundos posibles y otras formas de habitar que en intimidad se hacen colectivas.

revela la posibilidad de crear un colectivo vivo y contenido en el goce por habitar el libro, pero también por habitar el compartir.

El Pícnic de Palabras se construye de manera colaborativa desde la formación de su equipo, la ocupación y transformación del espacio público y la participación implicada de los actores que lo habitan de manera permanente y esporádica a través del vínculo con la lectura. Estas posibilidades de convivencia, como dice María Teresa Andruetto, de pensar en la riqueza de ser conscientes de nuestro lugar en el mundo para poder acercar los frutos de nuestra subjetividad al territorio de otros, es, a la final, el territorio común.²¹

3. Algunas implicaciones del Pícnic toman forma en su comunidad de lectores

Sainz menciona que «la lectura es una costumbre que se afirma a través de repetidos encuentros agradables con los libros»²². La reseña de un domingo de pícnic, narrada a partir de un momento de observación, puede incluir escenas como las que se describen a continuación:

[...] por allá aterriza Batman con el cuento que ha escogido para leer, y en el centro está aquel padre que le muestra imágenes del libro a su bebé, más a la izquierda el abuelo que hace que sus niños dibujen luego de la lectura, y casi junto al árbol el par de hermanos que intentan con sus manos replicar las instrucciones del libro de señas. Hay familias por doquier, todos concentrados. De

²¹ Andruetto, *La lectura...*, 11.

²² Luz María Sainz, «La importancia del mediador: una experiencia en la formación de lectores», *Revista de Educación*, n.º extraordinario (2005): 361.

rato en rato, rescatan sus sombrillas que quieren escaparse con el viento de verano. Es una situación curiosa: un montón de desconocidos yacen, con libros en mano, sobre un retazo de césped del Parque La Carolina, al norte de la ciudad de Quito, en Ecuador.²³

La importancia de la LIJ se hace presente como herramienta que posibilita el acceso a un material de calidad que, como todo material literario, busca construir mundos empáticos, críticos y amplios. Mientras algunos lectores son casuales, producto de la visita al parque un domingo cualquiera, otros han generado un vínculo con la iniciativa gracias a la oportunidad abierta en la cotidianidad y su cercanía con el espacio de ocupación del proyecto. Así se ha hecho realidad la existencia de una comunidad de lectores.

174

La presencia del Pícnic en su espacio habitual del parque ha dado lugar a una amistosa relación con los vecinos del área, quienes mantienen sus puestos de venta al otro lado de la acera que nos separa y en las zonas aledañas. Con ellos se ha tejido un lazo más allá del saludo y el intercambio breve de conversación: algunos de sus hijos pequeños se han acogido a este espacio de la imaginación en el disfrute de la lectura durante los domingos de Pícnic. Un par de vecinos del sector se han convertido en visitantes y, después, en colaboradores, permanentes e irremplazables. Con el transcurso de los encuentros, no solo se ha evidenciado el surgimiento de su afinidad por los libros y sus progresos con la lectura, sino que también, en cuanto se estaciona el librero portátil, los hemos visto asumir una especie de dirección de las tareas logísticas, como el ocuparse de ubicar varios libros de su elección en el centro, para que más visitantes se encanten.

²³ Este fragmento consta en una bitácora personal de Talía Calle, sobre su primera experiencia como voluntaria en un Picnic de Palabras el 6 de agosto de 2017 (manuscrito inédito).

Otros vecinos, y a su vez visitantes frecuentes, han compartido a través de su testimonio los efectos que han vivido en sus procesos lectores, afirmando incluso que «han aprendido a leer en el Pícnic»²⁴. Sus historias de vida permiten corroborar la afirmación de Sainz:

Leer es una actividad que toma tiempo y requiere de un lugar. Sólo se aprende a leer leyendo, sólo se forman lectores si se les provee del tiempo para leer y se propicia un ambiente para hacerlo, fomentando sentimientos positivos hacia la lectura. Una vez que el niño ha sido contagiado de la afición a los libros, su ejercicio de la lectura y la escritura depende de las oportunidades que tenga para interactuar con el lenguaje escrito.²⁵



Fotografía: Pícnic de Palabras Ecuador, parque La Carolina de Quito, 9 de diciembre de 2018. Archivo del programa Pícnic de Palabras.

²⁴ Testimonios de los visitantes, recogidos a lo largo del año 2019 a través de encuestas.

²⁵ Sainz, «La importancia del mediador: una experiencia en la formación de lectores», 358.

4. Conclusión

176 A través del Pícnic, y de su fondo de literatura infantil y juvenil, se reconoce un compromiso por habilitar las oportunidades de interacción con el lenguaje escrito y esto refleja que, en medio de la dinámica colectiva, ronda la generosidad. Son generosos los transeúntes que aceptan la invitación de personas desconocidas en medio del parque o el espacio público, los que brindan palabras de aliento o gratitud, los que comparten sus dulces con quien los convenció a acercarse, los que dejan notas y correos electrónicos para enterarse del próximo encuentro. También son generosos los voluntarios que dedican la media mañana de su domingo a regalar a sí mismos un tiempo de lectura compartida al aire libre, que mejoran en cada acercamiento su anuncio publicitario para atraer lectores, que modulan sus gargantas para hacer narraciones, que no dejan de disparar sus cámaras porque quisieran perennizar la imagen de lo que no solo ven, sino que principalmente sienten. En esa generosidad se descubre la potencia del acceso al libro planteado desde la relación afectiva con él y la posición participativa que se gesta en la ocupación del espacio público. Desde esa necesidad de reconstruir la relación con los libros y el acto de leer, la agencia política y cultural se retoma, resignificamos la ciudad y, por ende, los vínculos comunes.

Así pues, no importan las razones para asistir al parque, si es por la ventita o por el ocio, por la compañía o por la soledad; lo relevante es que, al cruzar un domingo de Pícnic, entre la laguna del parque La Carolina y el Jardín Botánico de Quito, los paseantes tienen la oportunidad de acceder a literatura infantil y juvenil de calidad y encontrar en ella un mundo incierto y diverso que ele-

va reflexiones de cómo otros habitan la experiencia. En ese reflejo hay un encuentro con un mundo personal pero inmediatamente con las demás oportunidades que se pueden presentar al cambiar los contextos y las formas de habitar. La magia de la lectura, entre tantas otras bondades, también es generosidad y empatía.

La propuesta colectiva de Pícnic de Palabras Ecuador ha sido un proceso erigido en el tiempo a través del hilo común de la lectura, los libros y la convicción de que irrumpir con ellos en el espacio público es una apuesta de construcción que no solamente toca a quienes la propician, sino también a quienes la habitan a través de su encuentro. En el papel desempeñado por la comunidad de voluntarios y lectores, conforme se ha compartido a lo largo de estas líneas, se reflejan las oportunidades que pueden brindarse desde la asociación ciudadana. El rol del mediador, como se mencionó anteriormente, exige una intuición atenta que debe, sin lugar a dudas, adaptarse a la diversidad de públicos que se aproximan de manera fortuita o no al espacio. Eso que cambia y que puede ser incierto exige una lectura minuciosa de gestos y sensaciones, y ahí existe una disposición de vínculos y cuidados políticos-afectivos que pueden transformarnos y acercarnos con otros. La solidez del tejido social sobre el que se asienta el Pícnic ha dado lugar a un proceso de experiencia de arte en comunidad y a su vez de repensar las agencias que se tienen desde la sociedad civil. La ocupación del espacio público y la construcción de un mundo que año a año teje una comunidad que se despierta en la lectura y en la relación con los libros y que, a su vez, se reconoce en su capacidad de encuentro. Allí existe un pulso, un deseo por atender una necesidad de acciones que se sostienen en el tiempo y que priorizan contrariamente a lo que se ha visto hasta el momento en la política pública nacional

en cuanto a la lectura, una mediación comunitaria y un vínculo que permite que nos apropiemos en conjunto de nuestros territorios materiales y afectivos.

178

Fotografía: Pícnic de Palabras Ecuador, parque La Carolina de Quito, 30 de junio 2019. Archivo del programa Pícnic de Palabras.

Bibliografía

- Andruetto, María Teresa. *La lectura, otra revolución*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Castro, Rodolfo. *La intuición de leer, la intención de narrar*. Ciudad de México: Editorial Paidós Mexicana, 2002.
- Colomer Vallicrosa, Jaume. «La gestión de públicos culturales en una sociedad tecnológica». *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* n.º 12, (2011): 113-132. <https://www.>

buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/la_gestion_de_publicos_culturales_en_una_sociedad_tecnological.pdf

Freire, Paulo, «La importancia del acto de leer». *La importancia de leer y el proceso de liberación*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1991.

Garcés, Marina. *Lectura y comunidad*. Buenos Aires: Derrames Editoras, 2018.

---. *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra Edicions, 2013.

Hernández Araque, Mary Johana. «Urbanismo participativo: construcción social del espacio urbano». *Revista de Arquitectura* 18, n.º 1, (2016): 6-17. <https://www.redalyc.org/pdf/1251/125146891002.pdf>

Ministerio de Cultura y Patrimonio (de septiembre de 2020). *Informe de rendición de cuentas 2019*, 21 de septiembre de 2020, <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/09/Informe-Rendicio%CC%81n-de-Cuentas-2019-final-signed.pdf>

Ministerio de Cultura y Patrimonio. *Informe de rendición de cuentas 2020*, 7 de mayo de 2021, https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2021/04/Informe_Preliminar_-_rendicio%CC%81n_de_cuentas_2020.pdf

Ministerio de Cultura y Patrimonio. *Plan Nacional de Promoción del Libro y la Lectura José de la Cuadra*, octubre de 2017, https://cerlalc.org/wp-content/uploads/2018/09/42_Plan_Nacional_Lectura_Ecuador-1.pdf

Patte, Geneviève. *¿Qué los hace leer así? Los niños, la lectura y las bibliotecas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Pícnic de Palabras Ecuador. *Modelo de gestión 2019-2021* (2018): 40, <https://drive.google.com/drive/u/2/folders/17LDYuKdtUQWEO-52cJR4YZ2z4qyoktXVd>

«Espacio de lectura para niños desaparece en el mercado Simón Bolívar». *La Hora*, 6 de julio 2022, acceso el 9 de julio de 2022, <https://www.lahora.com.ec/tungurahua/espacio-lectura-ninos-desaparece-mercado-simon-bolivar/>

Robledo, Beatriz Helena. «El mediador de lectura. La formación del lector integral». Santiago de Chile: Organización Internacional para el Libro Infantil y Juvenil IBBY Chile, 2017.

Sainz, Luz María. «La importancia del mediador: una experiencia en la formación de lectores». *Revista de Educación*, n.º extraordinario, (2005): 357-362. <http://www.ince.mec.es/revistaeducacion/re2005/re2005a024.pdf>

Daniela Dávila Navarrete. Docente y mediadora cultural. Le interesa la literatura infantil y juvenil como medio para explorar las narrativas que dialogan con infancias libres y que reconocen sus agencias. Reconoce la importancia vital de contar historias y de la escucha afectiva, elementos que construyen una «comunidad indomable» y más tierna. Coproduce el podcast *Crónicas al borde*, es mediadora de lectura en *Pícnic de Palabras Ecuador* y escribe *Instrucciones para leer su mundo*, ilustradas por Carmen Lu Páez.

Talía Calle Cáceres. Mediadora cultural, promotora de lectura y facilitadora de talleres para público infantil, juvenil y familiar. Editora y correctora de textos. A través de su trabajo con la literatura infantil y juvenil, ha descubierto una posibilidad potente y transformadora para tender puentes entre los libros y los lectores, para acercar la lectura como un acto reivindicativo y altamente afectivo. Es integrante de *Pícnic de Palabras Ecuador* y cogestora de la iniciativa cultural *Despolarizados EC*.

Pícnic de Palabras Ecuador

Facebook: <https://m.facebook.com/PicnicDePalabrasEcuador>

Instagram: <https://instagram.com/picnicdepalabras.ec>

Correo electrónico: picnicdepalabras.ec@gmail.com

Dossier

Guinguringongo

Escritores en ciernes y escritores consagrados del fértil campo de la producción literaria destinada a niños y niñas han contribuido en este número para que sus cuentos, poemas y obras de teatro habiten estas páginas. Y esto es relevante, porque una de las cuestiones que se ha criticado con respecto a la literatura infantil y juvenil ha sido la casi total dedicación de sus autores al género narrativo en desmedro de otros como el lírico y dramático, debido a factores de recepción y consumo, lo que podría contribuir lamentablemente a que el público lector no se familiarice ni disfrute de poemas y piezas teatrales.

En este número 8 de *Pie de página*, les invitamos a disfrutar de sus páginas de creación como si estuvieran subidos en el guinguringongo, el balancín guayaquileño.

Tres poemas

Sergio Andricaín

Ternura

Para María Sánchez, pintora de sueños

Una hipopótamo
y su hipopotamito
nadan que nadan
en un charquito.
Los dos tan solos,
los dos con hipo,
la hipopótamo y
su hipopotamito.

183

Ronda

Ronda, ronda,
del Camaleón y la Hormiga:
él inclinado;
ella, en puntillas.
Sobre el verde tablado
de una hoja giran,
al compás de la ronda,
ronda rondilla.

Mariposa

Mariposa que das
alegría a los campos.
Mariposa que haces
con el viento remolinos.
Mariposa que juegas
a ser pétalos.

Niña fugaz,
siempre niña,
mariposa.

Sergio Andricaín. Escritor, investigador literario, periodista, editor y promotor cultural cubanoamericano. Ha trabajado con importantes instituciones culturales como la Oficina Subregional de Educación de la Unesco para Centroamérica y Panamá y en el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlac). También es cofundador de la Fundación Cuatrogatos, especializada en literatura infantil y juvenil. Ha publicado numerosas obras en los campos de la ficción, la recopilación del folclor para niños y los estudios literarios.

Diagnóstico: Escuela

Karol Alarcón Mieles

Distraída, lenta, nunca aprenderá
No sé cuántas veces lo he escuchado hoy
No importa cuánto no quiera
Porque aunque no quiera, voy

Es casi de madrugada
Y ya me gritan a comer
Mi estómago ni hambre tiene
Aún está lleno de ayer

185

Uno sueña cuando duerme
Pero yo lo hago despierto
Es la peor historia
A veces prefiero estar muerto

Esa bendita tarea
tan dura de completar
Me tiene fregado el sueño
Ni lo puedo conciliar

Tengo otros intereses
No me interesa escribir
Odio estar en la escuela
Yo solo quiero dormir

Un día con el rector
Otro día con la enfermera
Mi mamá llega a buscarme
No saben la que me espera

Me han llevado al loquero
A ver si no tengo secuelas
De tantas madrugaderas
¡Por esta bendita escuela!

Karol Alarcón Mieles. Psicóloga y animadora a la lectura. Es impulsora del proyecto en redes sociales Leyendo Para Todos y forma parte de Girándula, la filial ecuatoriana de la International Board on Books for Young People (IBBY).

karolalarconmieles@hotmail.com

¡Todos a la ronda!

Karla Brigitte Herrera

Allá en lo alto del cerro Kurkubamba vive Mechita, una niña de diez años que disfruta la compañía del viento, la humedad de las hojas al culminar la lluvia, y de aprender de los árboles, flores e insectos que transitan por los caminitos de arena que ella misma hacía con los dedos de sus manos para que no se perdieran en la espesura de la tierra.

Un día, de esos en que el sol refleja su fulgor sobre los ríos, y el césped reverdece por la compañía, estaba Mechita junto a sus amigos y amigas haciendo rondas, dibujos, armando rompecabezas y leyendo cuentos en compañía de sus padres. Fue cuando la sombra de un niño que llevaba rato sentado en un rincón se hizo notoria: «¿Cómo te llamas?», preguntó la niña, pero el niño salió corriendo como alma en peligro, lo que despertó la intriga en Mechita.

—De seguro estaba apurado y su mamá lo esperaba para volver a casa —decía Mechita para sí misma, y con la esperanza de volver al campo de juegos al día siguiente, se fue a dormir.

Las niñas y los niños compartían la rutina vespertina de reunirse e inventar historias en compañía de sus padres. Así, en medio de anécdotas y risas, los encuentros se convertían en un aprendizaje colectivo. Había llegado el momento de jugar la ronda y en plena algarabía volvió el niño misterioso, esta vez, oculto tras un árbol, como con una mirada ansiosa. Intentó escudarse en el tronco nuevamente, pero Mechita ya lo había notado; entonces se acercó y lo invitó a la ronda, y el niño respondió con voz tenue:

—No conozco a nadie.

Tan pronto como Mechita quiso pronunciar unas palabras alentadoras, el niño volvió a correr dejando polvo a su paso.

Cierto día, mientras conversaba con su madre, Mechita se enteró de que el niño se llamaba Mateo, que tenía su misma edad y que acababa de llegar de otra comunidad; también comentó que su antiguo vecindario no era unido y que los niños se la pasaban en sus casas sin acudir a los parques ni disfrutar en familia al aire libre.

— ¡Es terrible! ¡Un día sin juego es un día perdido! —dijo Mechita al escuchar la historia de su vecino. ¡Preparemos una bienvenida para que entre en confianza!

Así lo hicieron. Mechita, en compañía de sus amigas y amigos, preparó cosas divertidas y mensajes de bienvenida para Mateo, quien en compañía de sus padres llegó el viernes por la tarde al campo de juegos.

188

Luego de un tímido agradecimiento, Mateo y todos los nuevos amigos y amigas se pusieron a armar rompecabezas, jugar al yoyo, colorear y aprender de las costumbres y tradiciones de la comunidad, algo que no se hacía en su antiguo barrio. Con los ojos iluminados, cada uno volvió a su casa, no sin antes haber aprendido de los trabalenguas y adivinanzas que los mayores solían preparar.

Desde ese día, ya no hay niñas ni niños en los rincones sin disfrutar de las rondas al aire libre. Sus cantos de alegría hacen eco en el aire de la comunidad Kurkubamba.

Karla Brigitte Herrera. Licenciada por la Escuela de Literatura en la Universidad de las Artes bajo el proyecto interdisciplinario titulado *La casa de las cuerdas*. En 2021 realizó pasantías en UArtes Ediciones. Actualmente es parte del equipo creativo del proyecto UAPK para la escritura de cuentos con carácter lúdico-pedagógico, especializados en idioma inglés. Su blog *Página suelta* está destinado a cuentos y textos dramáticos breves.

karla.herrera@uartes.edu.ec

El secreto de los Guerreros

Tyrone Maridueña

—Abuelita, ¿cómo está?

—Como el Papa Lucho, ni poco, ni mucho.

—¿Eso quiere decir que está bien?

—Busca a un Lucho en la calle y me avisas si está sonriendo o llorando.

Esta era la forma en la que respondía mi abuela, Olga Guerrero, cuando la saludaban y no la veían a los ojos. Las siguientes generaciones de primos y nietos no seguimos buscando a Lucho. Espero que el señor esté bien, ¿tú lo conoces?

189

I

Mis abuelos tenían una mirada fuerte. Solo con verlos, dejabas de hablar si estabas comiendo al mismo tiempo o corregías tu postura si estabas mal sentado en la mesa. Siempre los vi como los más grandes sabios. Mi papá Homero junto a mi mamita Amada y mi abuela Olga eran los guardianes de los Guerreros más pequeños.

Mi abuela Olga sabía de magia, cocina y tejido. Mi abuela Amada era quien protegía los secretos de la casa y nos enseñaba a silbar. De una forma extraña, allí también vivían mis tías, primos y primas. Los pasillos y los cuartos parecían tener escaleras que te dirigían justamente donde querías ir, o si entrecerrabas los ojos, el piso de madera parecía revelar otro piso escondido (si conocías el

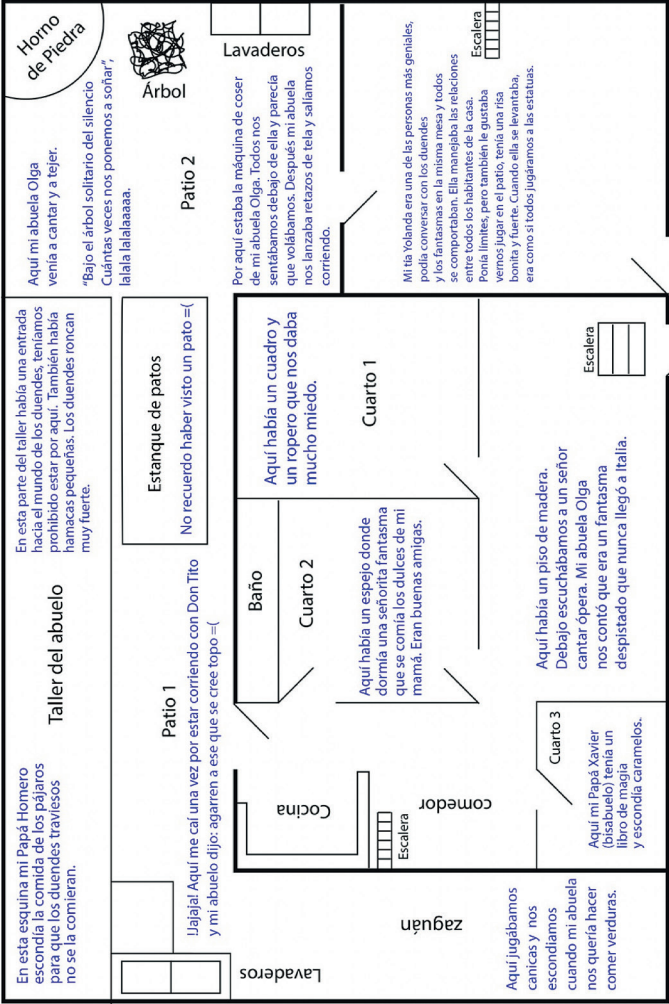
silbido adecuado era más fácil llegar a tu cuarto). Lo que sí recuerdo es que siempre había una olla encendida con café y en la mesa una gran funda con panes conocidos como «cara sucia». Este pan tenía dulce de azúcar disperso encima, por eso su nombre. ¡Qué risa! Bueno, no para el pan.

Entre los diferentes momentos que tuvimos en la casa, la mejor hora del día era cuando podíamos perseguir a los fantasmas y ellos huían a través de las paredes o debajo del piso de madera de la sala; casi nunca los alcanzábamos, pero era divertido hacerlos asustar. El patio era un lugar muy raro, había muchos espacios escondidos y el taller de mi abuelo en el fondo. Mamá Amada me contó que los Guerreros que se portaban mal pueden perderse si no comen frutos secos antes de jugar en los alrededores del taller. Si esto sucedía, solo don Tito podía sacarlos de ese laberinto, pero ¿quién es don Tito? Él era el duende que, según mi abuela Olga, protegía la casa y se comía el arroz colorado que hacía los jueves. A mí no me caía muy bien porque siempre me ganaba jugando al trompo y le gustaba esconder mis lentes.

Para que tengan una idea de la casa, le pedí a mi hermano que me hiciera un dibujo. Una vez lo vi retratando a una de las fantasmas que duermen en los espejos del dormitorio del bisabuelo. Al igual que mi hermano, ella no duerme mucho, porque si lo hace, y dependiendo del humor del río que está detrás de nuestra casa, sus sueños se pueden volver realidad. Una vez, un caballo con cabeza de avestruz salió corriendo hacia el taller de mi abuelo destrozando todas las piñatas para la venta de la semana; él nos castigó a todos. Pero bueno, ese es otro tema. Les presento «La casa de los Guerreros».

Casa de los Guerreros

En Babahoyo había una gran casa, la casa de los abuelos. En el patio una vez encontré el sombrero de un duende amigo de mi abuela.



Casa tía Yolanda

Casa abuelos

II

Todos vuelven

La casa de mis abuelos tenía un olor particular a madera y a tierra húmeda. Los secretos de generaciones y generaciones de Guerreros rechinaban entre sus maderas viejas y las paredes de cemento y tablones gastados por el agua. Si prestabas atención, también podías escuchar a los fantasmas que se quedaban atrapados en el espacio entre una tabla y otra.

192 Pensábamos que todos estábamos algo gorditos por la comida de mi abuela Olga. Nadie, en esta vida o la otra, podía escapar del guiso de la niña Olga, como le decían mi mamá y mis tías. Mi papá Xavier tenía largas conversaciones con los fantasmas que se desviaban un poco de su camino y estaban algo confundidos; esto sucedía en su cuarto. Era un hombre muy sabio y a veces mi abuelo Homero se unía a la conversación. Cuando era tarde y muchos ya dormían, podías escuchar dos silbidos que danzaban entre sí y después un olor a rosas se regaba por la casa. El bisabuelo nos explicaba que uno de sus amigos había comprendido que toda historia tiene un comienzo y un fin en la tierra, y que después hay que seguir, solo seguir. Yo no lo entendía muy bien al comienzo, pero me gustaba el olor a rosas. Debido a las rosas, mi mamá Amada había conocido a mi abuelo en uno de sus trabajos cuando era joven. Había sido jardinero, pero no cualquier jardinero. Mi abuela Amada nos contaba que lo veía llorando cuando cortaba un jardín, y que después sonreía y decía una oración que todavía no puede enseñarnos. Solo cuando sientan las espinas en la mano izquierda y la luna esté muy, pero muy redonda, podré pasar esa oración a otro, nos contaba.

Mientras tanto, la estela de rosas que hay en la casa y la sonrisa de mi abuelo, protegerán el secreto.

Mi abuela cocinaba un guiso espectacular para todos. Duendes, fantasmas y vecinos, todos llegaban a la casa y nadie se quedaba sin comer. Cada vez que alguien entraba, mi mamá Amada silbaba y sonreía: «Bienvenidos», decía.

Muchos de nosotros pasábamos semanas en la casa de los abuelos, pero después regresábamos a nuestras ciudades. Éramos docenas y docenas de primos, sobrinos y tíos que viajábamos de un lado a otro. La casa de los Guerreros siempre tuvo ese sentido real de hogar. Yo lloraba mucho, siempre quería llevarme a uno de mis primos, dos duendes o a don Tito a la casa de mis padres en la ciudad. Con mis primos sí pude hacerlo, pero con los demás era complicado, me explicaba mamá.

La casa era tierna, y digo la casa porque cuando sabía que algunos nos teníamos que ir, jugaba con nosotros. Hacía que la madera del suelo sonara como las teclas de un piano, o soltaba a los patos. ¡Ya recordé a los patos! Creo que no quería acordarme porque me perseguían por toda la casa y yo era pequeño. Ya asustados y con la casa hecha un caos, mi tía Yolanda y mi abuela Amada silbaban y mágicamente los patos regresaban en fila a su estanque. Entonces era el turno de los fantasmas y duendes que no querían que nos fuéramos. La casa se llenaba del mismo olor a rosas y salían todos a jugar en el patio y en la sala. Demorábamos horas en irnos, solo hasta que mi bisabuelo salía de su cuarto y decía fuerte: «¡Todos vuelven!». Mi tía Yolanda y mi abuela Amada nos daban el beso de despedida en la frente. Es verdad, todos volveremos.

III

Ratrinós

194

«Iván, volar es fácil. Quédate a mi lado un momento y lo comprenderás». Esto me decía mi abuela Olga cuando salía a tejer al patio. Casi siempre la acompañábamos con mis primos y nos turnábamos para sentarnos sobre la parte metálica del pedal de su máquina de coser. Le encantaba contarnos historias sobre el árbol que había en la casa y cómo una vez tuvo que intervenir en una pelea fronteriza entre los duendes del patio y los fantasmas de la casa. Ninguno quería dar su brazo a torcer: «Desde entonces debo tejer dos o tres bufandas pequeñas cada quince días y dejarlas en el taller de Homero para que no haya problemas». Los duendes reclamaban que cada vez que un fantasma llegaba a la casa, traía vientos helados. Nadie quiere ver un duende con gripe, se ponen de mal humor y comienzan a cambiar de color o de forma todas las cosas del patio solo para confundirnos. Una vez iba a levantar una pelota de fútbol y resultó ser un cactus; sí dolió. Entonces mi abuela Olga optó por darles bufandas a los duendes para que no se enfermaran y para que todos pudiéramos estar en paz.

Por otro lado, a los fantasmas les gusta el olor del seco de pollo, con ellos es más simple. La abuela nos contaba que una vez intentó ser amiga del jefe de los duendes, pero era muy necio y no le gustaba que un humano conociera su historia; solo después de muchos años logró que confiara en ella. De esa forma permitió que don Tito (nuestro duende protector) ahuyentara de la casa a los *ratrinós*, seres particularmente vengativos que viven cerca de los lugares donde hay mucha tristeza.

Para nosotros era muy complicado no ver a los *ratrinós*, pues vivíamos cerca de un cementerio y en frente de una clínica.

¿Alguna vez han llorado tanto que a su alrededor comienzan a verse sombras y colores extraños? Son los *ratrinos*. Nos han perseguido por años, pero mi abuela y don Tito saben cómo espantarlos. El hechizo es muy simple pero poderoso. Debes tener una tela de varios colores colgando sobre cada puerta de la casa, y cada vez que sientas que un susurro te dice: «Tienes miedo, debes sentir miedo, llora», debes decir, viendo o tocando la tela de colores: «Trucusucu». Vamos, quién puede estar mal después de esa palabra: tru-cu-su-cu. Es lo que conocemos como el *efecto trucusucu*. Solo mis abuelos se tapan la boca cuando la dicen porque es inevitable contagiarte de su sonido y gracioso gesto, ellos son muy serios y nos retan si nos reímos cuando la dicen.

IV

El origen de los Guerreros

195

Muchos siempre se preguntan lo mismo: ¿cómo es que terminamos con una casa llena de tanta magia? Intentaré unir aquí algunas partes de lo que me han contado poco a poco todos los guardianes de la casa. Es un tema delicado, y no se lo pueden contar a cualquiera. Hay susurros en todas partes, y en este libro también.

Imagine que todo esto era antes puro monte. Bien, ¿ya lo hizo? Los mosquitos ya van a desaparecer, no se impaciente. En ese entonces mi tatarabuelo encontró un libro grande y muy viejo en los sitios donde trabajan el arroz. Era tiempo de cosecha y mientras estaba en su labor, mi ancestro lo encontró y lo guardó en su saco. Al llegar a casa y después de haberse amanecido cantando con varios de sus amigos, recordó el libro. Antes de irse a dormir, decidió leerlo, una parte decía:

Quien vino a encontrarte amigo
Somos todos hijos del trigo.
Yo estoy aquí para ser una puerta
Venga, venga. Así comienza la fiesta.
Trasla Mayuya inta sacanama
Tú eres la puerta, yo ponga la jarana.
Trasla Mayuya inta sacanama.
Nera gapa inta sugava.

Y sintió el tatarabuelo el olor a rosas en su pequeña casa.

196 No tuvo miedo. Un fantasma viejo y amable se sentó a su lado a explicarle que leer el libro había abierto una puerta y que todos necesitaban ayuda. Que lo habían visto desde hace mucho tiempo y que sabían que él podía apoyarlos. Mi ancestro replicó que él no era nadie, que solo trabajaba la tierra y que aprendió a leer porque no le gustaba que los demás se burlaran de él. Entonces el fantasma le dijo: «La magia que buscamos es la humildad, la honestidad y la alegría que siempre tienes y entregas. Tu corazón brilla y su luz es muy fuerte. Cree en ti, como nosotros lo hacemos». Entonces se escuchó mucho ruido en la cocina. Era don Tito. Mi tatarabuelo le preguntó al fantasma:

—¿Y este?

—Siempre nos sigue, solo leíste una parte del libro. Y eso tiene consecuencias.

Entonces don Tito contestó dirigiéndose al fantasma:

—Raminef, tanto tiempo sin verte. ¿Cómo estás?

—Mmm, muerto.

—Cierto, cierto. Oiga, señor (hablándole a mi tatarabuelo), nosotros solo venimos a jugar y a comer rico, no va a notar que estamos por aquí. Podemos aprender cosas juntos, ¿a que sí?

Mi ancestro, algo confundido, asintió con la cabeza. El duende alzando las manos en forma de celebración comenzó a silbar y los demás duendes aparecieron. El fantasma, que ahora sabemos que se llama Raminef, pidió disculpas a mi tatarabuelo y le agradeció. Don Tito comenzó a bailar sobre la mesa y le susurró a mi abuelo en el oído: «Trucusucu». Lo demás, bueno, eso ya lo sabe.

V

El abuelo Homero

En Babahoyo, mi abuelo Homero tuvo el primer cine. Pero esto no fue lo único que hizo. Él fue agricultor, avicultor y también trabajó con flores: «Mis niñas, mis lindas niñas», les decía. Don Tito lo ayudaba todo el tiempo, y como los dos eran distraídos nunca podían estar quietos, siempre tenían que hacer algo nuevo. Después comenzó a trabajar imitando lo que veía, le encantaba la madera, los colores y el cartón. Hizo figuras de todo lo que veía; es lo que se conoce hoy en día como Años Viejos.

197

Esto comenzó como una forma de enseñarle a los habitantes de la casa lo que había en el exterior en la actualidad. Después, todos en la familia aprendieron el oficio. Nosotros habíamos crecido escuchando las historias de los fantasmas de la casa, sus profesiones, sus pasiones; y con los duendes jugábamos y volvíamos locas a mis tías y abuelas. Cuando llegaba la noche, y si alguien deseaba escuchar una historia, el abuelo solo nos enviaba al cuarto del bisabuelo. Una vez ahí, debíamos golpear el suelo con nuestro pie desnudo. Entonces de las tablas se levantaban todos los colores del arco iris y un aroma a rosas y madera invadía el espacio. De esta forma, escuchabas la historia que tu corazón necesitaba aprender.

VI

Cambia, todo cambia

Cambia el pelaje la fiera
cambia el cabello el anciano
y así como todo cambia
que yo cambie no es extraño.

Pero no cambia mi amor
por más lejos que me encuentre
ni el recuerdo ni el dolor
de mi pueblo y de mi gente
Todo cambia

Pero el tiempo pasa, inevitablemente. Ahora me dedico a trabajar con madera en una institución que da clases a chicos que requieren una educación especial. Me gusta vestirme de payaso para ver sonreír a todos. El único que me acompaña es don Tito; él regresa a Babahoyo para conversar con mi abuela Olga (que todavía no quiere irse, es muy necia, la amo). Vive en el segundo piso y se pone a cocinar para los nuevos fantasmas que llegan. A don Tito ahora le gusta el manjar de leche y escucha ópera. Está perdiendo un poco la visión, pero sigue jugando a esconder mis lentes y a veces cuenta muy buenos chistes. Me gusta hacer trompos, hay algo divertido en su textura. A veces se los entrego a los chicos del barrio donde vivo en Guayaquil.

Mis abuelos se han ido y mi tía Yolanda también, mi mamá Amada es la protectora actual de la casa. Mucho ha cambiado, ahora nuestro hogar tiene más cemento y parece un edificio. El árbol de la abuela ya no está y los fantasmas y duendes se han mudado a cada uno de los departamentos. Todos hemos cambiado, pero el olor a rosas y el silbido sigue escuchándose por todas partes. La magia de la casa sigue.

Cuando voy a Babahoyo me gusta pensar en los patos que recordé mientras escribía esto y el zaguán donde jugaba canicas con mis primos. También pienso en mis abuelos y en la máquina de coser de mi abuela Olga. Don Tito pasa varios meses en Babahoyo y después se las arregla para entrar en mi carro y venir a mi casa. La fantasma que era amiga de mi mamá duerme en un pequeño espejo que tengo en el cuarto de estudio donde estoy terminando de escribir este cuento. A veces, cuando todos estamos de humor, silbamos un poco para que los *ratrinos* no entren. Y si tal vez te acercaras un poco más, tú también podrías escuchar cómo esta historia te susurra con mucha ternura: «Trucusucu».

Tyrone Maridueña Guerrero. Premio Nacional de Poesía Emergente, Desembarco 2016, «Introducción al Pánico». Mención de honor en el X Concurso Nacional de Literatura, género Poesía, organizado por la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas en el 2008. Menciones de honor en el II y VII Festival de Poesía Ileana Espinel en los años 2009 y 2014. Participación en antologías poéticas dentro y fuera del país. Trabaja a partir del pánico, la pérdida y la ciudad. Los lenguajes y síntomas de los textos que propone parten de la ternura salvaje de la paciencia y la sobredosis de cualquier búsqueda/resistencia/memoria.

tyrone.mariduenaa@uartes.edu.ec

Clavillazo

Cristian Chalén Jurado

«Sabad que no hay nada más noble, más fuerte, más sano y más útil en la vida que un buen recuerdo, sobre todo cuando es un recuerdo de la infancia...».

Los hermanos Karamazov

Tenía treces años y ya aparecían en mí los primeros estragos de la pubertad. Lo que peor llevaba eran aquellos indiscretos granos en mi cara, y es tan considerable el recelo de que vuelvan a salir, que prefiero no invocarlos. Ya saben eso que dicen: la literatura es profética.

201

Empezaré por contarles sobre la curiosa costumbre de mi abuela Ana. De su rutina de advertir, con precisión de cirujano, todos los cambios que mi cuerpo y rostro padecieron en mi camino a la adultez.

—Pilar, a este chico le han crecido demasiado las orejas y tiene la quijada muy puntiaguda.

—Mamá, es un niño que está cambiando.

—Si sigue así será idéntico a su padre. Ese infeliz...

—¡En el que nunca debí fijarme! ¡Ya lo sé! Siempre lo repites.

—¡Es verdad! ¡Pobre criatura! Vaya cruz parecerse al panzudo ese.

En ocasiones, daba la sensación de que la abuela no me quería en casa y que hacía lo imposible por mantenerme fuera con

mandados de aquí para allá o practicando deportes, en especial fútbol y atletismo. Única razón por la cual cosía los agujeros de mis zapatos sin quejarse, me remendaba los pantalones cortos y me compraba cada dos meses un balón nuevo.

—Abuela, hoy no me apetece jugar en el parque.

—¡Qué va! ¡Vete de aquí! ¡Ocioso! El ejercicio es muy bueno a tu edad. Entiende que entrenando nunca tendrás el abdomen prominente de tu padre. Hijo, es que te veo y me digo: ¡qué infame es la genética!

Siendo sincero, yo prefería leer y devoraba sin reposo lo que cayera en mis zarpas, incluidas las revistas prohibidas de mi hermano Isidro, pero esa es una historia que otro día prometo también compartir.

202 Fue la obsesión de mi abuela con el deporte y la posibilidad que este me brindaba para conocer chicas las que me motivaron a hacer del fútbol mi pasatiempo favorito. Jugaba de delantero, por la derecha, no me crean si les digo que era rápido y letal frente al arco.

Una tarde de septiembre, al profesor de Electricidad (sí, en mis tiempos tomábamos lecciones de Electricidad) se le ocurrió armar un equipo para participar en las olimpiadas del Colegio Orellana. Tres días después convocó a partidos de prueba, y poco a poco, bajo el sol de las dos de la tarde, elaboró una lista con los mejores jugadores del primer curso.

—¡Ya está! Ahora busquemos nombre a nuestra escuadra— exclamó entusiasmado.

Varios apelativos se barajaron, unos más ocurrentes que otros, pero ninguno le convencía. Pensaba y pensaba el profesor, mientras el sudor le escurría por su mayúscula frente y los ojos se le agrandaban tras los cristales de sus lentes culo de botella. Después

de un largo silencio, vio la luz y le faltó solo gritar al igual que aquel erudito griego: «¡Eureka!». La solución del acertijo había estado flotando en sus narices todo el tiempo. Acomodados en fila y por orden de estatura, nosotros, futuros héroes del balón, llevábamos gracias a nuestros peluqueros, que parecían ser miembros de una misma orden maquiavélica estilista, un mismo estilo de peinado imposible de no destacar.

—Estoy seguro de que a ustedes les corta el pelo algún enemigo o el carnicero de la esquina. No sé si advierten que el remolino de sus cabezas, determinado por el capricho de un bulbo piloso, es indomable, y que para rematar llevan los cabellos de punta a manera de clavos. Así que, ya lo tenemos, ¡Clavillazo! Así se llamará nuestro equipo.

Clavillazo entrenaba los martes en hora de Electricidad. Cuando alguna jugada de laboratorio no convencía al profesor Maquilón (ese era el apellido del profe de Electricidad) solicitaba la hora de la clase siguiente. También nos ejercitaba los sábados antes del mediodía; y nos prohibió la Coca-Cola, ver telenovelas (porque embrutecen, ya que es como tener la cabeza dentro de un trasero) y comernos las sobras de la cena por la madrugada.

Transcurrieron dos meses hasta el arranque del torneo. Llegamos muy nerviosos a la ceremonia de inauguración. Austero por antonomasia, el entrenador Maquilón no exigió a nuestros padres indumentaria deportiva, sino una camiseta blanca y algunas monedas para estampar nuestros apellidos y el número del dorsal. Completamos el equipamiento con el pantalón corto, los calcetines y los zapatos de gimnasia. Fuimos descartados a la primera en el concurso del mejor equipo uniformado, pero esas cosas de infantes nos importaban un bledo.

El sorteo de los partidos nos ubicó frente a los de quinto curso, en el choque inaugural del campeonato. Por tratarse del primer encuentro sabíamos de sobra que muchos ojos serían testigos de nuestra muerte en manos de unos chicos que ya tenían bigote.

—Esos niños jugarán contra los grandotes de quinto. ¡Vaya locura! ¿Quién organiza esto? —Alguien se quejó.

Lo cierto es que gran favor no nos hizo aquel reclamo, porque de inmediato empezaron a temblarnos las piernas.

—¡Ya estamos aquí! Si morimos lo haremos de pie, como el Espartaco de la clase de Historia. —Gruñó heroico Ladines, nuestro capitán.

Saltamos con él a la cancha: Joffre, Patucho, Chino y Abuelo (abuelo era yo, por un mechón de canas que ya no tengo). En el banquillo estaban Comegato, Burrioniño, Vera y Perra Pipona.

204

Por culpa de Patucho nos anotaron una diana y el profesor lo cambió por Vera. Desde aquel momento fuimos infranqueables y una máquina de hacer goles liderada por Chino. Ganamos 5-1. ¡En Clavillazo jugaban los dioses!

Partido tras partido, en aquel campeonato relámpago, nos quedamos sin piel (eso nos pedía el profesor Maquilón). «¡Hay que dejarse la piel! ¡Siempre hay que dejarse la piel, chicos!». En el cotejo de semifinales nos enfrentamos con cuarto curso, uno de los favoritos al título. La lucha fue encarnizada (así dicen los comentaristas deportivos para referirse a encuentros parejos). Ganamos 2-1, pero con una baja importante, porque a Chino le golpearon el tobillo y se lo llevaron en camilla. Su mamá, que estaba de espectadora, corrió a golpes al culpable de darle la patada armándose al instante una trifulca familiar cuando a ese jugador lo defendió su tía.

Era de suponer que terminaríamos aporreados y extenuados. Jugar con chicos que nos superaban en edad nos obligó a utilizar todas nuestras energías juveniles. Diligente, el profesor Maquilón nos hidrataba con una extraña poción hecha con siete yerbas, y la profesora de Educación Física nos daba masajes en las pantorrillas.

Así, al igual que los futbolistas profesionales, quedamos listos para nuestra última y más importante batalla.

Análisis de la situación de la final contra sexto curso:

Burroniño sustituyó a Chino. Joffre, nuestro portero, recibió un pelotazo en el estómago que lo hundió en las redes de la portería (lesionado). Patucho volvió al equipo porque a Vera le sacaron la uña del dedo gordo de un pisotón (y la volvió a joder). Comegato se fue a su casa porque tenía hambre y Perra Pipona abandonó el equipo porque no jugaba (lo que nos dejó sin cambios).

205

Ladines, Burroniño y yo veíamos afligidos cómo nuestros sueños de gloria morían con las patadas y los empujones de unos trogloditas de sexto, que bien podrían haber sido nuestros padres.

—Ese curso está lleno de peloteros de calle y repetidores de año. ¡Qué vergüenza de campeonato! ¡Los chicos merecen el trofeo! —Otra vez alguien gritó.

Para qué mentir, nos dieron una paliza. Perdimos 6-1. Era la primera ocasión que contemplábamos tan cerca una copa y no ganarla nos hundió. Recuerdo que sollozábamos en el camerino abrazados como hermanos, sin importarnos un rábano eso de que los hombres no lloran.

Aquello nos marcó para siempre, por eso hicimos la promesa de vengar aquella derrota en algún momento de nuestras vidas balompédicas.

El fútbol siguió siendo nuestro pasatiempo favorito; en mi caso hasta los veintiocho años, edad en que colgué los botines por una lesión en la rodilla. Ganamos algunos trofeos y conocimos en el camino grandes amigos, inolvidables entrenadores, hermosas esposas y adorables hijos.

Hoy que escribo esto, cuatro de agosto, el profesor Maquilón cumple veinte años desde que se fue al más allá, hacia ese sitio en que, según él, reina el silencio y la calma. Me hubiese gustado decirle que Perra Pipona cumplió su sueño de ver jugar en el Camp Nou al Barcelona de España y que muy porfiado envía fotos para darme envidia. Que Comegato tiene un restaurante muy famoso en la ciudad y que ahí nos reunimos a veces con Joffre, Ladines, Patucho y Chino, porque del resto no tenemos noticias. Que doy clases de Literatura en el Orellana. Que todavía no hay un mejor 10 que Maradona. Y, por último, que escribo un libro que sueño pronto se haga telenovela, el cual prometo como hombre de palabra que soy, no se parecerá ni en broma a esas que te dejan imbécil el cerebro.

206

Cristian Chalén Jurado. Es guayaquileño de nacimiento y madrileño de corazón. En Europa es un inmigrante de muchos oficios y amante de la señora literatura, quien le inspiró un libro que pronto será tesis e historia. Fue finalista en dos ediciones del concurso de cuentos y crónica Libre Libro, pueden leer una de ellas en la revista *Preliminar. Cuadernos de trabajo*.

christian.chalen@uartes.edu.ec

El cubo

Geovanny Chávez

Personajes: Uno, Dos y Tres.

(Un escenario cúbico. Dentro de él hay unas cajas, una escoba y una pequeña toalla como alfombra; dentro hay dos personajes, de espaldas el uno del otro. Uno de ellos está sentado, el otro parado buscando algo de un lado del escenario. Hay un silencio breve, que termina cuando gritan: «Vamos a jugar». Se mueven a los extremos del cubo.)

UNO: ¿Encontraste algo?

DOS: Aún no, pero sigo intentando.

UNO: Yo lo hice hace tres días, y me cansé de buscar ayer.

DOS: Pues yo no me voy a cansar tan rápido.

UNO: Oye, por cierto, ¿qué estás buscando?

(Dos se detiene, medita unos segundos.)

DOS: No lo sé, pero es algo importante.

UNO: ¿Cómo sabes que es importante si no sabes qué es?

DOS: No lo sé.

(Uno se queda quieto, medita unos segundos.)

UNO: Ahora recuerdo que sí era importante.

DOS: ¿Ya sabes por qué?

UNO: No. (Se levanta y comienza a buscar del otro lado.) Pero es importante.

(Uno y Dos comienzan a buscar en cada parte del escenario cúbico, no tocan ni se acercan a la zona abierta entre el público y ellos.)

(Uno se detiene.)

UNO: No he encontrado nada.

DOS: ¿Y qué estabas buscando?

UNO: Algo que se me perdió.

DOS: ¿Y dónde lo dejaste?

(Uno comienza a mirar por el piso.)

UNO: Por aquí... (*Uno revisa las cajas*) Creo que por aquí.
DOS: ¿Sabes cuándo lo perdiste?
UNO: Cuando salí.
DOS: Pero si no has salido de aquí.
(*Uno se levanta. Se detiene.*)
UNO: ¿No?
DOS: No.
UNO: ¿En serio? Estoy casi seguro de haber salido...
DOS: No, estoy seguro de que no, porque no hemos encontrado la llave.
UNO: ¿La llave?
DOS: La llave que abre el espacio. Lo que estamos buscando.
UNO: ¿Estamos buscando una llave?
(*Silencio.*)
UNO: ¿Lo encontraste?
DOS: ¿Qué cosa?
UNO: ¿Qué cosa?
DOS: Tú me preguntaste.
UNO: ¿Qué cosa?
DOS: Si encontré algo.
UNO: Ah, sí, ¿lo encontraste?
DOS: ¿Qué cosa?
UNO: Eso importante.
DOS: ¡Ah! No, no lo encontré.
UNO: ¿Buscaste por las cajas?
DOS: Sí, y nada.
UNO: ¿Debajo de la alfombra?
DOS: Nada.
UNO: ¿Por la escoba?
DOS: No.
UNO: ¿Y si lo barriste?
DOS: Imposible, yo no barro.
UNO: ¿No lo hiciste ayer?

DOS: No, lo hiciste tú.

UNO: Ah, cierto, es verdad.

(Hacen silencio por unos instantes.)

DOS: ¿Entonces?

UNO: ¿Entonces qué?

DOS: ¿Lo encontraste?

UNO: ¿Qué cosa?

DOS: Eso importante para ti.

UNO: ¡Ah, sí! Sí lo encontré.

DOS: *(Se emociona)* ¡¿En serio?!

UNO: Sí.

DOS: ¿Y qué era?

(Uno saca una brocha gorda.)

UNO: Es para limpiar las cajas.

(Luces a negro. Suena una música.)

Se encienden las luces. Uno está sentado viendo un televisor pequeño apagado, Dos está barriendo, y Tres está buscando. Esta grita: «Vamos a jugar».)

DOS: ¿Qué estás viendo?

UNO: Las noticias.

DOS: ¿Y qué dicen?

UNO: Nada interesante.

DOS: Chuta, ¿y ya terminó?

TRES: Sí, ya terminó.

(Uno y Dos se quedan callados. No se miran, ni miran a Tres.)

UNO: ¿Hola?

(Silencio. Tres mira a Uno.)

TRES: Hola.

DOS: ¿Hola?

(Silencio. Tres mira a Dos.)

TRES: Hola.

UNO: Oye, ¿no sueñas distinto?

(Tres mira extrañada.)

TRES: Obvio que suena distinto, no es él.

DOS: Oye, suenas distinto.

(Tres mira a Dos. Se enoja.)

TRES: ¡Claro que suena distinto, no es él!

UNO: Si no eres tú, ¿quién eres?

TRES: Soy... alguien. *(Tres hace silencio.)*

(Silencio.)

Oigan ¿Han encontrado la llave?

UNO: ¿Qué llave?

TRES: La que abre la puerta.

DOS: ¿Cuál puerta?

TRES: La que se usa para salir de aquí, cuál más.

(Uno se levanta, Dos deja de barrer.)

UNO Y DOS: ¿Se puede salir de aquí?

TRES: Claro.

UNO Y DOS: ¿Y dónde está?

TRES: No lo sé, solo vi que la dejaron por aquí.

UNO Y DOS: ¿Quiénes?

TRES: ¿Quiénes? *(Tres hace un breve silencio.)* Pues...

(Luces a negro, al encenderse, Tres estará viendo la tele, Uno buscará en las cajas, Dos estará mirando al público. Los tres gritan: «Vamos a jugar».)

TRES: Dice la Sofía que el Francisco engañaba a la Chechi.

UNO: ¿Qué?

TRES: Dice la Sofía que el Francisco engañaba a la Chechi.

DOS: *(Mirando al público)* ¿Quién es Sofía? ¿Quién es Francisco?

¿Quién es Chechi?

TRES: ¿Quiénes?

(Luces a negro. Solo ilumina a Tres.)

TRES: Mamá, mamá, yo sé que no entiendes lo que estoy haciendo, pero, mamá, escúchame, escúchame, por favor. Sin lo que hago, el mundo no estaría como está, estaría peor. Yo sé que no me aceptas por eso, pero al menos quíereme por lo que soy, mamá.

(Silencio.)

TRES: Mamá, ¿me escuchas? Mamá.

(*Luces a negro. Se encienden, aparece solo Dos y Tres. Uno está escondido en alguna parte del escenario.*)

DOS: ¿Estabas llamando a tu mamá?

TRES: Sí.

DOS: ¿Por qué?

TRES: Porque no acepta lo que hago.

DOS: ¿Y qué haces?

TRES: Jugar.

DOS: ¿Juegas en estos días?

TRES: Sí.

DOS: Pensaba que estabas aquí por algo parecido a lo que hice.

TRES: ¿Qué hacías?

DOS: Malabares, ganarme la vida.

TRES: ¿Y eso no es jugar?

DOS: Era trabajo. Ya ni siquiera se puede trabajar tranquilo.

TRES: Oye, me estás hablando.

DOS: Sí. ¿Qué tiene?

TRES: Me ignorabas, así como el otro sujeto.

DOS: ¿Cuál otro sujeto?

TRES: El otro sujeto que estaba contigo cuando yo llegué.

DOS: Aquí no ha habido otro sujeto nunca.

TRES: Sí que había, se ignoraban mutuamente.

DOS: ¿Y por qué iría a ignorar a alguien en este lugar? Es muy pequeño para hacerlo.

(*Luces a negro. Aparece Tres sentada contando unas fichas.*)

TRES: Uno, dos, tres. (*Se detiene*) Tres, dos, uno. (*Se detiene*)

Dos, tres, uno. (*Se detiene*) Dos, uno, tres. (*Se detiene, piensa un momento*). Éramos tres, estoy segura de eso.

(*Se levanta, busca en las cajas, debajo de la alfombra, incluso barre un poco*) Estoy muy segura.

(Silencio.)

TRES: Uno, dos, tres. Tres, dos, uno. Tres, uno, dos. Dos, uno, tres. Dos, tres, uno. Uno, tres, dos. *(Silencio)* No estoy sola. No estoy sola. No estoy sola. No estoy sola.

(Luces a negro mientras sigue diciendo que no está sola. Aparecen Uno y Dos.)

UNO: ¿Qué recuerdas?

(Silencio. Tres se irá hacia el público, y los mirará mientras cuenta del cien al uno. Cuando termine, independientemente de si los otros personajes están hablando o no, se apagarán las luces.)

DOS: Que estaba haciendo malabares en una calle que no recuerdo.

UNO: Pero deberías saber. Eres artista callejero, ¿no?

DOS: Sí, y llevo años en las calles.

UNO: Pero te ves joven.

DOS: Que sea joven no significa que no pueda tener años en la calle.

212 UNO: Entonces eras un niño.

DOS: ¿Un niño?

UNO: Sí, un niño.

DOS: Obvio que fui un niño, tarado.

UNO: Obvio que lo sé, tarado, hablo de que estabas en la calle cuando eras un niño.

DOS: Ah.

UNO: Sí.

(Silencio.)

UNO: ¿Entonces?

DOS: Entonces, ¿qué?

UNO: ¿Eras un niño en la calle?

DOS: ¿Yo?

UNO: Sí.

DOS: Pues no, hice malabares desde los dieciséis.

UNO: ¿Y cuántos tienes ahorita?

DOS: Diecinueve o veinte, creo, ya no recuerdo.

UNO: Entonces no tienes tantos años.

DOS: Sí, soy jovencito.

UNO: No, me refiero a lo otro.

DOS: ¿A lo otro?

UNO: A la calle.

DOS: ¿Qué pasa con la calle?

UNO: Que no tienes años en la calle.

DOS: Sí tengo, desde hace tres años.

UNO: Pero pensé que eran más.

DOS: Eso pensaste tú.

UNO: Porque tú no te explicaste bien.

DOS: Sí lo hice, te dije años, tú interpretaste otra cosa.

UNO: Ya, pero era que te expliques bien.

(Silencio. Si Tres no ha terminado de contar, terminará ahorita, para luego volverse negro el lugar y luego hablará. Si ha terminado y el espacio está oscuro, ella hablará.)

TRES: Mamá, hoy conocí a dos chicos que están conmigo. Uno no recuerda mucho lo que le pasó, y el otro parece estar buscando algo con muchísimo esfuerzo, dice que si lo encuentra será libre. Pronto te podré ver.
Solo hay que encontrar la llave.

(Silencio. Luces a negro. Cuando se encienden, ya no estará Tres. Uno y Dos gritarán: «Vamos a jugar».)

UNO: ¿Encontraste algo?

DOS: Aún no, pero sigo intentando.

UNO: Ya me cansé de buscar.

DOS: Pues yo no me voy a cansar tan rápido.

UNO: Oye, por cierto, ¿qué estás buscando?

(Dos se detiene, medita unos segundos.)

DOS: No lo sé, pero es algo importante.

UNO: ¿Cómo sabes que es importante si no sabes qué es?

DOS: No lo sé.

(Uno se queda quieto, medita unos segundos. Entra inmediatamente Tres, quien se queda mirando el televisor vacío.)

TRES: Mamá, hoy tuve que decirles a los chicos que no hay ninguna llave. Ya no podré verte más.
Me habría gustado comer tu sopa de carne, era mi favorita.
Cuida a Chimuelo por mí, ese gatito debe estar bonito y gordito.
Y diles a mis amigos y amigas que estoy fuera por un tiempo.
Un tiempito no más.
Mamá.
No me olvides.
No quiero estar sola.

FIN

Geovanny Chávez. Licenciado en Creación Teatral por la Universidad de las Artes. Trabaja en investigación para/sobre/en artes. Su enfoque de la profesionalización va dirigido hacia la docencia en el campo de la historia del arte, las artes escénicas y la estética del arte, además de la práctica escénica. Además de asistente de cátedra de diversas asignaturas, se ha desempeñado como profesor acompañante en la clase de Dirección de Arte del módulo de vinculación con la comunidad de la Universidad de las Artes con el Centro Ecuatoriano de Cine y TV.

geovanny.chavez@uartes.edu.ec

Mi primera mascota

Bruno C. Borro

Los sábados salíamos al Policentro en familia. Para entonces no había muchos semáforos en el centro de Guayaquil, y papá tenía un San Remo que guardaba a la vuelta de la cuadra. Creo que a mis padres les gustaba ese centro comercial porque tenía un lugar de comida italiana barato, y a mi hermana y a mí, por la zona de juegos.

Recuerdo que después de terminar nuestros helados, nos montaban en una minirueda moscovita con dos asientos: uno era rosado y el otro, celeste; perfecto para nosotros. También había un juego del caballo mecánico sobre el que se galopaba y, a la vez, disparaba a muñequitos de plásticos. Esos tenían la forma de hombres con sombrero, persiguiendo a otros con plumas en la cabeza. Era un juego bizarro, pero me cautivaba. Creo que además me ayudaba a contener la ansiedad...

Con mi familia solíamos correr al volver a casa. Desde el garaje al zaguán, porque a eso de los seis comenzaban a salir los fumones. Algunas veces, lo hacíamos como un juego, pero otras, debíamos apresurarnos en serio. Por lo general desconfiábamos de cualquier desconocido, pero dependiendo de cuán sucia estaba su ropa entendíamos si era un peligro o no. Así era nuestra vida en el centro. Envidiaba un poco a los niños que salían a jugar por la calle. Mamá no permitía que me les acercara porque decía que eran gomereros, y yo no entendía qué tenía eso

de malo, si yo desde el kínder jugaba con papel y goma. Pero lo que más envidiaba de otros niños de mi edad eran sus mascotas. Cuando me invitaban a un cumpleaños, siempre había un perro o un gato, y yo quería uno para mí. «No podemos porque vivimos en un apartamento, para un animalito hay que tener patio», me decían. Y mi hermana y yo llorábamos porque queríamos casa con patio, columpios y una mascota.

En el edificio donde vivíamos no había ascensor, y cada día, al regresar de la escuela, debía subir noventa escalones hasta mi departamento. Era un estilo de vida cardiosaludable, pero peligroso cuando enceraban la baldosa.

216 Un día, al entrar, noté que sobre el suelo reposaban unas fundas plásticas con agua dentro. «¡Es un regalo por el día del niño!», dijo mamá. Sobre la mesa del corredor, había colocadas dos peceras: una rosada y otra celeste. Para mi hermana, una pareja de peces ángel. Para mí, una pequeña langosta... «Pero esa langosta es un bebé», decía cada una de las visitas que recibíamos. No teníamos claro qué era porque en mi familia nadie era biólogo, y en esa época no se hablaba de *googlear* porque el Internet no llegaba a los hogares. Hoy entiendo que las minilangostas no son langostas bebés, sino una especie miniatura, pero para entonces lo que me importaba era que finalmente tenía una mascota.

— ¡La llamaré Escorpición! — dije—. ¡Por el personaje de los Transformers!

Un robot con forma de escorpión, bastante cercano a una langosta. Así comenzaba nuestra historia.

Observar las burbujas que salían del motor del acuario

Las tardes, luego de acabar la tarea, me sentaba frente a la pecera de Escorpición a observarlo. Esencialmente permanecía quieto por horas. Al principio, era más entretenido enumerar las burbujas del motor. La langosta usaba sus antenas como sensores y si ponía mi dedo sobre el agua, reaccionaba. También cuando colocaba su alimento, esos trozos de papel que comen los peces. De vez en cuando, atacaba los juguetes que tenía dentro: una calavera y un cofre del tesoro. Supongo que le molestaba el aislamiento, pero no sabía cómo sacarlo a pasear. La única vez que lo intenté alzó sus tenazas y regresó a mirarme con sus diminutos ojos negros, y entendí que necesitaba el agua. Desde entonces solo lo sacaba para limpiar la pecera. Lo hacía con una red cuadrada color verde, y colocaba en una lavacara de Pycca. A veces le pasaba un cepillo de dientes encima a Escorpición y juro que me miraba con alegría al notar su coraza pulida.

Una noche, luego de cenar, mamá dijo que iba a lavar la pecera por mí, porque yo regaba el agua y se ensuciaba la cocina. Para entonces acababan de instalar un calentador de agua en el edificio, y eso era bueno para eliminar las bacterias. Supongo que por eso ella abrió el grifo con la marca roja. O sea, para limpiar las caras de la pecera. El problema fue que el agua cayó sobre la lavacara... Escorpición me miró otra vez con sus ojos en silencio, y mientras su coraza se tostaba, pude ver cómo súbitamente se desmayaba... y quedó flotando de espaldas.

Bruno Carlo Borro

Máster en Lingüística y Pedagogía de Idioma Italiano por la Universidad de Milán. Antes de eso, vivió por un tiempo en Dinamarca, donde obtuvo un grado de Ph. D. en Ciencias de la Salud, y ejerció actividades de investigación. En ese periodo se inició en la escritura, con el blog digital *The Crazy Nordic*, además de varios artículos científicos en la reconocida revista *Elsevier*. De narrativa, publicó recientemente la novela *El intruso en Cusco*.

bruno.carlo9@gmail.com

El mar que hablaba

Karen Cecilia Macías

Muchas personas recurren a mí. Suelo observar cómo se divierten desde lejos y hasta de cerca. Mi movimiento depende de mi estado de ánimo, a veces suelo ser muy bravo, pero a la vez cálido; otras, solo estoy tranquilo y disfruto ser yo mientras abrazo a las personas. Los niños me aman, especialmente Jacinto. Él tiene siete años, pero parece ser muy mayor para su edad. La manera en la que habla es muy interesante, apuesto que es el más inteligente de su clase.

En ocasiones, él se sienta enfrente de mí y conversamos, más bien él lo hace. Aún no me animo a hablarle, porque siento que se va a asustar. No quiero perder a un buen amigo. Sin embargo, hubo un día que se notaba extraño mientras conversábamos.

—Estoy muy triste, Mar. Mi papá no entiende lo importante que es para mí estudiar. Él dice que ya llegará mi momento de ir a la escuela, hasta ahora debo estudiar con los libros que le presta doña Teresa. Ah... y también trabajar —dice tristemente dibujando en la arena—. Pero, ¿sabes?, a veces escucho quejarse a Carlitos con su mamá de las tareas que tiene; dice que son muchas, pero creo que son necesarias para aprender más ¿no?

A Jacinto se le salían algunas lágrimas mientras hablaba. No me gusta verlo así, pues es un gran niño y no merece esto. Necesito ayudarlo.

Paró de dibujar en la arena y se levantó acercándose a mí.

—Ya no quiero estar aquí. No quiero ir a pescar con mi papá.

No quiero trabajar en eso. Ni quiero que mis manos sigan oliendo a pescado. Quiero estudiar. ¿Tú crees que algún día lo haré? —me pregunta mientras mira sus pies.

Tenía que hacerlo. Tenía que ayudarlo. Jacinto debe estudiar.

—Sí lo vas a hacer. Habla con tu papá, y él lo entenderá, porque te ama mucho. Solo sé sincero —le dije mientras veía como abría sus ojos de par en par.

La ola que había formado era muy alta para el tamaño de Jacinto, pero era inevitable. Quería que viera cómo soy realmente. Él me miraba fijamente. Sus ojos abiertos de par en par. Parpadeaba mientras cubría la boca con sus manos completamente sorprendido.

Y luego corrió. Jacinto, mi único y gran amigo me abandonó.

220 Ha pasado una semana desde que vi a Jacinto. O más bien, desde el día que lo asusté. Aquel suceso me dejó pensando sobre mi naturaleza. Quizás a muchas personas no les gusta cómo soy, pero a la vez me confunden porque veo cómo disfrutan cuando están conmigo. Entonces, ¿por qué se asustó mi amigo?

Como todos los días, estoy rodeado de algunas personas que disfrutan verme mientras están sentadas en la arena. Observaba a cada niño para ver si era mi amigo, pero nada, ya no iba a regresar.

Hasta que de lejos vi una silueta que se parecía a la de él. ¡Era Jacinto! ¡Vino a verme!

—¡Mar! —grita mi nombre desesperadamente.

No podía responderle, porque tenía miedo de que se volviera asustar, sobre todo ahora con todas estas personas rodeándome. Yo solo miraba cómo movía sus manos saludándome enérgicamente.

— ¡Lo hice! ¡Mañana entraré a clases! Será mi primer día y te contaré todo —dice emocionado—. A la final, seguí tu consejo. Le dije a mi papá cómo me sentía y me apoyó. ¡Ya no volveré a trabajar! ¡Seré un gran estudiante! Lo prometo. Quiero que sepas que estoy aquí para ti. Siempre seré tu amigo... y mantendré tu secreto —dice mientras pone el dedo índice sobre sus labios.

Alegremente se despide de mí y camina hacia su nuevo destino, en el que sin duda le irá muy bien.

Es bueno tener de vuelta a mi amigo.

Karen Cecilia Macías

Egresada de la carrera de Literatura de la Universidad de las Artes. Participó como asistente editorial para el catálogo de graduados de 2020/2021 publicado por UArtes Ediciones. Formó parte del proyecto UAProyectKids, como una de las escritoras; de ahí nació el cuento *El mar que hablaba*, que es la versión en español, que luego fue traducido al inglés. Actualmente elabora su tesis de grado.

karen.macias@uartes.edu.ec

Caminos

Sergio Andricaín

Primero, nuestro pueblo se quedó sin hombres. Casi todos marcharon al Norte; prometieron enviar dinero, reclamar a sus familias o volver con las maletas desbordadas de regalos. Promesas que pocos cumplieron.

Luego se fueron las mujeres, partieron también tras el rastro de sus esposos, nuestros padres, con la ilusión de hallarlos y de ayudar a los que quedamos atrás.

Después nos tocó a los chicos, a los hijos de los hombres y las mujeres que hace tiempo partieron. Emprendimos un camino incierto y lleno de peligros, con el ansia de reencontrar a nuestros padres, salir de la pobreza y la violencia. Caminamos por senderos polvorientos, subimos a camiones y buses, nos trepamos en la espalda de la Bestia Aulladora, nos defendimos de los coyotes como pudimos...

Ahora atravieso el desierto. Todo reverbera bajo la luz implacable del sol. No sé si estoy sola o si esas figuras que veo junto a mí son mis compañeros de viaje... ¿Serán fantasmas? Pienso en lo feliz que me haría una gota de agua, una sencilla gotita en mi lengua. Me siento como una flor de cactus sedienta.

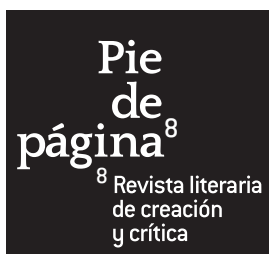
Quisiera que una ráfaga fresca me levantara por los aires y me hiciera llegar a un lugar donde las sombras me protejan, donde haya ríos que fluyan y árboles repletos de frutos, donde estén mis padres esperándome con los brazos abiertos...

Sergio Andricaín. Escritor, investigador literario, periodista, editor y promotor cultural cubanoamericano. Ha trabajado con importantes instituciones culturales como la Oficina Subregional de Educación de la Unesco para Centroamérica y Panamá y en el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlac). También es cofundador de la Fundación Cuatrogatos, especializada en literatura infantil y juvenil. Ha publicado numerosas obras en los campos de la ficción, la recopilación del folclor para niños y los estudios literarios.

Miscelánea

Presentamos un texto de Armín Alfonso Soler, creador destacado, en el que analiza los modos en que el fenómeno de la migración ha aparecido en varias obras destinadas a lectores infantiles y juveniles. Asimismo, he aquí un trabajo creativo suscitador y delicado, «Las inocencias: inventar», de Glenda Rosero. Constan en esta sección, además, una reseña de Solange Rodríguez del libro álbum de Cecilia Velasco con ilustraciones de Ana Tijeras, titulado *Perlita tropical y otros cuentos*, y una entrevista realizada a Sergio Andricaín y Antonio Orlando Rodríguez, escritores y fundadores de la Fundación Cuatrogatos, especializada en literatura infantil y juvenil.

The first part of the paper discusses the importance of understanding the underlying mechanisms of the observed phenomena. It is crucial to identify the factors that influence the outcome and to establish a clear causal relationship. This involves a thorough review of the existing literature and a careful analysis of the data. The second part of the paper presents the results of the study, which show that the proposed model is able to accurately predict the outcome. The results are supported by statistical tests and are consistent with the theoretical expectations. The third part of the paper discusses the implications of the findings and suggests directions for future research. It is important to note that the study has some limitations, and further research is needed to address these issues. Finally, the paper concludes by summarizing the main findings and emphasizing the significance of the study.



8 / Guayaquil
I semestre 2022
ISSN 2631-2824

El gran reto

Entrevista a Antonio Orlando Rodríguez
y Sergio Andricaín, de la Fundación Cuatrogatos

227

¿Cuántos años lleva de vida la Fundación Cuatrogatos y en qué contexto se creó?

Cuatrogatos nació en Miami, en el año 2000, como una revista virtual dedicada a la literatura infantil y juvenil (LIJ). Doce años más tarde, para poder tener una incidencia más directa en la vida cultural de nuestra ciudad, se transformó en la Fundación Cuatrogatos. El gran reto, a lo largo de sus casi 23 años de existencia, ha sido el de trabajar a favor de la lectura, la literatura y las artes en español en un contexto en el que el idioma oficial es el inglés. Pero ha valido la pena, sobre todo si se piensa que el 67 % de la población de Miami habla español.

En la página web de la Fundación se dice que parte de su misión es compartir y preservar la herencia cultural hispanoamericana en Estados Unidos. ¿Cómo evalúan esta empresa?

Creo que hemos alcanzado logros indudables si se piensa que somos una organización sin ánimo de lucro con finanzas muy limitadas. Las nueve ediciones del evento Fiesta de la Lectura; las ocho del Seminario de Literatura Infantil y Lectura; las visitas de escritores a escuelas públicas; la creación y distribución gratuita de una colección de tarjetas literarias y de publicaciones digitales, entre otras acciones, hablan de un empeño permanente y sostenido para resaltar la riqueza del idioma español y del patrimonio literario iberoamericano.

Cuéntenle al público lector acerca del Premio Fundación Cuatrogatos y su ámbito de acción.

228

El Premio Fundación Cuatrogatos nació en el 2014 y se entrega anualmente a veinte libros para niños y jóvenes que consideramos de gran valor, creados por artistas iberoamericanos y publicados en español en cualquier lugar del mundo. La selección la realiza un comité multidisciplinario de lectores tomando en consideración el material que nos llega enviado por editores, escritores, ilustradores y agentes literarios. Por ejemplo, los premios del año 2022 fueron escogidos de una muestra de 1203 títulos provenientes de diecinueve países. Como nuestro propósito es llamar la atención a los mediadores de lectura de Iberoamérica y Estados Unidos sobre obras significativas y de alta calidad, el folleto digital del premio incluye, además de los libros laureados y finalistas, un listado de cien recomendados.

¿Se llevará a cabo este mes de noviembre próximo el Seminario de Literatura Infantil y Lectura? ¿Qué pueden decirnos sobre este evento?

El seminario llegará a su novena edición y se presentará, como siempre, en coproducción con la Feria del Libro de Miami. El tema central

del encuentro será en esta oportunidad «El derecho a decir quiénes somos». En años anteriores hemos tenido como invitados, entre otros, a Ana María Shua, Juan Villoro, Verónica Murguía, Gustavo Martín Garzo, Yolanda Reyes, Fanuel Hanán Díaz, Irene Vasco, Perla Suez, Luis Pescetti, María Baranda, Menena Cottin, Afonso Cruz, Care Santos, Alejandro Palomas... Aún no podemos adelantar la nómina de invitados del 2023, pero de seguro no decepcionará.

En su portal de Internet, se destaca el interés educativo, cultural y artístico de Cuatrogatos no solo por los niños y jóvenes, sino también por los adultos. ¿Por qué un interés tan diverso?

Deseamos llegar a toda la comunidad y nos interesa mucho hacer eventos que reúnen a toda la familia, como los Pícnic de Libros. Consideramos importante ofrecer propuestas para la audiencia adulta, por eso en la programación anual incluimos actividades para ella, como presentaciones de libros, charlas, recitales literarios o *performances* multidiscipinarias dedicadas a García Lorca o María Elena Walsh. Y por eso también hemos impartido numerosos talleres y seminarios para maestros de español sobre literatura, lectura y escritura creativa.

229

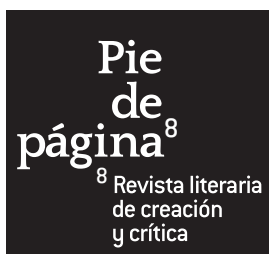
Aún hay quienes creen que la literatura infantil y juvenil es, sobre todo, una denominación del mercado. ¿Qué decir a estos críticos?

Con esas y otras afirmaciones sucede algo curioso: son pocos los críticos que han leído y estudiado con profundidad el rico cuerpo literario de la LIJ, su desarrollo histórico y sus particularidades, pero son muchos los que quieren sentar cátedra sobre esta materia. Sucede lo mismo con quienes sacan a relucir todavía en espacios académicos la descabellada idea de que la literatura infantil debería

ser escrita por los propios niños. Sería bueno pasar esas páginas y enfocar el debate hacia otros temas más provechosos.

Finalmente, ¿de dónde surgió el nombre de la Fundación? ¿Por qué «Cuatro gatos»?

Porque fue un proyecto que, literalmente, iniciamos cuatro gatos (en realidad, dos). Un emprendimiento quijotesco de un par de exiliados que, durante tres décadas, a su paso por distintos países, han tratado siempre de crear espacios para fomentar la literatura, la lectura y el contacto enriquecedor con las artes. Afortunadamente, a lo largo del camino muchas personas se han convertido en parte de este proyecto y lo han apoyado dentro y fuera de los Estados Unidos. Hace mucho que dejamos de ser solo «cuatro gatos».



8 / Guayaquil
I semestre 2022
ISSN 2631-2824

Viajes y fronteras: la migración en la literatura infantil y juvenil

231

Armín Alfonso Soler

También yo soy emigrante. Llegué a Ecuador en 2015, legal, con residencia amparada en un estatus profesional que pude homologar ante las entidades competentes de este país que me ha acogido. Pero llegué acompañado de otros muchos cubanos que no tuvieron esa suerte, otros muchos que no veían a Ecuador como un destino, sino como una escala en su viaje. Algunos respetuosos y diligentes, pero muchos que no se dieron a querer.

Antes de la afluencia masiva de cubanos, Ecuador vivió una oleada de migrantes colombianos, y después de los isleños, estamos ahora viendo llegar, quedarse o seguir, a grandes grupos

de venezolanos. Y estas olas han ido circulando hacia el Sur y hacia el Norte, generando diferentes reacciones a su paso.

También he visto ir y venir chilenos, argentinos y brasileños, pero he tenido la sensación de que ellos, en general, no incomodan, independientemente de su estatus legal o incluso de su patrimonio. Entonces, he llegado a pensar que lo que incomoda no es la emigración. Lo que incomoda es la multitud desamparada.

Tal vez nuestro recelo social sea una respuesta orgánica condicionada por las invasiones: percibir al extranjero como un invasor que viene a apropiarse de «lo nuestro». Tal vez la culpa de que nos sintamos desconfiados o incómodos ante el migrante (este tipo de migrante) la tienen Alejandro Magno, Julio César, Atila el Huno, Pachacútec Inca Yupanqui o Hernán Cortés, que sembraron en nuestro ADN histórico el temor a las masas forasteras que arrasaban con todo a su paso. Cualidad, por demás, que aún podemos ver hoy en las masas en desplazamiento, pero no por afán conquistador, sino, una vez más, condicionados por la pobreza.

232

El emigrante con recursos pide visa, viaja en avión, se instala, llega solo o en grupos pequeños. El emigrante pobre, que casi siempre es desplazado por una fuerza ajena a su voluntad, no tiene más remedio que caminar, acampar, encontrar apoyo en un grupo, consuelo en la compañía multitudinaria de sus semejantes que están pasando por sus mismas fatigas... Y seguir la ruta que van trazando los que van delante, como un río nuevo que encuentra su cauce entre las quebradas y las grietas del terreno, por lo general inhóspito y no preparado para recibir el flujo, una cuenca que les ofrece resistencia. Y una cuenca que también siente con fuerza en su seno el embate de la marea. Entonces miramos mal al emigrante que desgarrar a su paso (como consecuencia de su paso), y solemos

hacer de la vista gorda para no inmiscuirnos en el origen: qué o quién está provocando el tsunami. Ese es problema de otros... de ellos, los migrantes.

Lo pobreza y la multitud: dos condiciones —considero— necesarias para que la emigración incomode. No solo a quien la ve pasar, la recibe o la empuja... incomoda principalmente, nadie lo dude, a quien la vive. Y a veces perdemos eso de vista desde nuestra posición de privilegio como sujeto local, establecido, incluso cuando uno mismo ha emigrado, es hijo de emigrantes y heredero de una especie que trashuma desde sus orígenes.

A raíz de la reciente guerra en Ucrania, muchos países de Europa y del mundo abrieron sus puertas para recibir a los refugiados. Un acto digno de nuestra naturaleza humana: solidaria, acogedora. Aplaudo esos gestos, como hemos hecho todos. Sin embargo, no podemos obviar que muchos de esos países (Gobiernos, sería más apropiado decir) son los mismos que han cerrado y cierran sus puertas a otros emigrantes, también desplazados por la guerra en otros lugares: en Siria, Irak, Afganistán... Una vez más, la dicotomía en la forma de afrontar los fenómenos migratorios.

La emigración es un concepto que pasa por muchos tamices, en especial el voluble, inestable y turbio de la política. ¿Cómo entender, afrontar, analizar el fenómeno migratorio? ¿En qué sentido es legal o ilegal? ¿Quién recibe el privilegio de ser acogido y quién no? Alguien lo decide (en el mejor de los casos un grupo de «álguienes», grupo, por demás, siempre pequeño). ¿Quién es percibido como emigrante (o como emigrante incómodo) y quién no? Se trata de consideraciones más sutiles que pueden pasar desapercibidas.

En primera instancia, la emigración no debería ser abordada desde la perspectiva de lo general, sino a partir del análisis de

situaciones y contextos particulares. Y es justo ahí donde la literatura juega su rol, mostrando historias, ficticias o reales, desde su singularidad.

Varios autores han puesto su mirada en solo un tipo de emigración: la forzada. Y hay una justicia en ello: son esos migrantes quienes más atención requieren. Son los que peor la pasan.

Más allá de este contexto, existen obras de las que poco se habla. Por ejemplo, menciono *Ptolomeo I, el faraón de Alejandría*,¹ de Francis Fèvre, que cuenta la historia de aquel que instauró una dinastía de origen helenística en pleno Egipto. O *La reina de África*,² de Forester, en cuyas páginas se habla de una canadiense que transporta mercancías por el río Ulanga —el Kilombero—, al suroeste de Tanzania. O *Fiesta*,³ de Hemingway, en la que se describe a un periodista estadounidense que vive en el París de entreguerras y viaja a España a participar de los famosos sanfermines. Ni siquiera *El viajero de Praga*,⁴ de Javier Vásconez, es leído muchas veces bajo la lupa de la emigración. Y es que la literatura, cuando es buena, no se reduce a un tema o varios asuntos: la narrativa cuenta historias, y en esas historias afloran muchos temas con distinto peso. No obstante, resulta paradójico que se consideren historias sobre emigración aquellas en las que hay trauma, en las que los personajes tienen experiencias relevantes derivadas de su condición de extranjeros y, la mayoría de las veces, de su condición de desplazados.

Precisamente sobre este tipo de obras dirigiremos ahora nuestra mirada. En particular sobre libros excelentes que alguien

1 Francis Fèvre, *Ptolomeo I, el faraón de Alejandría* (Madrid: Alderabán, 2013).

2 Cecil Scott Forester, *La reina de África* (Barcelona: Seix Barral, 1986).

3 Ernest Hemingway, *Fiesta* (Barcelona: DeBolsillo, 2003).

4 Javier Vásconez, *El viajero de Praga* (Valencia: Pre-Textos, 2017).

(la crítica, sus editores) han considerado y «clasificado» como obras para niños y jóvenes. Obras todas cuya lectura recomiendo, tanto a niños y niñas como a adultos. Comenzaré este recorrido por textos que se han publicado en otras latitudes para llegar a lo más reciente de la literatura nacional.

Ziba vino en un barco,⁵ de Liz Lofthouse, ilustrada por Robert Ingpen y editada por Lóguez Ediciones en 2008, narra la historia de Ziba, una niña afgana que huye con su familia de su patria en guerra en busca de paz y libertad. En su imaginación, fabula con que llegará a un país donde realizar sus sueños. Resalto este detalle: en su imaginación... En los brazos de su madre, Ziba rememora escenas en la aldea que están abandonando. Sus recuerdos se bambolean como el barco desvencijado en el que viajan, hacinados, afrontando los embates también violentos de un mar embravecido. De esos recuerdos no se puede desprender, no quiere. Son como un tesoro, las únicas procesiones que tiene en el mundo y que, para su fortuna, resultan relativamente fáciles de empacar. A los buenos y los malos recuerdos se aferra Ziba, como lo hacen también miles de emigrados por todo el mundo.

235

En este libro, los protagonistas huyen de la guerra y persiguen un sueño. Hasta ahí llega esa historia... Pero veamos qué ocurre en *¡Al furgón!*,⁶ de Henri Meunier, ilustrado por Nathalie Choux y publicado por Editorial Takatuka en 2011.

Un control policial comienza una requisita en un parque donde juegan los niños. Traen la encomienda de recoger a todos los que se encuentren irregulares y, para comenzar, solicitan los documentos a una mujer negra. El lector enseguida se percata de que hay una

⁵ Liz Lofthouse, *Ziba vino en un barco* (Salamanca: Lóguez Ediciones, 2008).

⁶ Henri Meunier, *¡Al furgón!* (Barcelona: TakaTuka, 2011).

intención en comenzar por ella, pues luce diferente. La mujer les explica a los agentes que no tiene a la mano los documentos, que le permitan ir a buscarlos. Pero los agentes le ordenan ir ¡al furgón!: se la llevan prisionera. Luego interrogan a un gato verde, que tampoco tiene papeles (por ser gato, obviamente), pero esto no les importa a los agentes del orden y lo envían ¡al furgón! Y después un pájaro rosado, que traspasa fronteras libremente y sin documentos, es quien resulta «condenado» ¡al furgón! Furgón que se constituye en un símbolo del exilio. Finalmente, el niño protagonista que observa entra también al furgón, porque sin sus amigos el parque ya no es divertido. Entretanto, los agentes solicitan sus papeles al Sol, quien los ignora, y sigue brillando para todos.

236

Se trata, pues, de una historia cargada de símbolos a varios niveles. Una historia, por demás, que hace que sintamos preocupación ante la posibilidad de que se cumpla el sueño de Ziba, la niña afgana de la primera mención.

Más directamente vemos este posible destino en *La isla*,⁷ de Armin Greder, publicada por Ediciones Lóguez en el año 2003 con ilustraciones del autor. Una mala mañana, los habitantes de esta isla encuentran a un hombre en la playa. La marea ha arrastrado su balsa... El naufrago, al igual que la mujer negra que fue conducida al furgón, no lucía como los habitantes de la isla. Venía de otros mares y lo delataba su aspecto (su raza, digamos directamente). Una de las ilustraciones interiores de este libro álbum resulta alegórica: los pobladores, armados con sus herramientas de labranza, expulsan al recién llegado. Es la realidad que viven muchos refugiados sirios y subsaharianos al cruzar el estrecho de Gibraltar en pateras multitudinarias o en rústicas balsas...

⁷ Armin Greder, *La isla* (Salamanca: Lóguez Ediciones, 2003).

Yo soy I,⁸ de Steve Tasane, ilustrado por Adriá Fruitós para el sello Faktoría K en el año 2021, es otra obra relevante. La narración se vale del recurso del diario para contarnos la vida de una familia indocumentada en un campo de refugiados. Los guardias han decidido llamar al protagonista, porque no consta su identificación —también le pudieron haber llamado con un número, como hicieron los nazis en sus campos de concentración—. Y justamente eso parece por momentos este campamento de refugiados: los niños recogen migas de pan en el lodo para alimentarse y sobreviven en la peor miseria, pero aun así no renuncian a sus sueños. Nuevamente los sueños, el eje transversal de todas estas obras. El motor impulsor de toda la migración forzada es el sueño de un mejor destino, la esperanza. *Yo soy I* ha sido catalogada como literatura para jóvenes, pero como todas las aquí mencionadas, son de lectura universal, como es siempre la buena literatura.

237

*Mexique, el nombre del barco*⁹ es quizá una de las obras más conmovedoras de la excelente narradora y poeta chilena María José Ferrada, muy sensible por demás a estos temas. El álbum, ilustrado por Ana Penyas y publicado por Libros del Zorro Rojo en 2017, cuenta una historia real. Narra los sucesos acaecidos el 27 de mayo de 1937 cuando cuatrocientos cincuenta y seis niñas y niños españoles, en medio de la guerra civil, partieron desde el puerto de Burdeos con rumbo a México a bordo del trasatlántico Mexique. Sus padres estimaban que estarían allí unos tres o cuatro meses, pero el triunfo de Franco y el inicio de la Segunda Guerra Mundial los condenaron a un exilio definitivo. Muchos no volvieron a ver nunca más a sus familias.

⁸ Steve Tasane, *Yo soy I* (Pontevedra: Kalandraka, 2021).

⁹ María José Ferrada, *Mexique, el nombre del barco* (Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2017).

Cierro este recorrido internacional con un libro que es una joya, que logra decir mucho sin emplear palabras.

Me refiero a *Migrantes*,¹⁰ que Issa Watanabe creó como autora integral para Libros del Zorro Rojo en 2019. Narra con imágenes el viaje de un grupo de animales muy variados que abandona un bosque nocturno que ha perdido sus hojas. Relata la historia cruda de la migración de estos personajes humanizados que, al ser animales, no representan a ninguna civilización humana en particular, o mejor, representan a todas. Es un recorrido lleno de vicisitudes donde acechan a cada paso, bailando una danza terrible, la muerte y la esperanza. Así ocurre en la mayoría de los libros que tienen como contexto el tema de los viajes de migración.

238

Así ocurre, por ejemplo, en *El puente de los coyotes*,¹¹ de Edna Iturralde, editada por Loqueleo Santillana en 2020; un libro con el que abro la lista de títulos nacionales. Francisco y Roberto son dos chicos que deben huir de los Maras, la organización de pandillas que opera en El Salvador, Honduras y Guatemala. Parten de El Salvador con rumbo al Norte dejando atrás a su madre. Por el camino se encuentran con Hilaria, una jovencita a quien su enamorado quiere vender y, juntos, deciden hacer la travesía conocida como el Tren de la Muerte, en México. El relato tiene un final feliz, pero el recorrido no está exento de peligros, complicaciones y traumas.

De Edna Iturralde quisiera también citar brevemente una de sus novelas más reeditadas y conocidas, *Caminantes del Sol*,¹² Alfaguara 2002. Aunque me he propuesto para este recorrido nacional mencionar solamente obras del último quinquenio,

10 Issa Watanabe, *Migrantes* (Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2019).

11 Edna Iturralde, *El puente de los coyotes* (Quito: Santillana, 2020).

12 Edna Iturralde, *Caminantes del Sol* (Quito: Alfaguara, 2002).

considero que es relevante destacar que es este un texto referido a la migración en toda regla. Si bien se lee en variados contextos como una novela que relata la fundación del pueblo Saraguro, al sur de Loja, es, sin dudas, la historia de un viaje de emigración.

Precisamente *el camino* es otro de los temas recurrentes. *Voces de caminantes*,¹³ de María Fernanda Heredia, ilustrado por Roger Ycaza, fue publicado en 2019 por Loquileo Santillana en colaboración con Unicef. Es una colección de cuentos que tienen como protagonistas a migrantes venezolanos desplazados por la crisis económica y social que atraviesa su país. Niños, niñas y jóvenes vagan junto a sus padres por diversas ciudades de Latinoamérica buscando un lugar acogedor donde asentarse. En esos caminos se extravían y viven la zozobra del desarraigo, la inseguridad y la falta de certezas. Son historias reales, recreadas de una manera cercana por la autora. Cualquiera de nosotros podría vivirlas.

239

La editorial Libresa convoca cada año a un premio internacional de narrativa con temática libre, y justamente de este certamen han surgido dos publicaciones que se encuentran entre las más relevantes de la producción de literatura infantil nacional de los últimos años. Coincidentemente, ambas fueron ilustradas por la artista argentina Alejandra Giordano. Ambas, también, obtuvieron el premio Darío Guevara Mayorga en sus respectivos años de publicación.

*Niños de agua*¹⁴ es uno de mis libros favoritos dentro de esta lista. Escrito por Sandra de la Torre en 2019, relata con suma sensibilidad la historia de los niños que padecieron el síndrome de

13 María Fernanda Heredia, *Voces de caminantes* (Quito: Santillana, 2019).

14 Sandra de la Torre, *Niños de agua* (Quito: Libresa, 2019).

la resignación. Cuenta la historia singular de Natalija y Pavlusha, dos niños que han llegado a Suecia con su familia, tras huir de la guerra en Kosovo, y quienes solicitan refugio en ese país. El gobierno sueco le niega el asilo a la familia de Pavlusha, y él cae rendido en un profundo sueño, para emprender un viaje a Pueblolvido donde, al parecer, encuentra un «lugar» donde estar. Pero vivir en Pueblolvido se asemeja mucho a la muerte. Los niños en ese estado deben ser alimentados por sondas y no se despiertan durante varios años. En la historia real, y también en la ficcional, esa resurrección ocurre con la llegada de la carta de aceptación de la residencia. En el plano histórico y también en el de los símbolos, este relato nos pone ante la circunstancia de la pérdida del hogar y la condición irregular que viven miles de personas en este mismo momento en el mundo. Hombres, mujeres y niños que no pueden estar en sus países de origen y tampoco son recibidos en ninguna parte. ¿Qué hacer ante esta circunstancia?: una de las caras más duras de la emigración forzada.

A veces la aceptación no pasa por el plano legal, sino por otro que puede resultar más doloroso. *El pez más feo del mundo*,¹⁵ de María Alejandra Almeida, publicado en 2020, relata la historia de una niña que no recibe de buena manera a una compañera de escuela que ha llegado de un país distante. Ambientada en una región no del todo definida del Oriente Medio, cuenta, mediante el artilugio de la transmutación de la protagonista en una muñeca, la experiencia de una emigración forzada y la huida de una familia. Vivir la experiencia migratoria en sus propios «tejidos» provoca que la niña-muñeca comprenda la realidad de su nueva amiga. Literalmente, se trata de un texto que nos invita a vestir la piel del emigrante.

¹⁵ María Alejandra Almeida, *El pez más feo del mundo* (Quito: Libresa, 2020).

Debo señalar que solo he hecho referencia a las tramas y subtramas relacionadas con la emigración, pero todas las historias comentadas son mucho más complejas.

Cierro estas reflexiones en torno a la literatura infantil y juvenil que se escribe hoy en nuestro país comentando mi propia experiencia sobre el tema. Mi novela *¿Quién dibuja las líneas del mapa?*¹⁶, publicada por Adarga Ediciones en 2021, representa a Ecuador en la lista de Honor IBBY 2022.¹⁷ Esta es una selección que confecciona cada dos años la organización que acoge a los que trabajamos en el mundo del libro para niños, niñas y jóvenes, y donde se reúnen las mejores obras por países en la categoría de texto literario, ilustración y traducción. Y sí, una obra sobre la emigración está representando a nuestro país.

Realmente no me agrada presentar a *¿Quién dibuja las líneas del mapa?* como una novela sobre la emigración, aunque lo sea. Considero que es, ante todo, la historia de la relación de un padre y una hija adolescente. En su contexto de vida, ellos deciden irse de Cuba para reunirse con la madre de la niña, quien vive en Estados Unidos. Y el camino que escogen para alcanzar su destino es la travesía terrestre, seguida por miles de cubanos entre 2015 y 2016 desde Ecuador hasta México.

La emigración es el trasfondo de las historias de estos personajes, que van conociendo a otros a lo largo de la travesía. En la obra resulta posible seguir esa ruta azarosa calzando los tenis de los protagonistas. Y es por eso por lo que se la puede catalogar como una novela de viajes, de un viaje de emigración.

¹⁶ Armin Alfonso Soler, *¿Quién dibuja las líneas del mapa?* (Quito: Adarga Ediciones, 2021).

¹⁷ IBBY, «IBBY Honour List 2022», <https://www.ibby.org/awards-activities/awards/ibby-honour-list/ibby-honour-list-2022>

Sin embargo, quisiera hacer notar que esta es solo «una» historia, o algunas pocas, en todo caso. Es decir, que el texto no pretende ser un ensayo apologético que refleje las infinitas vivencias de todo el que hizo un viaje similar. Esa sería una empresa mucho más amplia, objeto de estudio de sociólogos, antropólogos y otros especialistas. Lo que sí debo mencionar es que la novela —ficción que recrea las relaciones de Yuli y Jorge, su padre, en interacción con Gabriel y otros cubanos, la ecuatoriana Romina y otros latinos— está basada en testimonios reales. Los personajes son constructos, pero las vivencias durante el viaje fueron seleccionadas y reconstruidas a partir del testimonio de personas que las vivieron, cuyos nombres tampoco ofrezco porque no he obtenido su aprobación.

242 Este fue un trabajo de investigación áspero, porque las anécdotas eran referidas por personas cercanas. Y cada vez que leía, consultaba artículos de prensa, textos de opinión y revisaba leyes y antecedentes históricos, esas cifras me venían con rostro. Por lo tanto, las leía en el contexto de que los sujetos mencionados eran personas (que me resultaban cercanas, por demás). Y así quise que fuera para los lectores.

¿Por qué una novela para hablar de estas historias? Por el detenimiento, por la pausa.

La noticia es vertiginosa y no nos da el tiempo de detenernos a pensar mucho: leemos u oímos cifras sin rostro sobre los desplazados en Ucrania (que la prensa insiste en hacernos creer que no son iguales que los desplazados de Siria) y, justo después, sin darnos tiempo para la conmoción, leemos u oímos acerca de cómo nuestro equipo favorito de fútbol logró tal o cual hazaña. Ese cambio brusco de la pena a la alegría, del frío al calor, pasma las

emociones. La literatura tiene que venir a jugar su papel histórico, social, a mostrarnos con rostro y zapatillas que nuestros pies puedan calzar, cómo viven, piensan y sienten esas «cifras» de las que habla la prensa de manera apresurada y distante.

Cuando pienso que en mi novela no se recogen todas las realidades, sino solo algunas (que tuvieron, por demás decir, un final que no resultó ser de los peores), me angustia pensar si debí elaborar una historia ficcional diferente, más cruda o trágica... Pero luego me tranquiliza el saber que hay muchas más voces como las de Edna Iturralde, María Fernanda Heredia, Sandra de la Torre, María Alejandra Almeida, que se suman a contar otras historias literarias que se complementan unas a otras. Sin el afán expreso de lograr nada, consiguen sensibilizarnos a todos con la idea de que somos humanos, con los mismos derechos, pero con diferentes circunstancias.

243

Concluyo estas reflexiones con el artículo 13 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, cuyo contenido no debería ser olvidado: «Toda persona tiene derecho a circular libremente y a elegir su residencia en el territorio de un Estado. Toda persona tiene derecho a salir de cualquier país, incluso del propio, y a regresar a su país»¹⁸.

Este es un principio que, digámoslo así, ha sido leído de soslayo por muchos Gobiernos y ciudadanos que se dicen a sí mismos defensores de los derechos de todos.

18 ONU, «Declaración Universal de Derechos Humanos», <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>

Bibliografía

- 244 Alfonso Soler, Armin. *¿Quién dibuja las líneas del mapa?* Quito: Adarga Ediciones, 2021.
- Almeida, María Alejandra. *El pez más feo del mundo*. Quito: Libresa, 2020.
- Ferrada, María José. *Mexique, el nombre del barco*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2017.
- Fèvre, Francis. *Ptolomeo I, el faraón de Alejandría*. Madrid: Alderabán, 2013.
- Forester, Cecil Scott. *La reina de África*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Greder, Armin. *La isla*. Salamanca: Lóguez Ediciones, 2003.
- Hemingway, Ernest. *Fiesta*. Barcelona: DeBolsillo, 2003.
- Heredia, María Fernanda. *Voces de caminantes*. Quito: Santillana, 2019.
- IBBY. «IBBY. International Board on Books for Young People.» *IBBY Honour List 2022*. s.f. <https://www.ibby.org/awards-activities/awards/ibby-honour-list/ibby-honour-list-2022> (último acceso: 20 de junio de 2022).
- Iturralde, Edna. *Caminantes del Sol*. Quito: Alfaguara, 2002.
- . *El puente de los coyotes*. Quito: Santillana, 2020.
- Lofthouse, Liz. *Ziba vino en un barco*. Salamanca: Lóguez Ediciones, 2008.
- Martí, José. *Obras completas. Edición crítica*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2016.
- Meunier, Henri. *¡Al furgón!* Barcelona: TakaTuka, 2011.

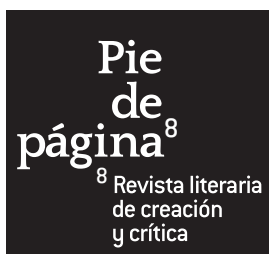
- ONU. «Naciones Unidas» *Declaración Universal de Derechos Humanos*. 10 de diciembre de 1948. <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights> (último acceso: 20 de julio de 2022).
- Tasane, Steve. *Yo soy I*. Pontevedra: Kalandraka, 2021.
- Torre, Sandra de la. *Niños de agua*. Quito: Libresa, 2019.
- Vásconez, Javier. *El viajero de Praga*. Valencia: Pre-Textos, 2017.
- Watanabe, Issa. *Migrantes*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2019.

Armín Alonso Soler

245

Escritor de literatura infantil y juvenil cubano radicado en Ecuador. Ha publicados los libros: *Monstruos del campo y la ciudad* (cuento, Premio Nacional Darío Guevara Mayorga 2018); *El cucú canta las...* (poesía, 2018); *Olor a yerbas* (cuento, Destacado Girándula 2019); y *¿Quién dibuja las líneas del mapa?* (novela, Lista de Honor IBBY 2022). Ha escrito y editado varios libros de texto para el sistema educativo ecuatoriano en diferentes niveles de enseñanza. Se desempeña como conductor y coguionista de los programas infantiles de radio Tobogán (Radio Nacional Ecuador) y Ritmocuentos (Cultura FM). Es fundador y editor de Andarele Casa Editorial. Fungió durante dos años como mediador de lectura para el Plan Nacional del Libro e imparte talleres de creación de manera habitual en varios espacios. Actualmente cursa un Diplomado en Literatura Infantil en la Universidad Metropolitana de Caracas y el Máster en Escritura Creativa de la Universidad Internacional de La Rioja.

armin.alfonso85@gmail.com



8 / Guayaquil
I semestre 2022
ISSN 2631-2824

Las inocencias: inventar

Glenda Rosero Andrade

247

En ocasiones, cuando veo a mis hijos, me imagino cómo sería yo jugando junto a ellos: pequeña de pelos despeinados, desenfadada en el vestir, con la única gana de inventarme un mundo y que nadie me saque de él. ¿En qué momento salí de ese mundo sin darme cuenta?

*

Mi hijo me suele decir que no quiere crecer.

Que es imposible de detener, le digo.

Que tiene sus ventajas.

Miento.

*

Mientras cruzaba mi adolescencia, leí *El principito* —como la mayoría— y estaba segura de haber podido tener una conversación emocionante con él en medio del Sahara; desaprobé la falta de imaginación del piloto, desaprobé su falta de niñez. Hasta ahora me gusta preguntar sobre los sueños y la infancia. Son mis preguntas recurrentes e importantes para conocer gente y, al mismo tiempo, son las menos interesantes para el interlocutor adulto. Me gusta imaginarnos niños, despojarnos de la postura adulta.

*

Amo ver a mi hija llorar por un caramelo.

Todo se resuelve con un caramelo.

La felicidad es un caramelo.

250

*

Para escribir debo optar por la postura adulta. Me toca.

*

En junio del 2020 publiqué por primera vez un proyecto digital que nació en medio de la angustia por el encierro y la incertidumbre de la pandemia: *Las inocencias*. Los contenidos surgieron a partir de conversaciones fortuitas con amistades, en el intento de evadir las cuatro paredes, mientras la línea difusa entre el teletrabajo y las tareas domésticas hacía del día una labor pesada. Para mí era imprescindible mirar al interior, volver a un atrás donde los pesos eran distintos, donde la carga liviana permitía que el tiempo pasara más lento y que me alcanzara el día.

En esa evasiva fugaz me inventé *Las inocencias*. Quería escuchar a mis amistades y conocidos cercanos sobre aquello que

daban por real en su niñez. Esa inverosimilitud que les permitía entender el mundo o, mejor dicho, crear uno y habitarlo para después desplazarse al exilio de la racionalidad. Entonces me di a la tarea de inventarme también una convocatoria-invitación, unas bases de participación y una estrategia de publicación. Así no más: inventar.

*

Mis hijos esperan con emoción el Día del Niño porque les toca regalo.

Sergio tiene 13 años y me pregunta si todavía puede celebrar.

Supongo que sí.

Qué bonito es celebrarse niño.

*

La convocatoria-invitación la extendí a inicios de mayo con la promesa de ilustrar lo que me cuenten: en no más de 50 palabras debían relatarme aquella irre realidad que daban como cierto cuando eran pequeños. Yo lo único que quería era dibujar y enternecerme con fantasías que un día, dentro de un mundo, fueron reales; quería ver otra realidad con otros ojos. Quería escucharlos niños y pensarlos niños. Resultó.

Durante el mes de junio, con el Día Internacional del Niño como pretexto, publiqué en mis redes sociales la primera *Inocencia*: un dibujo de una serie de ellos que pudiesen resultar tan inverosímiles como la narración y que, sobre todo, tuviese el efecto sorpresa para quien me compartió un poco de su recuerdo ya que, ese mismo día, sería la primera vez que viese la imagen. A esa primera publicación se le sumaron 33 más, una por día y de diferentes participantes, durante todo el mes.

Los textos resultaron un desafío: montañas que eran dinosaurios dormidos, semillas que crecían en los estómagos, lunas caminantes y camas voladoras son solamente una muestra de lo que puede ser el mundo cuando no cabe aún la razón —o cuando cabe una razón desde una perspectiva distinta a la de un adulto—. No me quiero poner Principita. Cierre de la primera edición.

*

Me gusta meterme a las librerías y mirar en silencio.

En la sección infantil hay tesoros.

Encontré un tesoro: el *Orbis sensualium pictus*.

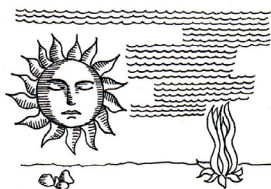
Es un texto infantil pero no es infantil. Es un tesoro.

*

En junio del año 2021 repetí la dosis y la llamé *Inocencias Segunda Edición*. Durante el año anterior ya me había inventado la convocatoria-invitación, las bases de participación y la estrategia de publicación. Esto no podía quedar así; algo más había que inventar: mi propio *Orbis sensualium pictus*. Antes de seguir, debo hacer una pausa para comentar de qué va este texto: data del siglo XVII y es el primer libro ilustrado para niños que muestra imágenes de las cosas, la fauna y la flora, con una descripción detallada de lo representado. Es el mundo real dibujado.

253

Para esta nueva edición debía inventarme también mi propio desafío, así que me apropié del estilo de las ilustraciones de la publicación original y dibujé las mías, dotando a cada uno de los 32 participantes de una profesión u oficio según el relato que me compartieron, sin importar si ahora —en su adultez— tienen una actividad distinta a la que yo les asigné. ¿Sí ven? Hasta las labores me les invento. Así no más: inventar.



254

La astrónoma

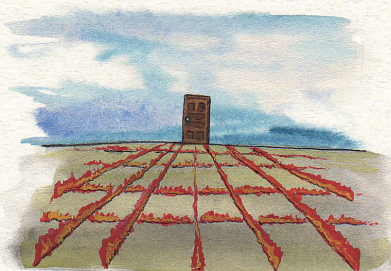
Cuando era niña, mi papá, que en muchas cosas se parece a mí, mi papá con quien no he hablado en unos veinte años, miraba conmigo la caída del sol, con su mirada melancólica parecida a la mía, y me decía que se estaba yendo a dormir. Yo le preguntaba cómo hacía el sol para hundirse en el mar y no apagarse, y él me decía que se apagaba solo un rato, lo que durara la noche, para poder descansar y que al salir de nuevo en la mañana tuviera otra vez fuerzas para calentarnos. Yo imaginaba al sol en el fondo del mar, durmiendo, y me daba un poco de pena su soledad.

Daniela Alcívar



Si tuviera que mencionar algo que llamó mucho mi atención en ambas ediciones sería el haberme encontrado con adultos que nacieron adultos. Los pilotos de este desierto que, de la manera más amable, me contestaron que no recordaban su infancia, que están seguros de no haber tenido ninguna inocencia. Niños pilotos que me decían no encontrar al cordero dentro de la caja. Desde aquello no dejo de imaginarme cómo serían de pequeños cada vez que me los encuentro. Cierre de la segunda edición.

Inocencia N°14



Captionem ad inferos

Captionem ad inferos.-

Cuando era niña pensaba que las líneas que están en las veredas, que dividen las placas de cemento, eran puertas al infierno y que si las pisaba me iba a caer directo hacia él. Entonces cada vez que caminaba por las veredas, lo hacía saltándolas. Hasta hoy, a veces recuerdo eso y evito pisarlas.

Isbelh Lara

*

Mi hija Amelia tiene ocho años.

Le pregunto si tiene una *Inocencia*.

Me dice que no.

Más tarde me pregunta —muy seria— si los pokemones existen.

*

256

Para el 2022 me propuse la tercera —y última— edición: un códice. Siempre me gustó la ilustración botánica y los paisajes de los exploradores de los siglos XVIII y XIX quienes, a falta de fotografía, pintaban y dibujaban *in situ* para mostrar un mundo a otro mundo. Yo quería hacer eso también: mostrar otro mundo. Recurrí a la misma forma de convocatoria solicitando a 30 participantes que me cuenten su inocencia y volví a ver con sus ojos. Qué desafío ver con los ojos de otro, aún más cuando ese otro me comparte relatos de cuando era un otrito.

Una vez más estuve al tope de relatos asombrosos. Ojos con monstruos, casas vivientes y cielos que se alcanzan con las manos dan cuenta de la riqueza de la ficción cuando se cree en ella, cuando aún no se conoce otro escenario. También dan cuenta de la percepción de nuestro alrededor a través de la intuición en donde, cuando somos niños, la imaginación es como un sombrero de mago que sorprende con cada cosa que sale. ¿Cómo cabe tanto en ella? ¿Qué más va a salir de ahí?

Inocencia N° 30



Informis mulier

Informis mulier-

En casa de mis padres llegaba el periódico todos los días. Una noche leí en una página "ya viene la MUJER SIN ROSTRO". Durante dos semanas veía los noticieros junto a mi papá, asustada, esperando que hablen de la temida MUJER SIN ROSTRO. Yo moría de miedo. Nunca dijeron nada: con el tiempo me enteré que era sólo la publicidad de una telenovela venezolana.

Glenda Rosero

Cada edición ha tenido su dificultad; una de ellas fue prohibirme la literalidad en la ilustración. Hacer tanto esfuerzo para caer en el facilismo de la narración visual no cabía. Quería abrazar al texto con su imagen y representar lo irreal con la menor cantidad de elementos posibles, pero esas ya son cosas mías; desafíos técnicos del lenguaje visual, le llaman. Cualquier dificultad valió la pena por darme la oportunidad de meterme en más de 90 cabezas distintas. Les confieso que me gusta el silencio y la introspección, así que disfruté el ingreso reflexivo a mundos ajenos. Agradecida quedo por recibir esos mundos y permitirme dibujarlos.

*

258

Mi hija ve las ilustraciones de las inocencias encima de mi mesa de
/ trabajo.

«¿Qué es esto? ¿Qué se imaginaron aquí?», me dice.

«Es una chica que pensaba que en los hospitales atendían a las
/ zanahorias», le digo.

«Qué loca», me contesta. Se sube a mi cama y se sumerge en una
/ conversación con su peluche.

«Qué loca», le digo.

*

Cuando me preguntaron por qué esta edición sería la última, contesté que ya quería inventar otras cosas. Cierre de la tercera edición. Fin.

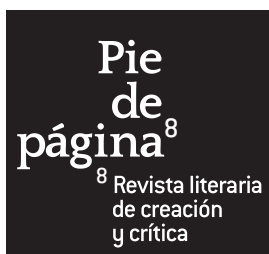
Glenda Rosero Andrade

Artista multidisciplinar y madre. Licenciada en Artes Plásticas, Especialización Escultura Cerámica, UCE (2009). Tiene una maestría en Estudios del Arte, UCE (2016) y también es máster en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana, Universidad de Barcelona (2019). En el año 2015 funda el Colectivo Dos Guaguas en el que explora la cotidianidad del oficio materno y los cuidados desde la perspectiva de la economía feminista. Sus intereses como artista giran en torno a la reflexión sobre lo cotidiano, la memoria de la acción diaria y la construcción del relato individual de voces anónimas. glemaros@hotmai.com

Portafolio digital:

<https://glemaros.wixsite.com/glendaroseroandrade>

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



8 / Guayaquil
I semestre 2022
ISSN 2631-2824

Dibujamos gestos en el aire

Por Solange Rodríguez,
a propósito del lanzamiento
del libro álbum *Perlita tropical y otros cuentos*,
de Cecilia Velasco

261

Una de las preguntas que nos hacíamos todos como espectadores de la realidad postviral es qué sucedería cuando se superara lo más crudo de la epidemia y si esto pasaría. Tenemos aún frescas esas incertidumbres que nos hacían sentirnos como niños en el sentido más elemental de la palabra: expectantes y esperanzados: ¿Tendríamos que dejar de usar guantes algún día?, ¿podríamos soltarnos el cabello? O, como se pregunta el pequeño jardinero de «La enfermera prodigiosa» —título de uno de los cuentos del volumen—: ¿podríamos volver a darnos

afecto como lo recordamos? Apenas estamos recuperándonos y es probable que lo sigamos haciendo el resto de nuestra vida. Al respecto, como decía el escritor chino Yan Lianke, a inicios del 2020: que cuando esto acabe, al menos nos quede la memoria. Así fue, así lo vivimos, transcurre, y apenas empezamos a tener confianza en el porvenir.

En estas instancias, el arte y la literatura son un museo, pero vivo. Sus protagonistas se mueven, actúan y nosotros empezamos a recordar.

262 Qué lástima resultan las clasificaciones. Las historias del libro que comento, *Perlita tropical y otros cuentos*, ni son completamente para niños ni son escritura pandémica, sino portuaria: el río es lo que sostiene las historias, es la ciudad animal de la que se desprenden otros seres en movimiento. Ciudad tortuga, ciudad iguana que se sacude y vuelve a vivir. Otro logro ogro de Cecilia Velasco es que lo hace dándonos la sensación no solo de calor de un puerto oloroso, sino también de la brisa del río. Es un documento sensorial en todos los sentidos. Se incorporan expresiones y aleteos de pájaros. Sus protagonistas, atrapados en pequeños espacios tal como nos ocurrió a todos, se las ingenian para escaparse, ya sea mirando por la ventana y yéndose tras los lomos de loros y pericos coloridos o usando el recurso de un imparable auto de madera que pone a salvo a unos chiquillos asustados.

En este tomo de relatos de Cecilia Velasco, quien tiene una sólida trayectoria narrando en una realidad caracterizada por «los dolores, esperanzas, fortalezas y alegrías propias de Latinoamérica», tal como lo dijo el jurado del Premio Latinoamericano de Literatura Infantil y Juvenil con *Tony* — novela ganadora en el 2010—, estamos frente a un documento

particularísimo porque lo que su autora ha hecho es una tarea de rescate desde la imaginación, y lo que se rescata es lo imprescindible para seguir siendo humanos: los afectos y lo querido.

Otro logro de *Perlita* y su delicada tribu es que Cecilia Velasco aprovecha para hacernos meditar en estas historias acerca de situaciones duras con el cuidado del tamiz infantil: los doctores y personal sanitario que se entregó entero a salvar cuerpos y almas el año 2021, ese personal prodigioso del que no se hablará lo suficiente; las manchas en los rostros por la quemadura de la mascarilla, la asfixia, el desaliento y hasta la muerte; los que salieron a trabajar y pelearon por su derecho a la libertad y a la sobrevivencia; y los que no tenían más remedio que estar conviviendo con el miedo y dibujando gestos en el aire con la intuición de quien inventa un nuevo lenguaje.

Cuatro historias abrazadas por la contemplación. Los pequeños personajes de *Perlita tropical* son un recurso para hablar de la variedad de familias y los lazos que las sostienen. Los adultos se comunican con los niños por medio de la fantasía: en el cuento que inicia y finaliza este tomo, madre e hijo tienen en común su fascinación con el animismo, todo está vivo a su alrededor, pues los objetos que son personas y la habilidad de saber comunicarse con las manos los vuelven cómplices en silencio. En la segunda historia, Anina —tal vez vecina del niño jardinero— se maravilla junto con su abuelo —experto en admirar los movimientos del exterior— ante la libertad de la gente que hace deporte. Su mundo es reducido: una ventana, una gata, la actividad de la calle, los pájaros, pero a la vez esto los maravilla; entre los dos hay contención y aprendizaje.

El tercer protagonista, Ramón, el de la carretilla, apoya la idea de que hay que trabajar para comer. Alguien debe proveer a

los sobrevivientes que se amurallan de la plaga. Ramón, su tío y su padre, recorren parte de la ciudad fantasma vendiendo y voceando. Los guayaquileños saben que no hay ganancia sin riesgo: «No podemos morir», dice Ramón, que carga tesoros vegetales, es decir, sin comercio, no hay futuro. En la siguiente historia, Anina y su madre usan el agua para imaginar todo el bestiario que no pueden ver desde su departamento: delfines, papagayos, zarigüeyas, y se reconocen como personas con don de vista (capaces de concretar lo que pescan con los sentidos).

264

La historia más compleja es la de María, su hermano Lucas y sus padres. Una narración de alcoholismo y sumisión; el caso de muchas familias que vieron aumentadas sus crisis durante el encierro. Como abriendo una puerta en lo lógico, la realidad hace un agujero para que los niños se vayan de la situación difícil usando un auto de madera construido por la madre en una carpintería abandonada. Se hace la voluntad de lo fantástico y vemos en esa huida de los chicos hasta la casa de la tía una tregua. ¿Podría haber un final pacífico para el relato de un padre extraviado y una familia que necesita ayuda? No lo sabemos. A veces la única solución es ponerse a salvo.

Lo metafórico siempre tendrá más poder que lo literal porque es inesperado. Los cuentos de *Perlita tropical* se suman a la nueva tradición de la literatura de los póstumos, es decir, los que quedaron para contar la historia. La esperanza no es solo un recurso propio de los niños: es una de las habilidades de la imaginación. Nos ha permitido llegar al otro lado y contar estas historias y nos enseña medios para que la soledad no sea solo una sonrisa con dientes, sino buena compañía. Estos niños que Cecilia imaginó ahora retoran a la realidad, les deseamos lo mismo que se desea a los viajeros amados: que la vida les dé cosas dignas de ser contadas.





Solange Rodríguez

Narradora y académica. Ganadora de los premios nacionales Joaquín Gallegos Lara y Matilde Hidalgo de Prócel por su carrera literaria y docente. Entre sus varios títulos constan las publicaciones *La primera vez que vi un fantasma*, de editorial Candaya (2018); *Un mundo raro*, de InLimbo Ediciones (2021), entre varios otros títulos. Ha representado al país en ferias internacionales del libro. Coordina en Ecuador las Jornadas «Es país para cuentistas», donde se charla sobre este género y se lo difunde.

solange.rodriguez@uartes.edu.ec

Cecilia Velasco

Escritora y profesora de la Universidad de las Artes. Ha publicado varios títulos de ficción en el campo de la literatura infantil y juvenil. En 2010 ganó el Premio Latinoamericano Norma-Fundalectura con su novela juvenil *Tony*. En este mismo ámbito, *Hostal para Mariposas* (Andarele, 2021) consta entre las obras destacadas por Girándula, capítulo Ecuador de IBBY. Su *Perlita tropical y otros cuentos* ganó el Premio nacional de Editorial Tiresias y ha sido publicado como libro álbum. Publicó también la novela *El día de la gratitud*, con la editorial Alfaguara. Ha participado en varios seminarios y encuentros con ponencias y ha publicado artículos académicos en revistas indexadas de la PUCE y la Universidad Central del Ecuador.

maria.velasco@uartes.edu.ec



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

octubre 2022

Familias tipográficas:

Merriweather, Merriweather Sans, Uni Sans y Conduit

Esta edición entrega a los lectores un número monográfico que gira en torno a la literatura infantil y juvenil: artículos académicos que la abordan a través de varias obras representativas de Ecuador y América Latina desde criterios como la noción de etnohistoria, la ciudad, la memoria, los símbolos poéticos, la lectura y la educación en espacios no escolarizados. Además, textos narrativos, líricos y dramáticos, albergados en el balancín guayaquileño, el guinguringongo, dan la oportunidad de jugar e imaginar. Reseñas, entrevistas, obra gráfica, análisis del motivo de la migración y el viaje en la literatura infantil y juvenil completan estas páginas que entregamos para el disfrute del niño y la niña que fuimos y somos.

Cecilia Velasco
Editora de *Pie de página*