

# Pie de página<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Revista literaria  
de creación  
y crítica

---

*Acoso textual: una lectura en dos actos para RE-pensar/presentar la convivencia de lo humano y la tecnología* Correa La imagen de la mujer en *Velvet* y *Lucía Jerez* A'Lmea Suárez Javier Vásconez: tecnología y contemporaneidad Morel Lo terrible del amor es un misterio que ladra Ponce Joven poesía Varios autores Antología del cuento urbano Morales, Hungría y Castellano Eugenia Viteri y su ambición Rodríguez Pappe *Égloga trágica: revisitada. Una nueva vida mediante el artilugio de la metaliteratura* Medina Para hablar de cuerpo presente hace faltan de cuatro a cien manos. Un texto de Ángeles Martínez, con anotaciones de Miyer Pineida Martínez





11 / Guayaquil  
II semestre 2023  
ISSN 2631-2824

# Pie de página<sup>11</sup>

Revista literaria  
de creación  
y crítica

**Artes**  
EDICIONES

**mz** **14**  
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 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](mailto:editorial@uartes.edu.ec)

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

Universidad de las Artes  
II Semestre 2023  
ISSN 2631-2824

Directora: Cecilia Velasco  
Editora: Solange Rodríguez Pappé

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)  
Academia Ecuatoriana de la Lengua

### 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)



*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 Cecilia Velasco	9
-----------------------------------	---

## ARTÍCULOS

<i>Acoso textual</i> : una lectura en dos actos para RE-pensar/presentar la convivencia de lo humano y la tecnología Mariagusta Correa	15
---	----

La imagen de la mujer en <i>Velvet</i> y <i>Lucía Jerez</i> Rosario de Fátima A'Lmea Suárez	45
--	----

Javier Vásconez: tecnología y contemporaneidad Anne-Claudine Morel	79
---	----

## DOSIER: prosa poética, jóvenes poetas y cuentos urbanos

Lo terrible del amor es un misterio que ladra Lenin Luis Ponce	95
---	----

Joven poesía Varios autores	99
--------------------------------	----

Cuentos perdidos en la ciudad: antología del cuento urbano Josué Morales, Mell Hungría y Luisa Castellano	113
--	-----

## MISCELÁNEA

Eugenia Viteri y su ambición Solange Rodríguez Pappe	177
---	-----

<i>Égloga trágica</i> : revisitada. Una nueva vida mediante el artilugio de la metaliteratura Clara Medina	181
--	-----

Para hablar de cuerpo presente hace falta de cuatro a cien manos Un texto de Ángeles Martínez, con anotaciones de Miyer Pineida	201
---	-----



# Nota al margen

La presente edición de *Pie de Página* está constituida por nuestras tres secciones acostumbradas: artículos académicos, dossier creativo y miscelánea.

En la primera, contamos con tres artículos: el de Mariagusta Correa, sobre la novela *Acoso textual*, de Raúl Vallejo; el de Anne-Claudine Morel, sobre la novela de Javier Vásconez titulada *El coleccionista de sombras*; y uno de Rosario de Fátima A'Lmea Suárez, titulado «La imagen de la mujer en *Velvet* y *Lucía Jerez*».

En el último enunciado líneas arriba, se propone una comparación analítica entre dos textos: la serie española *Velvet*, de 2014, difundida a través de una plataforma de *streaming*, y la novela *Lucía Jerez*, de 1885, escrita por José Martí; en la organización de las dos obras se puede apreciar el manejo de la macroestructura narrativa. A'Lmea Suárez concentra su análisis y comentario en la focalización del narrador y la representación tanto física como de acciones de los personajes femeninos en comparación con los masculinos, y repara en la dependencia del resto de elementos narratológicos. Entre las conclusiones formuladas por la autora, consta que ciertos productos comunicativos generan afinidad en el público a partir de la identificación y la catarsis, que produce un aprendizaje social habitado por prejuicios, xenofobia, roles de género fijos que ratifican un sistema androcéntrico, lesivo para hombres y mujeres.

Por su parte, Anne-Claudine Morel, en «Javier Vásconez: tecnología y contemporaneidad», arriba a conclusiones importantes, entre las que referimos que la literatura contemporánea de Vásconez se adapta a los tiempos actuales, lo que se deriva de la necesidad de resolver varias tensiones: la existente entre las técnicas del periodo ultracontemporáneo y la tradición literaria precedente, así como el desajuste entre trasfondo de la novela —una decrepita aristocracia quiteña, cierta autoficción— y las herramientas publicitarias, tecnológicas y editoriales propias del Ecuador del siglo XXI. Morel postula que un autor como Vásconez se plantea lograr visibilidad internacional a través de los medios que la tecnología le proporciona.

10

Finalmente, Mariagusta Correa, en su artículo «*Acoso textual*: una lectura en dos actos para RE-pensar/presentar la convivencia de lo humano y la tecnología», se refiere a que *Acoso textual* —la novela escrita por Raúl Vallejo, publicada a fines del siglo XX— propuso la representación de una convivencia entre los mundos real y virtual, y describe que la obra deja ver a un personaje en situaciones existenciales críticas, debido a su incapacidad de amar, el enfrentamiento con la idea de un futuro incierto, la angustia entre la realidad virtual y la dimensión real de su existencia.

Correa establece, al final, ciertos vínculos entre la novela de Vallejo y otras de autores como Alicia Yáñez Cossío o Abdón Ubidia, en las que se reflexionaba sobre la potencia y los límites que la tecnología supone para una existencia humana plena, y sobre la necesidad de conectarse de nuevo con el cuerpo sin apartarse de la subjetividad, que ha de restañar las cicatrices causadas por esta «modernidad líquida».

Nuestro dossier, que cuenta con su respetiva presentación, está constituido por una antología del cuento urbano, surgida a propósito de la revisión de archivos de la revista *Semana Gráfica*, de *El Telégrafo*, en la década de los treinta del siglo pasado; una selección de poetas jóvenes, quienes participaron en un concurso convocado por la Biblioteca de la Universidad de las Artes a propósito del Día del Libro, y una colaboración creativa.

Nuestra sección miscelánea está constituida por una nota necrológica escrita por la colega Solange Rodríguez Pappé a propósito de la muerte de la escritora y profesora Eugenia Viteri, en Quito, a los noventa y cinco años, luego de una vida dedicada no solo a la escritura de ficción narrativa, sino también a su difusión del género del cuento en el mundo de los jóvenes lectores. El homenaje póstumo revisa algunos momentos en la vida de Viteri y destaca las facetas más destacadas de una existencia dedicada al oficio de la ficción.

Este apartado cuenta también con el artículo de la investigadora independiente Clara Medina, titulado «*Égloga trágica*: revisitada. Una nueva vida mediante el artilugio de la metaliteratura», en el que teje vínculos entre *Égloga trágica*, la novela de Gonzalo Zaldumbide, publicada varias décadas después de haber sido escrita, y las obras que en torno a ella y su autor se han escrito en términos de homenajearla, criticarla, recontextualizarla sin renunciar en ciertos casos al humor: *El pinar de Segismundo*, de Eliécer Cárdenas, y *El nuevo Zaldumbide*, de Jorge Izquierdo.

Finalmente, compartimos con nuestros lectores el comentario que escribió María de los Ángeles Martínez a propósito

del lanzamiento del poemario *Cuerpo presente*, de Siomara España, colega de la Escuela de Literatura. Martínez reivindica el arrojo que supone una empresa de esta índole, pues el trasunto de los versos son notas de crónica roja de mujeres asesinadas, sobre cuya memoria y cuya carne se erigen los poemas como salmos.

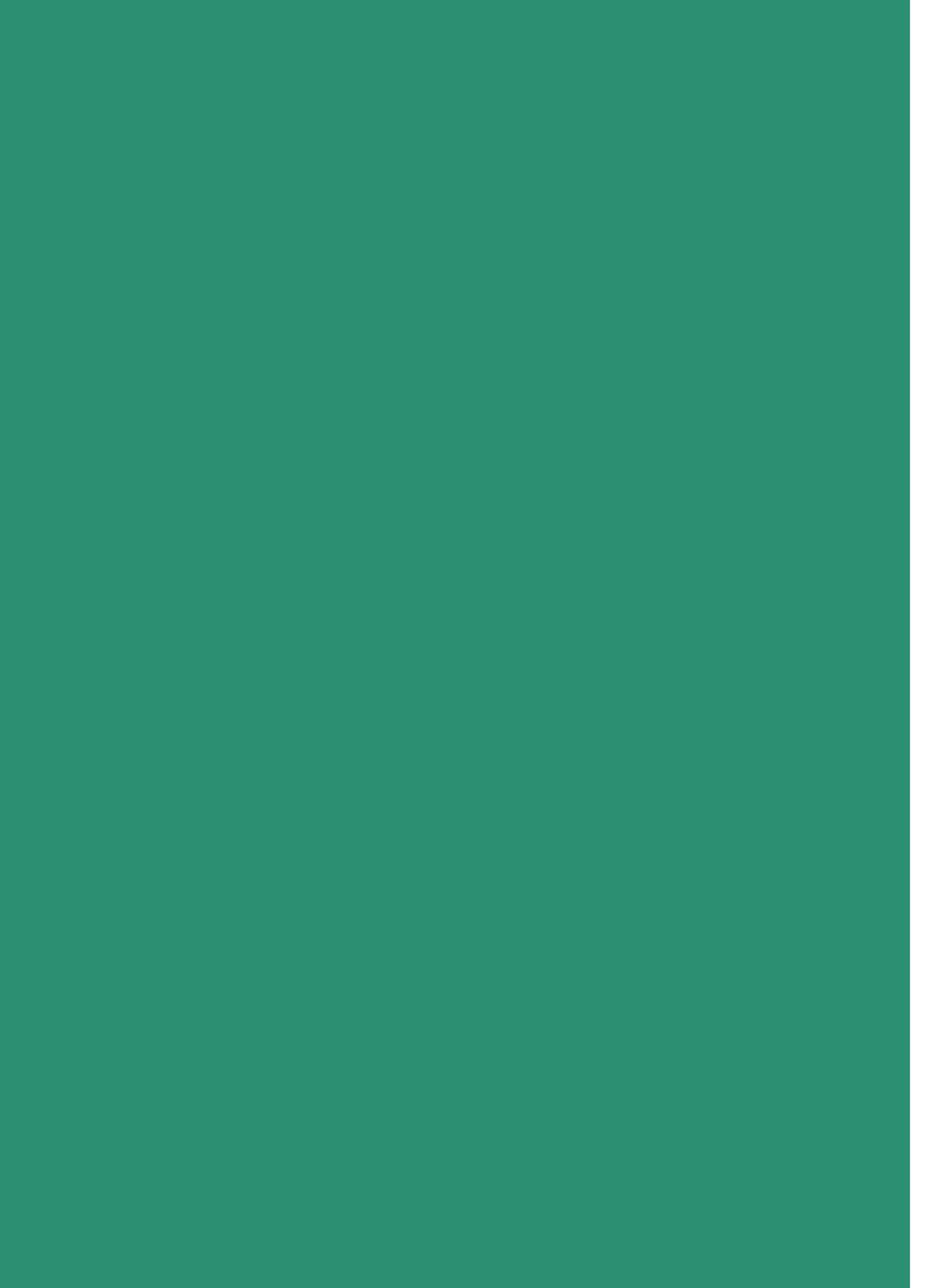
Lector, lectora: te aguardan páginas llenas de preguntas, provocaciones e ideas.

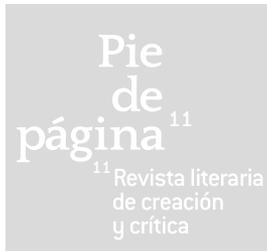
**Cecilia Velasco**

Directora de *Pie de Página*

Universidad de las Artes

# Artículos





11/ Guayaquil  
II semestre 2023  
ISSN 2631-2824

*Acoso textual:*  
una lectura en dos actos  
para RE-pensar/presentar  
la convivencia de lo humano  
y la tecnología

15

*Acoso textual:* a Reading in  
Two Acts to RE-Think/Present  
the Coexistence of the Human  
and Technology

**Mariagusta Correa**  
Investigadora independiente  
[mariagustacorreadl@yahoo.com](mailto:mariagustacorreadl@yahoo.com)

## Resumen

El quiebre entre los siglos XX y XXI evidenció una preocupación por repensar y retratar la nueva sensibilidad de la época, la cual había integrado entre sus prácticas predilectas la navegación por Internet con propósitos investigativos, comunicacionales y de sociabilidad. En 1999, *Acoso textual*, de Raúl Vallejo, nos entrega la representación literaria de esta nueva experiencia, con una especial preocupación en asuntos como la soledad del sujeto y la imposibilidad de la felicidad, visitados con tanta asiduidad por escritores de todos los tiempos. Esta novela actualiza el género epistolar a través del uso del *e-mail* y plantea la edificación de un mundo paralelo en el que el simulacro (siguiendo la noción de Baudrillard) y el enmascaramiento (según Bajtín) permiten al protagonista, <banano>, enfrentar la experiencia de la sociabilidad virtual, el cuerpo descorporeizado y la paradoja de la inmovilidad, como mecanismos para impugnar su mundo real (solitario y escindido) y sustituirlo por otro, alternativo y virtual, únicamente posible con y en la escritura, que alcanza una dimensión *performática* (en el sentido planteado por Butler). Sin embargo, esta experiencia lúdica de la sociabilidad en el ciberespacio rebasa al protagonista, sobre todo, por su levedad (en alusión a la liquidez de Bauman) y lo sume en un estado de crisis que lo avoca a desenchufarse del espacio cibernético, acaso como una suerte de suicidio virtual. La representación vallejana muestra la imbricación de estos mundos y, también, la imposibilidad de que el virtual restaure las fisuras de la subjetividad y la sensibilidad del personaje, arraigado al mundo real que es reivindicado con su suicidio simbólico.

**Palabras clave:** *Acoso textual*, narrativa ecuatoriana, lo virtual, tecnología, *e-mail*, simulacro

## Abstract

The break between the 20th and 21st centuries evidenced a concern for rethinking and portraying the new sensibility of the time, which had integrated among its practices Internet surfing for research, communicational and sociability purposes. In 1999, *Acoso textual*, by Raúl Vallejo, gives us the literary representation of this new experience, with a special concern for issues such as the loneliness of the subject and the impossibility of happiness, visited with such assiduity by writers of all times. This novel updates the

epistolary genre through the use of e-mail and proposes the construction of a parallel world in which the simulacrum (following Baudrillard's notion) and masking (according to Bakhtin) allow the protagonist, <banana>, to confront the experience of virtual sociability, the disembodied body and the paradox of immobility, as mechanisms to contest his real world (solitary and split) and replace it with another, alternative and virtual, only possible with and in writing, which reaches a performative dimension (in the sense proposed by Butler). However, this playful experience of sociability in cyberspace overwhelms the protagonist, especially because of its lightness (in allusion to Bauman's liquidity) and plunges him into a state of crisis that leads him to unplug from cyberspace, perhaps as a kind of virtual suicide. Vallejian representation shows the intertwining of these worlds, and also the impossibility of the virtual world to restore the fissures of the character's subjectivity and sensibility, rooted to the real world that is vindicated with his symbolic suicide.

**Keywords:** *Acoso textual*, ecuadorian narrative, virtual, technology, e-mail, simulacrum

## Introducción

La transición desde el siglo XX hacia el XXI puso en evidencia desde distintos registros una dramática sensación de incertidumbre que decantó en reflexiones académicas<sup>1</sup>, estéticas<sup>2</sup> e incluso

---

1 Se trata de reflexiones como la de Michael Handelsman, en torno a la globalización y sus efectos en la producción cultural en Ecuador [Michael Handelsman, *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo, Identidad y resistencias en el Ecuador* (Quito: El Conejo, 2006)]; o este escepticismo de Abdón Ubidia: «A fines de milenio, el mundo es distinto en verdad. Capital transnacional, informática, comunicaciones satelitales, globalización, la realidad virtual como una metáfora más de la despersonalización de las relaciones humanas y las distancias cada vez más grandes entrelas cosas y sus representaciones» [Abdón Ubidia, *Referentes* (Quito: El Conejo y Abya-Yala, 2000), 19].

2 *Adiós, siglo XX* es la pieza teatral de Ubidia, que según Handelsman abre «un nuevo espacio desde el cual se pueden imaginar la globalización y el *ethos* del fin de siglo como procesos susceptibles de sufrir modificaciones y apropiaciones». [Handelsman, *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo, Identidad y resistencias en el Ecuador*, 168].

nostálgicas<sup>3</sup>. En conjugación con estas propuestas, *Acoso textual*, de Raúl Vallejo<sup>4</sup>, planteó un retrato de aquellas nuevas condiciones con las que el hombre había comenzado a habitar el mundo en relación con las denominadas tecnologías de la información y la comunicación (TIC), e incorporó a la ficción literaria un realismo, paradójicamente basado en lo virtual, que actualizaba el formato epistolar, adecuándolo a las nuevas posibilidades tecnológico-comunicativas.

De este modo, *Acoso textual* propone en nuestra narrativa la representación de una convivencia entre lo humano y la tecnología<sup>5</sup> que

[...] crea y aniquila un mundo alternativo que impugna el mundo real a través de la palabra y de su performatividad (...), [y que, al mismo tiempo] es un signo de lo contemporáneo que (...) [produce] nuevos espacios (...) desde los [cuales] se puede narrar la construcción de identidades, su fragmentación y las soledades del ser.<sup>6</sup>

18

Lo anterior connota el sentido de virtualidad en estrecha vinculación con lo tecnológico y abre el camino para este flujo temático que sería trabajado al inicio del milenio, simultáneamente, por Marcelo

---

3 «Como un ventarrón, el siglo XX se ha llevado de nuestros sentidos cientos de objetos y costumbres que para las generaciones futuras simplemente no habrán existido. [...] tratemos de reconstruir el siglo que ahora se va [...] Será ésta una forma de darle cierta inmortalidad a aquello que nos acompañó durante buena parte de nuestra historia». Este fragmento es parte del artículo «Lo que el siglo se llevó», publicado en la revista *Mundo Diners*, que dedicó el último número del año 1999 a la despedida del siglo XX. Esta cita retrata bien el tono nostálgico de esta despedida.

4 Raúl Vallejo, *Acoso textual* (Quito: Planeta, 1999).

5 Algunas de las reflexiones que propongo proceden del estudio desarrollado previo a la obtención de mi licenciatura en Literatura, en la Universidad de Cuenca, en el año 2010, denominado «*Acoso textual*, invención y fin de un mundo: un signo de lo contemporáneo», cuya actualización en esta propuesta resulta oportuna.

6 Mariagusta Correa, «*Acoso textual*, invención y fin de un mundo: un signo de lo contemporáneo» (Repositorio Universidad de Cuenca, 2010), <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/1992/1/tle157.pdf>

Báez, en *Tierra de Nadia, crónica de sueños*<sup>7</sup> (2000), y por Abdón Ubidia, en el cuento «Del amor virtual»<sup>8</sup> (2001).<sup>9</sup>

Desde este estado de cosas, este trabajo propone que la interlocución virtual de *Acoso textual* potencia el ejercicio de escritura y este, a su vez, la aparición de *identidades no corpóreas*, aunque sí, identificadas a través de su género en esa declaración

---

7 El relato pone en escena seres solitarios de los que muy poco o nada se sabe, abocados a experiencias que los enfrentan al otro y a sí mismos, y que ponen en exposición su incertidumbre y su fragmentariedad. El autor promociona la intertextualidad e inserta a manera de un *collage*, y casi siempre hacia el inferior de la hoja y en letra menuda, una serie de textos tomados de diversas fuentes. Esta operación compositiva reafirma la existencia de un nuevo escenario en términos de comunicación y ratifica esa irremediable relación del ser con el mundo, mediada por las posibilidades, los recursos y los productos que dicha comunicación promueva: un eslogan de una marca publicitaria, fragmentos de novela, correspondencia por *e-mail*, letras de canciones, citas de ensayos, entre otros. El autor explora, como lo hace Vallejo, en la importancia de la palabra escrita y, a través de ella, interpela al lector, y también desde ella propicia el cuestionamiento que hace uno de sus personajes a su propio creador.

8 Abdón Ubidia, en el año 2001, con el cuento «Del amor virtual», propone, desde el relato fantástico, indagar en la extraña coincidencia entre lo real y lo virtual, a través del enamoramiento de dos jóvenes, cuya atracción está mediada por las posibilidades que ofrece esa interdimensionalidad. A la vez, el autor problematiza el concepto de «lo virtual» (propuesto, en principio, como rasgo diferenciador entre esos «unos» y esos «otros», que más bien aparentaban ser idénticos), hasta volverlo tan volátil, móvil, y dependiente de una asignación relativa que, a su vez, es autorizada desde la enunciación y neutraliza los argumentos del *otro*: «Ocurría que ellos (que también podían vernos y oírnos, pero no tocarnos), exigían, al par que nosotros, los mismos derechos y se quejaban de los mismos abusos. Decían que «tocaban» su realidad, la sentían tan contundente como sentimos la nuestra. Así, nos quedamos sin argumentos para demostrar que ellos eran seres virtuales y no nosotros». Abdón Ubidia, «Del amor virtual», en *Cuentos* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y Campaña de Lectura Eugenio Espejo, 2004), 240.

9 Cabe anotar que Alicia Yáñez Cossío, en 1974, con su colección de cuentos *El beso y otras fricciones*, anticipó una reflexión sobre la incompatibilidad entre la noción de lo humano y el desarrollo científico. Su narrativa cede un importante lugar a la prefiguración de objetos tecnológicos que hacen parte de nuestra cotidianidad. A propósito de ellos, la autora discute temas como la pérdida de la privacidad, la necesidad comunicativa, la existencia de los libros, el lugar de la memoria, entre otros más. De todos modos, su narrativa plantea un escepticismo frente a la convivencia de estas dos dimensiones, la humana y la tecnológica, pues la segunda está siempre amenazada por la primera. Ver Alicia Yáñez Cossío, *El beso y otras fricciones* (Bogotá: Ediciones Paulinas, 1974).

discursiva que se esclarece, entre otras dimensiones, en marcas específicas (por ejemplo, los accidentes de las categorías gramaticales y sus referentes semánticos), cuya representación gráfica habilita un diálogo con esa *dimensión performativa* del género<sup>10</sup>. Dicha interlocución, además, permite la proliferación de microhistorias que se registran en el intercambio epistolar por *e-mail*. Estas relaciones con el otro dinamizan la gestión de *afectos leves*<sup>11</sup>, volátiles e inconsecuentes con el gran relato de la felicidad eterna, al tiempo que no preservan su vínculo con un territorio real, sino, más bien, con «ese otro lugar» del ciberespacio, que precisa del *despojamiento del cuerpo*. Dichas relaciones vuelven *desechables* los objetos y a los seres humanos y, al mismo tiempo, centralizan el «aquí y ahora» —*hic et nunc*— como una noción que sustituye la carencia de garantías a largo plazo<sup>12</sup>. A continuación, se revisarán en dos apartados estas interrelaciones sociales —descorporeizadas y mediatizadas por una escritura *performática*—, las cuales son posibles debido a una especial convivencia entre el sujeto y la tecnología, convivencia que pone en exposición la transferencia de la noción de humanidad a los espacios de la virtualidad y el simulacro y la volatilidad de los afectos.

---

10 Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007). A partir de las reflexiones de Butler, propongo que el acto de escritura tiene un efecto en los cuerpos de los sujetos involucrados en ese proceso comunicativo en el que un objeto escrito es leído; se trata de un efecto estilizante que dibuja un rasgo interior que anticipa ciertos actos corporales externos que muestran la relación género-sexualidad.

11 Bauman invoca «la extraordinaria movilidad de los fluidos» para asociarla con la idea de «levedad». Sus potentes metáforas de *fluidez* o *liquidez* representan la naturaleza de la época contemporánea. El cambio radical provocado por la globalización ha afectado entre otros aspectos el de las relaciones humanas, pues el hombre y la mujer de nuestro tiempo, escépticos y temerosos frente al compromiso, apuestan por relaciones poco duraderas que se puedan disolver sin mayor contratiempo, pues lo contrario les generaría una experiencia angustiante que dejaría al descubierto su incapacidad de amar a los demás.

12 Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002).

## ACTO PRIMERO

### I) Escritura, espacio virtual y efecto *performático*

*Acoso textual* es la historia de <banano>, un residente en College Park que usa intensamente el correo electrónico como una instalación de refugio, pues ha escapado del tedio de las que fueron sus prácticas habituales, y desde ella construye su utopía<sup>13</sup>. Es así que, a partir de una subjetividad que podría entenderse versátil (pues a veces asume una identidad masculina, otras, femenina), el protagonista mantiene comunicación permanente con sus pares<sup>14</sup>, optando eventualmente por una identidad opuesta al género de su interlocutor. Esta comunicación basada en la escritura permite otras experiencias sociales, móviles e inmediatas, pues el «Internet se ha convertido en un significativo laboratorio social para la experimentación con las construcciones y reconstrucciones del Yo que caracterizan la vida posmoderna»<sup>15</sup>. De allí que la sociabilidad

21

---

13 La utopía refiere un emplazamiento *sin lugar real*, que muestra «un mundo suspendido sin materializarse»: el del ciberespacio. Como *sin-lugar*, según Henri Lefévre, la *utopía* es ideal, deslocalizada, ilusoria; signada por lo simbólico y lo imaginario. Supone la fantasía y la imaginación —y, en este sentido, permite el retorno a lo imaginario, mas no a lo conocido—. Es la alteridad de la historia. Es mítica en esencia, la patria añorada, la idea de un mundo alterno que posibilita el modelamiento o el ensayo de otros mapas mentales y metafóricos que reajusten losocial. En Iván Rodrigo Mendizábal, *Máquinas de pensar, videojuegos, representaciones y simulaciones de poder* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, Corporación Editora Nacional, 2004). De allí que el personaje elija crear un entorno propio aprovechando el dinamismo y la potencia del correo electrónico.

14 A continuación, se propone un breve acercamiento a la comunidad interlocutora de <banano>: <azucena>, la muchacha de Barcelona que comparte con el protagonista sus aventuras nocturnas; <nostálgico>, el ejecutivo bonaerense con quien instauran una relación virtual no exenta de infidelidad; <enquirer>, la mujer latina, casada, de San Antonio, Texas, que comparte con <banano> sus experiencias eróticas en la *Red*. <pozole>, el glotón mexicano de 250 libras, obsesionado por el placer de la comida y sus destinos turísticos predilectos; <sabrina>, con quien reservan siempre un tema de conversación, pues coinciden en que el palabrerío es la mejor forma de hacerse mutua compañía; y <bicho>, el compañero de los intercambios y discusiones intelectuales sobre la definición de la novela y el canon occidental.

15 Sherry Turkle, *La vida en la pantalla: La construcción de la identidad en la era de Internet* (Barcelona: Paidós, 1997), 228.

y la definición de la identidad deban entenderse como procesos inacabados y en permanente edición, a propósito del rol mediador de la tecnología y de las posibilidades de acceso a ella. Pero, además, a propósito de su fisiología urbana (propiciadora de encuentros y desencuentros), en la red se configuran prácticas productoras del espacio<sup>16</sup> que replican aquellas otras del mundo real.

Ahora bien, la circulación del «yo» tiene una representación puramente textual, de tal forma que la palabra se vuelve el vínculo entre la gente y sus experiencias con la tecnología, cuya intensificación acerca y vincula las nociones de máquina y persona ubicada al otro lado de la pantalla. El acto de escritura que podría considerarse un ejercicio creativo se propone, entonces, como una inaplazable actividad de capacidad transformadora:

22

Escribir era una urgencia que azotaba sus carnes adiposas. Sentía como si en su obesa figura, <banano> concentrara las miserias de todos los seres que lo habitaban, como si la escritura fuera una suerte de espantosa trascendencia que, a pesar de los mofletudos excesos de su cuerpo, solía dotarle de una rabiosa como liberadora corporeidad de pluma.<sup>17</sup>

Pero también la escritura crea un espacio que se edifica a través de las palabras. En él, el personaje se propone encontrar una certeza identitaria, es decir que <banano>, desde su soledad y consciente de su fragmentariedad, emprende una búsqueda de lo verdadero en el territorio creado por la textualidad:

Hasta ahora todo ha sido construido a base de palabras. Ha sido un ser y ha sido muchos también. No quiero que la vida elija por mí y quedarme con algo o con alguien simplemente porque no hay más remedio. [...] Aún no resuelve qué vida es la que quiere

---

<sup>16</sup> Henri Lefebvre, *La producción del espacio* (Madrid: Capitán Swiny, 2013).

<sup>17</sup> Vallejo, *Acoso textual*, 76.

vivir pero necesita creer que la palabra desparramada tendrá algún valor cuando sea recogida.<sup>18</sup>

Esta empresa del protagonista muestra la construcción fragmentaria de los seres y una inquebrantable relación con su pasado. Además, en cierto modo, todo permanece resguardado en y por las palabras. <banano> pensaba que el anonimato y la distancia física, de un lado, y la habitabilidad intermitente en un mundo simulado, de otro, podrían ser una opción de escape del mundo real, mas, la nueva experiencia le impuso una sensación de tedio que provocó su propia interpelación. Por cierto, el saldo de esta operación tiende en cierto modo a la ratificación de la realidad, dada la conciencia de <banano> sobre la artificiosidad del mundo simulado y sus dinamismos:

...hasta hoy he vivido para/en/por los demás despojándome de cuanto soy y cuanto tengo *cambia lo superficial cambia también lo profundo* y he sido lo que cada uno de mis incontables prójimos ha querido que yo sea para provecho de su propia felicidad y me he despojado de a poco de cuanto he sido y de cuanto ha sido mío hasta quedar en situación íngrima perinoleando en lo infinito del espacio cibernético *cambia el modo de pensar cambia todo en este mundo* me he venido a perder a aislar a buscar refugio en las palabras queriendo vivir a través de la sustancia que cada una de ellas encierra y me he olvidado de los actos a través de los cuales los seres entran en contacto con el mundo de la materialidad que me rodea y que se va construyendo a través de pequeñas cosas de la vida que aunque chata siempre emputecida transcurre afuera de estas paredes prefabricadas.<sup>19</sup>

23

---

<sup>18</sup> Vallejo, *Acoso textual*, 14.

<sup>19</sup> Vallejo, *Acoso textual*, 83. Esta declaración del personaje es importante, pues deja ver cómo coloca a la palabra, dada su potencia creadora, en un lugar fundamental al punto de olvidar, o, más bien, sustituir los actos que permiten el contacto entre el sujeto y la materialidad circundante, por las sensaciones,

Luego, la identidad del sujeto, la verdad o la mentira que produzca en torno a sí residen en su escritura. Sin embargo, aunque la nueva experiencia epistolar por *e-mail* le trajo diversión, e incluso momentos gratos a su noctambulismo, el enmascaramiento por el que optó y los flujos de sus contactos sociales-virtuales le provocaron una profunda preocupación:

Para <banano>, la palabra de las madrugadas era una maldición: al comienzo había sido un juego, después un compromiso de invenciones, ahora una guerra constante en la que se iba esparciendo, desparramando. Únicamente, esperaba que, aunque la inocencia ya no fuera posible, todo volviera a ser, como en el principio, tan solo un juego.<sup>20</sup>

24

La trayectoria circular de la historia de *Acoso textual* explora el terreno complejo de la existencia, la identidad y el encuentro con la alteridad, y, a partir de ellos, teje una red de interrelaciones sociales descorporeizadas. Sin embargo, tal como anuncia la cita anterior, el protagonista ha perdido el control sobre la experiencia lúdica de su comunicación virtual porque, de todos modos, esa convivencia entre las dos dimensiones, entre las máscaras y el rostro, entre la verdad y la impostura, entre la realidad y el simulacro, y su actitud complaciente con sus contertulios cibernéticos han impactado en su subjetividad y en su sensibilidad. Por ello, a pesar del disfrute de sus contactos instantáneos y textuales, no ha dejado de pensar en la muerte como una posibilidad:

¿Me atreveré en algún momento a anunciar mis muertes, poner a prueba el valor de la palabra, y recolectar mi ser ambiguo, desperdigado en piezas; o seguiré, rompecabezas recién

---

evocaciones y representaciones que ella es capaz de propiciar. Esto último refuerza la idea de *performatividad* que entre otros asuntos propongo en este estudio.

<sup>20</sup> Vallejo, *Acoso textual*, 76.

desempacado, complaciendo los distintos y desesperados anhelos de los diversos seres al otro lado de la pantalla?<sup>21</sup>

De allí que, hacia el final de la novela, el lector será testigo de una suerte de suicidio virtual que sacará al protagonista del mundo alternativo que él mismo había edificado en las inmediaciones ilegibles de la virtualidad tecnológica. El cierre del relato indaga en el asunto de la muerte (simbolizada en el abandono del espacio virtual) y plantea el retorno como una ratificación del cuerpo físico inserto en el mundo real.

Ahora bien, las nociones de virtualidad y ubicuidad tornan relativas las referencias de espacio y tiempo. Los espacios inmateriales se vuelven «un nuevo contexto de referencia»<sup>22</sup> que «transforma» vidas y el imaginario que las sustenta. La emergencia de este mundo simbólico que proviene del mundo real, aunque se alimente de él, tiene el propósito de sustituirlo y desplazarlo. Luego, resulta oportuno afirmar que la compleja existencia de lo real y lo virtual define la nueva época, la experiencia cultural contemporánea y el cambio de siglo.

Mientras tanto y mientras dura la navegación del usuario en la Internet, lo virtual se impone a la realidad porque, en la dicotomía real/virtual, el aparecimiento de uno de los dos supone la anulación del contrato con el otro a través de una estrategia invasora de sustitución. En efecto, el mundo simulado apuesta por un territorio nuevo, análogo al espacio urbano<sup>23</sup> que Richard

---

21 Vallejo, *Acoso textual*, 11.

22 Diego Lewis, *La pantalla ubicua: comunicación en la sociedad digital* (Buenos Aires: La crujía, 1999), 27.

23 Aprovecho el comentario de Bauman sobre la Thélème de François Rabelais —«esa ciudad de diversión y gozo compulsivos en la que la felicidad es el único mandamiento, y no un refugio para ascetas piadosos dedicados a la autoflagelación, la oración y el ayuno» (99)— para comparar dicha diversión con esta otra en la que figuran los actos comunicativos sobre materias diversas: la música, los viajes, la comida, la dimensión estética de la literatura, la lingüística, entre otros; e inclusive el contacto sexual mediatizado por la palabra sugerente. Sin embargo, la diversión compulsiva, por su esencia, puede ser invadida por el tedio y por las dudas existenciales sobre la propia identidad, situación que provoca la pérdida del equilibrio entre el deseo y el acto, es decir, la libertad.

Sennett propone como «un asentamiento humano en el que los extraños tienen probabilidades de conocerse»<sup>24</sup>, es decir, como un espacio que se transforma y se desborda. Pero también es posible experimentar *desencuentros*, o lo que es lo mismo, encuentros con extraños que «practican» la ciudad<sup>25</sup> y que abandonan el lugar rápidamente, pues no están predispuestos a la interacción. Lo interesante de esta analogía ciudad/Internet es que el *desencuentro*<sup>26</sup> se cancela o se vacía de significado, curiosamente, mediante una estrategia de *civilidad*<sup>27</sup>, es decir, a propósito de la *máscara* y su funcionamiento contrario, pues en el mundo real, esta procura «proteger a los demás de la carga de uno mismo»<sup>28</sup>, evitar el contacto o la invasión y mantener la distancia para precautelar su salubridad.

26 Recordemos que en la versión bajtiniana del mundo al revés, los fiestantes del carnaval —propongo su analogía con los personajes de *Acoso textual*— se transportan a ese lugar otro, en donde es posible la experiencia de la construcción de nuevos sujetos en la transitoriedad, la fragmentación de la unidad, la puesta en pausa de las normas que regularizan el mundo y la convivencia, el enmascaramiento y el *des-equilibrio*<sup>29</sup>. Bauman, por su parte, plantea la noción de *carnaval*

24 Bauman, *Modernidad líquida*, 102.

25 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano, 1: artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana, 1996).

26 «El encuentro entre extraños es un *acontecimiento sin pasado*. Con frecuencia es también un *acontecimiento sin futuro* [...], una historia que, sin dudas, no “continuará”». En Bauman, *Modernidad líquida*, 103.

27 Para Richard Sennet, la civilidad es un tipo de habilidad que exige la vida urbana para «proteger a otros de una carga indebida, cuidando de no interferir con sus asuntos, sólo tiene sentido si uno puede esperar una generosidad y una restricción similares por parte de los otros. La civilidad, como el lenguaje, no puede ser “privado”, [...] debe ser una característica del entorno social [...] Significa, fundamentalmente, la provisión de espacios que la gente puede compartir como *personae publica* —sin que la inste, presione u obligue a quitarse la máscara y “soltarse”, “expresarse”, confesar sus sentimientos íntimos y exhibir sus pensamientos, sueños y preocupaciones más profundos». En Bauman, *Modernidad líquida*, 103–104.

28 En Bauman, *Modernidad líquida*, 103.

29 Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (Buenos Aires: Alianza, 1998).

en términos de espacialidad como un traslado a «esa otra parte». Esa «parte» es el ciberespacio, que, a su vez, demanda un viaje en la instantaneidad a «otro» mundo «completamente otro»<sup>30</sup>. En efecto, los actos migratorios a través del espacio de la red precisan la existencia de múltiples biografías y estas, a su vez, condicionan el uso de la máscara<sup>31</sup> como una alternativa para mediar entre el mundo real y el utópico y/o el heterotópico, instaurados en el ciberespacio, pero, también, entre el mundo interior del personaje y aquel que se explicita como evidente a través de la palabra.

Para Rector, «la máscara de alguna manera fija el momento, una de las caras del ego que está escondida pero que así se muestra, ayudando a expresar impulsos y deseos reprimidos»<sup>32</sup>. Para Eco, en cambio, la máscara concede el estatus de inocencia frente al acometimiento de cualquier pecado, y es, a la vez, un medio de protección contra el mal ojo y contra las fuerzas hostiles. De cualquier suerte, el disfraz, la máscara o el antifaz son simultáneamente formas de pertenencia a un mundo y de evasión a otro, opuesto y legitimado por aquello que llamamos normativa, régimen, sistema, código u orden. La fiesta carnavalesca no es tal al margen de la muerte. En este sentido, Bajtín<sup>33</sup> sugiere la muerte individual<sup>34</sup> y la resurrección

---

30 En Bauman, *Modernidad líquida*, 107.

31 Según Mónica Rector, en su referencia al Carnaval de Río de Janeiro, la máscara revela más de lo que oculta y ayuda a mediar entre los dos mundos. En *¡Carnaval!* Umberto Eco, V.V, Ivanov y Monica Rector (México: Fondo de Cultura Económica de México, 1998), 160.

32 Umberto Eco, V. V. Ivanov y Mónica Rector, *¡Carnaval!* (México: Fondo de Cultura Económica de México, 1998), 161.

33 Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*.

34 Con respecto a la instantaneidad de las experiencias como parte de una actitud posmoderna relacionada con aspectos del ritual dionisiaco (es decir, con la puesta en escena del carnaval), Maffesoli comentará: «[...] al vivir situaciones transitorias, ritualiza y domestica el gran devenir cuya expresión más acabada es la muerte. Esto es lo que recuerda el orgasmo dionisiaco: la pequeña muerte sexual es una manera homeopática de reconocer que el hombre es un ser para "la muerte"». En Michel Maffesoli, *El nomadismo, vagabundos iniciáticos* (México: Fondo de Cultura Económica de México, 2004), 69.

colectiva como parte del ritual. De ahí que la muerte como noción simbólica, en el contexto de *Acoso textual*, sea una experiencia ineludible que puede ser descifrada en la descorporeización, el caos, la *alotopía* y la desconexión que, a su vez, se traducen en formas de dolor.

28 En la novela de Vallejo, el enmascaramiento es una opción habilitada y habilitante en el entorno cibernético, pues viabiliza múltiples contactos no exentos de impostura. A partir de estas estrategias, <banano> navega en el espacio virtual de la red, espacio que no puede ser cartografiado debido a la evidente anulación de distancias y coordenadas; que, además, se queda al margen de localizaciones reales y es definido en función de la proyección que ofrece la pantalla del monitor. Por ello, el «aquí» y el «allá» se diluyen carentes de toda referencialidad. El encuentro con «el otro» (su cuerpo despojado de materialidad, su idioma y su subjetividad) se da en una dimensión que prescinde de lo físico y que requiere de procesos de lectoescritura para volverse tangible, perceptible, legible y decodificable.

Del mismo modo, la capacidad de desplazamiento de los interlocutores resulta un efecto de la simulación, que sugiere al protagonista un falso control situacional de su identidad múltiple, que paradójicamente le permite trascender su inmovilidad y tomar distancia del mundo real, convencional y físico. El encuentro a través del acto de comunicación alcanza niveles *performativos* e intencionales que dan lugar a «una construcción contingente y dramática del significado»<sup>35</sup>, la cual implica la configuración de la identidad de los interlocutores y de su subjetividad. Esta *performatividad* tiene su evidencia más nítida en el pasaje que muestra cómo, a través del chateo, el protagonista experimenta un peculiar acto sexual con <enquirer>:

---

35 Judith Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007), 271.

<banano> r u there dearest lazy lady?  
<enquirer> totally alone... sobre la cama... s'abanas frescas...  
la puerta del cuarto con seguro... vistiendo tan solo un bóxer...  
conectada frente a mi laptop... iluminado mi rostro con el reflejo  
verde azulado de su pantalla... alone again... only 4 u...  
[...]  
<banano> no parará hasta que reviente... hasta que revientes...  
be my flightmate...  
<enquirer> tus manos fuertes me aprisionan a tu boca y dejo  
que mi humedad se vaya y no me hago preguntas... me abandono  
a esta sensación de flotar sobre El Alamo y cubrir con mis  
gemidos toda la carnicería que allí ocurrió el siglo pasado...  
keep tonguing me...  
<banano> i'm obeying your wish... quiero sentir que te brotas,  
que te abres con violencia... que me expulsas de ti... at the same  
time...  
<enquirer> acelera, dime que estás acelerando ahora, que  
estás a la misma velocidad con la que mi mano se encarga de  
hacer realidad cada palabra que escribes, dímelo que me voy...  
i'm fingering right there all'round...  
<banano> ... .. so ... (sighs) ... sigo...  
ace... lero... !!!##\*\*??@@... au ou uao... [...]<sup>36</sup>

29

En esta escena, se confirma una deliberada disposición a crear una realidad otra después de la enunciación, o, más bien, después de la escritura de la palabra: «Mi mano se encarga de hacer realidad cada palabra que escribes»<sup>37</sup>. Esta escritura *performática*, que deviene en acto social y sensible, y cuya potencia es capaz de prefigurar la subjetividad, la propia y la del contertulio, permite una nueva versión de contacto con el otro. Siguiendo la cita, entonces, se confirma un tipo de experiencia sexual volcada en la interacción

<sup>36</sup> Vallejo, *Acoso textual*, 124.

<sup>37</sup> Vallejo, *Acoso textual*, 124.

erótica textualizada y en la estimulación onanista que esta sugiere, y que, por tanto, no precisa que los cuerpos lleguen a tocarse, o lo que es lo mismo, sitúa la experiencia del cuerpo sin los otros cuerpos y la del cuerpo en su propia ausencia.

## ACTO SEGUNDO

### II) Descorporeización, simulación y afectos volátiles

30 La cita del apartado anterior muestra que los sujetos ubicados en coordenadas distintas, y, una vez anulados el tiempo y el espacio, enfrentan experiencias que pasan por el cuerpo, sin embargo, prescindiendo de él. Luego, el texto escrito pone en exposición un código capaz de viabilizar contactos y relaciones, que permite la circulación de elementos simulados e impostores, y probablemente, también la de sus contrarios. El dinamismo del cuerpo sin cuerpo se resuelve en la textualidad, en la paradoja de la movilidad (a pesar del sedentarismo) y en los desplazamientos a través de un espacio inédito, intangible, ilocalizable, desterritorializado, en el que son posibles contactos entre identidades que se enmascaran y encuentros que no son aquellos del tipo «cara a cara» ni entre conocidos, sino, más bien, esos otros, entre extraños, que niegan ese desencuentro que en la dimensión real habría sido inevitable.

En este orden de cosas, la presencia física ya no es necesaria para que el ser se legitime como sujeto, pues la subjetividad virtual incluso podría poseer múltiples identidades articuladas a las diversas circunstancias de ese mundo alternativo (virtual), que recupera ciertos rasgos del mundo real. A propósito de lo anterior, reparemos en esta reflexión sobre el protagonista, por parte de la voz que cuenta:

Como un Él, sabe que la muchacha de Barcelona tiene esa frescura de piel, esa pelusilla destellante sobre sus brazos

dorados, esos muslos de miel y canela, que anhela acariciar con palabras; [...] Como una Ella, en cambio, quiere mantener el equilibrio y la calma en su relación con aquel ejecutivo de Buenos Aires que atravesaría un continente entero si se lo pidiera, sólo porque no querría romper a llorar el momento de verlo partir de regreso, anclada en la inmensidad de un aeropuerto [...] Como otro Él, [...].<sup>38</sup>

La cita confirma que la escritura habilita una identidad que connota el dinamismo del sujeto descorporeizado y entraña un enmascaramiento con resonancias *performáticas*, como acto que se revela y se manifiesta en la realidad y que crea una significación cultural<sup>39</sup>. Por tanto, la condición solitaria del personaje<sup>40</sup> encuentra su redención en las potencialidades de la interrelación social que la tecnología provee. <banano> asume un estilo de vida que, aunque marcado por la soledad<sup>41</sup>, es una forma de reafirmar su pertenencia a ese *mundo líquido* en el que todo se vuelve objeto de consumo a ser desechado<sup>42</sup>. Este contrato con la Internet a través del *e-mail* requiere renunciar a la identidad del personaje en el mundo real, crear una nueva clave identitaria en el segmento de la dirección de correo denominado *nickname*; enmascaramientos sucesivos en función de la adopción de múltiples identidades y roles; y un

31

---

38 Vallejo, *Acoso textual*, 11.

39 Butler, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*.

40 «¿Quién preguntará cuándo dejé de ser ese nombre y ese apellido que otorgan un lugar entre los propios para ser esta identificación (que suena medio ridícula, medio a chiste de doble sentido) con la que transito entre cables de teléfono y monitores de ordenadores personales?». En Vallejo, *Acoso textual*, 11.

41 «[...] soy un ser remendado, compuesto de retazos deshilachados, hecho añicos como estatuilla de yeso arrojada al suelo por manos iracundas. Quiero sentirme uno y sólo uno otra vez aunque intuyo que mis fragmentos permanecerán, por siempre, pegados con baba». En Vallejo, *Acoso textual*, 14. Estas líneas muestran una subjetividad desarticulada, fragmentada. En primera instancia, su experiencia en la red significaría una posibilidad de redención. Sin embargo, tampoco la habitabilidad en un mundo simulado satisfizo su ansiosa existencia, que encontrará en la desconexión una opción de reexistencia a través de su retorno al mundo real.

42 Bauman, *Modernidad líquida*.

convenio con la palabra escrita (o discurso), como estrategia para construir otras realidades: «Lo que, en verdad, mantiene latente sus ganas de ser miembro de la vida es el saberse esa persona de rostro múltiple conectada-enchufada-enganchada-etc., navegar sin restricciones por el espacio cibernético; navegar —sin ir más lejos— por Yahoo [<http://www.yahoo.com>]»<sup>43</sup>.

Luego, <banano> no persigue la creación de un individuo ideal; anhela la existencia de la totalidad en su ser; una totalidad que, sin embargo, está hecha de fragmentos especulares de sí mismo:

...anochece y amanece con la mirada fija en la pantalla de su ordenador, descubriendo e inventando detrás de las palabras que recibe a través del correo electrónico los rostros de aquellas y aquellos Quienes, con los que se comunica, e inventándose para cada uno de ellos, uno propio; pero, sobre todo, estremeciéndose de amor y rabia siente que preferiría ver su corazón repartido entre los incontables hyper-text transfer protocols [http] de la Net antes que sufrir al tomar conciencia de que, hechas las cuentas, podría ser un ser dueño de nada.<sup>44</sup>

32

La metáfora del espejo permite comprender la interpelación que el protagonista se hace a propósito de su existencia en el mundo real. <banano> es un noctámbulo pues «el día empezaba con la hora cero»<sup>45</sup>, y, además, creativo en el sentido de su propia reinención, porque a partir de ese momento conseguía «[e]l clima propicio para ser quien quisiera ser»<sup>46</sup>. Frente a la incertidumbre de su destino en la red se cuestionaba: «¿Pero es que acaso quiero verdaderamente desenchufarme también de este mundo como me

---

43 Vallejo, *Acoso textual*, 13.

44 Vallejo, *Acoso textual*, 14.

45 Vallejo, *Acoso textual*, 19.

46 Vallejo, *Acoso textual*, 20.

desconecté del anterior?»<sup>47</sup>. Estas líneas confirman la intención del protagonista de fugar y construir un mundo alternativo que, por efecto de la simulación, suspendiera al otro, real, y lo reprodujera para disponer de una versión en la que pudiera replicar con sus amigos cibernautas ciertas prácticas de sociabilidad, asumiendo otra identidad y propiciando otra existencia. Se trata de un espacio casi clandestino, infinito y ubicuo, «que está en todas partes; [...] y que, al mismo tiempo, carece de una materialidad desde la que pudiera ser asido»<sup>48</sup>; un mundo alternativo y simbólico desde el cual los personajes intentaban evitar la crisis de levedad que asediaba su mundo real.

[La madrugada avanza, un nuevo mensaje llega y se desvanece la presencia de [azucena@lingua.fil.ub.es](mailto:azucena@lingua.fil.ub.es)]

Ese correo venía de Buenos Aires. Al ejecutivo lo había conocido en un chat room en el que discutían acerca de música latinoamericana. Él, <[nostalgico@arnet.pro.ar](mailto:nostalgico@arnet.pro.ar)>, 46, estaba casadote; o sea, con mujer y dos hijos, apartamento heredado en la calle Corrientes [...]. Para <nostalgico>, en cambio [banano@wam.umd.edu](mailto:banano@wam.umd.edu), 23, era solterita; o sea, estudiaba Political Science en University of Maryland, at College Park; no tenía ni lejanamente algún novio porque apreciaba demasiado su tiempo de aprender cosas; y su familia quiteña podía costearle los estudios sin ningún apuro.<sup>49</sup>

El protagonista creó un juego y asumió la lógica del simulacro que le permitía liberarse de la realidad y también de su identidad. La misma experiencia se encontraba a disposición de sus interlocutores ausentes, sin rostro. Transitoriamente, el mundo real se iba paralizando y se iba poniendo entre paréntesis, a

---

47 Vallejo, *Acoso textual*, 20.

48 Vallejo, *Acoso textual*, 19.

49 Vallejo, *Acoso textual*, 32.

condición de activar ese otro mundo alternativo que, de todos modos, devendría en caótico. Luego, la simulación, con su vocación totalizante, descartó la experiencia autónoma, sustituyó lo real por lo hiperreal y actualizó la construcción de identidades mediante la mirada de los *otros*, y desde ese otro, que se había vuelto el propio «yo» del protagonista.

Ese mundo alternativo era una versión segunda del real, que echaba mano de ciertas imposturas, que intervenía la realidad y se confundía irremediabilmente con ella, pues sus signos eran equivalentes y de ella procedían; por tanto, aunque artificiales pero semejantes a sí mismos, se mezclaban y confundían con esa realidad a la que el simulacro buscaba restaurar<sup>50</sup>.

En ese contexto de replicación y sus efectos de duplicación, <banano> proyecta y prefigura a través de su imaginación cuerpos no reales, siguiendo la potencia semántica de las palabras:

34

(En realidad, pienso que todos nosotros somos la imagen que nos construye el Otro —ves que yo también puedo ponerme muy difícil para hablar?— y en esa circunstancia la honestidad resulta imprescindible) [De, (*Contestación a <nostalgico> de <banano>* “Que viva el gran amor!”)].<sup>51</sup>

Por tanto, la sustitución de identidades se constituye en condición para experimentar encuentros y relaciones marcadas por la instantaneidad. En este orden de cosas, el componente sustituto resultante es un expediente textual que bosqueja, crea y define al *otro*, y que se transfiere al interlocutor:

Fíjate que solo soy una dirección en el espacio cibernético.  
Tú y yo somos un invento que hemos fabricado yo y tú. Te

---

50 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro: La precesión de los simulacros: El efecto Beauborg, A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social* (Barcelona, Kairós, 1998).

51 Vallejo, *Acoso textual*, 40.

imaginas como soy? Y si fuera fea... también sería ese "poco de amor" que te falta? [...]. Me digo a mí misma que no eres real, que eres tan solo un mensaje, solo palabras. Pero releo el mensaje y siento que eres real en él; que el mensaje está y que en aquellas precisas letras vives tú [De (Contestación a <nostalgico> de <banano> "Que viva el gran amor!")].<sup>52</sup>

Ahora bien, en estos personajes cibernautas, curiosamente, se confirma un deseo de materialización y corporeización del *otro*, que permite verificar aquellos inquebrantables vínculos con la realidad, que además resultan ineludibles al simulacro:

¿Conoceré a <azucena> algún día? Era la pregunta que todos los miembros de esa cofradía de transeúntes de la Net, entre un e-mail que va y otro que regresa, siempre se hacían a sí mismos en algún momento. Era esa imperiosa demanda de sus almas para que la palabra anónima que se presentaba ante sus ojos en el monitor se transformara en un cuerpo con sudores y texturas que olfatear y percibir con la punta de los dedos. Mas ya todos sabían que aquellos encuentros eran casi imposibles y que los pocos que resultaban podían contarse como la versión cibernética de los cuentos de hadas.<sup>53</sup>

35

Del mismo modo, esa constante duda en torno a la identidad de los transeúntes del ciberespacio ratifica una cierta convivencia con la realidad en medio de la incertidumbre: «¿Y si <enquirer> fuera también el invento de otro ser solitario como yo?»<sup>54</sup>. Dicha incertidumbre no solo en el mundo virtual, sino también en el real, determina una crisis del sujeto, en relación con la idea de cuerpo y de identidad:

---

<sup>52</sup> Vallejo, *Acoso textual*, 41.

<sup>53</sup> Vallejo, *Acoso textual*, 31.

<sup>54</sup> Vallejo, *Acoso textual*, 63.

[...] insiste en preguntarse si su persona es un él o una ella, y si es tal él o tal otra ella. Para casi todos, bastaría con mirar de reojo bajo el pubis; mas para sus ganas de caminar por el sendero complicado, aquella respuesta anatómica no es suficiente. No soy lo que yo creo que soy yo sino lo que los otros hacen de mí.<sup>55</sup>

En el territorio del entorno cibernético, el *enmascaramiento* como práctica permanente que transforma el desencuentro en encuentro, que propicia movilidad y libertad y que conduce al equilibrio deseo/acción, en circunstancias de inmediatez y descorporeización, al mismo tiempo, transfiere a su usuario dos experiencias: la posibilidad de *ser* en el ciberespacio, como alternativa que sustituye sus vivencias en el mundo real; y la sensación residual de inconformidad por las mismas razones relacionadas con la fragmentariedad, que fueron las que lo precipitaron a su impugnación, y que autocuestionan y precipitan al personaje a tomar esa decisión que fuera anunciada desde el inicio en el relato:

36

¿Me atreveré en algún momento a anunciar mis muertes, poner a prueba el valor de la palabra, y recolectar mi ser ambiguo, desperdigado en piezas; o seguiré, rompecabezas recién desempacado, complaciendo los distintos y desesperados anhelos de los diversos seres al otro lado de la pantalla?<sup>56</sup>

En efecto, y a propósito de la cita, las múltiples voces que habitan en <banano> lo desequilibran y dan lugar a una sensación de incertidumbre: «¿Sobreviviré este juego de ser nadie y ser muchos a la vez?»<sup>57</sup>. Lo anterior supone el «ensayo de la lógica de la

---

<sup>55</sup> Vallejo, *Acoso textual*, 64. Esta cita insiste en los efectos *performativos* del género y alguna consecuente inestabilidad vital propuestos por Butler.

<sup>56</sup> Vallejo, *Acoso textual*, 11.

<sup>57</sup> Vallejo, *Acoso textual*, 13.

Otredad»<sup>58</sup> que vuelve *otro* u *otros* a uno mismo. La *otredad*, en este contexto, no es una entidad nómada proscrita debido a su extrañeza, sino, más bien, privilegia su experiencia sensible y la posibilidad de conocer(se), de ver(se) y de ser, como no ha sido posible conocer, ver, ni ser, en ese mundo real que los personajes intentan abandonar para instalarse en otras comunidades virtuales. Por ello, el diálogo con esos otros navegantes de la red anima al protagonista a asumir identidades diversas, durante instantes en los que la palabra y la imaginación coexisten.

A propósito de lo anterior, Turkle<sup>59</sup> propone que los juegos textuales del correo electrónico y del chat se constituyen en medios para crear otras identidades, tomando distancia de lo que se es en realidad. Esas nuevas identidades viven varios contextos al mismo tiempo y asumen una práctica vital que descentra a ese «yo» que luego alcanza una existencia múltiple y participa de relaciones volátiles. Por ello, el correo electrónico se promueve como un escenario para los contactos dialógicos de <banano> con su grupo de amigos cibernautas, durante los momentos previos a su desconexión de la red.

En la inmediatez de estas relaciones, la realidad se altera y permite la percepción visual de un mundo alternativo a través de ese muro transparente de la pantalla del monitor, en el que el protagonista proyecta la imagen fragmentaria de sí mismo y también la de sus interlocutores. Al mismo tiempo, esta transparencia se torna una frontera que separa lo real del simulacro y le permite al navegante reestructurar realidades en el entorno virtual e incluso practicar experiencias afectivas:

---

58 Para Mendizábal, esta es una de las ofertas que los videojuegos hacen a sus usuarios, dado su involucramiento en el mundo simulado que desde la imagen se propone, y dados los desafíos que el jugador puede asumir. En Mendizábal, *Máquinas de pensar, videojuegos, representaciones y simulaciones de poder*.

59 En Turkle, *La vida en la pantalla: La construcción de la identidad en la era de Internet*.

Cuando <banano> era ella, la muerte le sonaba demasiado lejana y estrambótica pero no dejaba de pensarla. Incluso ya no dudaba que ella era la ella y de verdad y totalmente el único ser que podía habitar en <banano>, más allá de lo virtual de su realidad, y sentía que su dormitorio en la U. estaba siempre con las sábanas frescas y los libros en orden. Quiero tener a <nostalgico> desnudo sobre esas sábanas y sentir que su cuerpo me cubre sin ni siquiera intentar entender de qué manera su corazón se da modos para entregarse a su mujer y a mí. Luchaba con ganas contra la desesperanza de <banano> en forma de él.<sup>60</sup>

38

El deseo sitúa una experiencia placentera que pasa por el cuerpo y que también da lugar a una crisis del sujeto provocada por los celos. Pero, además, la realidad simulada resulta tan potente que la textualidad propicia un contacto en tiempo real y la emergencia de una afectividad mediada por la tecnología: «Y sé también que te he amado en cada palabra colgada del hilo telefónico que me permite atravesar el Atlántico desde mi silla, y por supuesto, te he amado sin final»<sup>61</sup>. Esta circulación ligera y liviana del yo, puramente textual, a propósito del enmascaramiento y el simulacro, da lugar a la impostura que mengua densidad a los afectos y los precariza, replicando el carácter esencial de la vida contemporánea<sup>62</sup>.

A veces, cuando estoy frente a mi pantalla, deliro. Te veo, trato de imaginarte cómo sería eso de ser parte de vos y querría tenerte y acariciarte. Vos me decís que no, que no me ilusione, que solo sos una palabra sin rostro.<sup>63</sup>

Sus interlocutores niegan cualquier posibilidad afectiva y reafirman una actitud contemporánea que ratifica la fragilidad de los

---

60 Vallejo, *Acoso textual*, 38.

61 Vallejo, *Acoso textual*, 100.

62 Bauman, *Modernidad líquida*.

63 Vallejo, *Acoso textual*, 33.

sentimientos y la dificultad de involucrarse con el otro, pues aquello les significaría lazos, compromisos a largo plazo, y la pérdida de su libertad y de «la inversión» que significa el amor, puesto que las promesas en las relaciones no significan nada a largo plazo<sup>64</sup>. Luego, la frenética proliferación de mensajes a través de *e-mail* representa la ansiedad del sujeto contemporáneo de combatir su soledad en un escenario imaginario con unos cuantos contertulios dispersos, con quienes no existe otro contacto que la correspondencia, ni otro vínculo que el texto.

## Algunas notas finales

*Acoso textual* es una novela que al final del siglo XX propuso la representación de una convivencia entre los mundos real y virtual en la experiencia humana. La historia que nos acerca no plantea una continuidad posible entre esos dos mundos, sino un acto de impugnación, primero, que va seguido de otro de sustitución, después. Sin embargo, la ausencia del cuerpo, el enmascaramiento y el anonimato no aseguran la permanencia del sujeto, a pesar de que él ejercite ciertas prácticas propias de la virtualidad.

Hacia el final del relato se impone, tal como sucede en el mundo real, esa incapacidad del personaje de mantener relaciones afectivas con sus pares, es decir, de amar al otro<sup>65</sup>. Dicha incapacidad muestra a contraluz dos asuntos. El primero, el pulso de una época abocada a lo inmediato, breve y efímero, en el sentido en el que Bauman lo advirtiera. Y lo segundo, que pese a la adopción de este nuevo *habitus*, comprendido como prácticas y condiciones de existencia que generan un significado<sup>66</sup>, el

---

<sup>64</sup> Zygmunt Bauman, *Amor líquido* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016).

<sup>65</sup> Bauman, *Amor líquido*.

<sup>66</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998).

sujeto contradictoriamente desea el amor, pues, «[e]l amor es la supervivencia del yo a través de la alteridad del yo»<sup>67</sup>, y, por consiguiente, significa una opción de futuro, aunque incierto.

De esta suerte persiste la paradoja del deseo de lo negado que motiva la angustia del sujeto en la dimensión real y también en la virtual. Las experiencias frágiles siguen pulsando la existencia de los hombres y las mujeres de la nueva época; de allí que su búsqueda o deseo atraviese y trascienda dichas dimensiones. Lo anterior, por tanto, ratifica la coexistencia de esos mundos y la transferencia de la noción de humanidad a los espacios de la virtualidad y el simulacro, pero, sobre todo, su retorno.

El final de la historia muestra que, a pesar de la impug nación y la sustitución, y pese a las experiencias del sujeto descorporeizado y enmascarado, prevalece la necesidad de volver al mundo real y al cuerpo, que es el único dispositivo de contacto con aquel. Por tanto, la escritura se define como una práctica potente que permite la creación y la recreación de la subjetividad, en instancias alternativas a la real.

40

Por cierto, la literatura como manifestación de la textualidad, la sensibilidad, la percepción y tantos otros rasgos del escritor y su contexto, ha conservado un importante carácter anticipatorio. Pensemos, mirando hacia atrás, en nuestra tradición narrativa, en el planteamiento ecologista de Demetrio Aguilera Malta en *Don Goyo*, la imaginería de Abdón Ubidia en sus *Divertinventos*, y la deslumbrante prefiguración de Alicia Yáñez Cossío, de una humanidad asediada por la soledad, el silencio de la incomunicación y el sinsentido de la memoria, a propósito del avance tecnológico. Estos fueron asuntos trabajados con meticulosidad en sus relatos de *El beso y otras fricciones*. La novela de Vallejo, publicada en los lindes del 2000, si bien propone un sujeto fugitivo del tedio de la realidad, capaz de empalmar las dimensiones real y virtual a través de la edificación de un mundo paralelo en el que convergen

---

<sup>67</sup> Bauman, *Amor líquido*, 25.

la simulación, la paradoja de la inmovilidad, el enmascaramiento y la *performatividad* de la escritura, sobre todo, apuesta a favor de la reivindicación de la humanidad de ese protagonista como una operación que pasa por su enfrentamiento con la acechante y caótica liquidez, y, muy especialmente, por la afirmación de su corporalidad, que significa desenchufarse, desconectarse y desengancharse de ese mundo incapaz de restaurar las fisuras de su subjetividad.

## Referencias bibliográficas

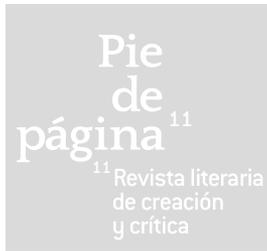
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza, 1998.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro: La precesión de los simulacros: El efecto Beauborg, A la sombra de las mayorías silenciosas. El fin de lo social*. Barcelona: Kairós, 1998.
- Bauman, Zygmunt. *Amor líquido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- . *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Correa, Mariagusta. «Acoso textual, invención y fin de un mundo: un signo de lo contemporáneo». Repositorio Universidad de Cuenca, 2010. <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/1992/1/tle157.pdf>
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano, 1: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.

- Eco, Umberto, V. V. Ivanov y Monica Rector. *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica de México, 1998.
- Handelsman, Michael. *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo, Identidad y resistencias en el Ecuador*. Quito: El Conejo, 2006.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swiny, 2013.
- Lewis, Diego. *La pantalla ubicua: comunicación en la sociedad digital*. Buenos Aires: La Crujía, 1999.
- Maffesoli, Michel. *El nomadismo, vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica de México, 2004.
- Mendizábal, Iván Rodrigo. *Máquinas de pensar, videojuegos, representaciones y simulaciones de poder*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, Corporación Editora Nacional, 2004.
- Turkle, Sherry. *La vida en la pantalla: La construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Ubidia, Abdón. «Del amor virtual». En *Cuentos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y Campaña de Lectura Eugenio Espejo, 2004.
- . *Referentes*. Quito: El Conejo y Abya-Yala, 2000.
- Vallejo, Raúl. *Acoso textual*. Quito: Planeta, 1999.
- Yáñez Cossío, Alicia. *El beso y otras fricciones*. Bogotá: Ediciones Paulinas, 1974.

### **Mariagusta Correa**

Cuenca, 1976, ORCID 0000-0001-8235-9153. Investigadora y docente. Escribe ensayo, cuento, microcuento y poesía. Ingeniera comercial; licenciada en Lingüística, Literatura y Lenguajes Audiovisuales; magíster en Estudios Latinoamericanos, con mención en Literatura, y doctora en Literatura Latinoamericana, con una investigación sobre el cuento ecuatoriano en la década del setenta, en la que propone el modelo Vectorial<sup>70</sup> como una alternativa para definir la estética de esa producción. Ha publicado los poemarios *La esfera de Penélope* (2011) y *Mestiza* (2014); los cuentarios *Al ras de la memoria* (2012), Mención de Honor del Premio Joaquín Gallegos Lara, y *Fotogramia* (2018); la colección de microcuentos *Ascensor, ficciones contra tiempo* (2013), *épsilon* (2022); y *Trastienda* (2014), un estudio sobre el personaje homosexual del cuento ecuatoriano del siglo XX.





11/ Guayaquil  
II semestre 2023  
ISSN 2631-2824

# La imagen de la mujer en *Velvet* y *Lucía Jerez*

45

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez

Investigadora independiente  
[Grushmo208@gmail.com](mailto:Grushmo208@gmail.com)

## Resumen

Aquí se propone un acercamiento analítico entre dos textos: la serie *Velvet* (Sara Escobar, Ramón Campos y Gema R. Neira, 2014) y *Lucía Jerez* (José Martí, 1885), obras en las que puede apreciarse el manejo de la macroestructura narrativa. Me centraré en dos elementos: la focalización del narrador y la representación (física, comunicativa y actitudinal) de los personajes femeninos en comparación con los masculinos, y la dependencia del resto de elementos narratológicos. Los recursos empleados en este campo dejan ver una naturalización de la violencia de género y no incluyen otra visión acerca de la mujer fuera

de la dicotomía ángel/demonio, propio del paradigma androcéntrico: el deseo erótico y servil. Tampoco el hombre deja de seguir la construcción dada por la masculinidad dominante para los varones como modelo de comportamiento idealizado.

**Palabras clave:**

*Lucía Jerez*, Galerías Velvet, amor heterosexual, violencia de género, narrativa

**Abstract**

Here an analytical approach is proposed between two texts: the Velvet series (Sara Escobar, Ramón Campos and Gema R. Neira, 2014) and *Lucía Jerez* (José Martí, 1885), in which the management of the narrative macrostructure can be appreciated. I will focus on two elements: the focus of the narrator and the representation (physical, communicative and attitudinal) of the female characters compared to the male ones, and the dependence on the rest of the narratological elements. The resources used in this field reveal a naturalization of gender violence and do not include another vision of women outside of the angel/demon dichotomy, typical of the androcentric paradigm: erotic and servile desire. Nor does man stop following the construction given by dominant masculinity for men as a model of idealized behavior.

**Keywords:** *Lucía Jerez*, Velvet Galleries, heterosexual love, gender violence, narrative

Actualmente, muchas personas han optado por la televisión prepagada, que les permite ser acreedoras a un sinnúmero de títulos para sus horas de ocio y mediante la cual compran una falacia de libertad de escogimiento. El espectador moderno percibe que puede elegir libremente, sin restricción de edad, y que se le ha otorgado la decisión de qué ver, con qué frecuencia, y de disponer de las repeticiones a voluntad en cualquier lugar del mundo con conexión.

Aparentemente, estas horas de lo que se concibe en general como sano esparcimiento están alejadas de lo que Foucault denomina «los dispositivos de poder» y «dominación»<sup>1</sup>. Sin embargo, no es así, pues los sistemas simbólicos están omnipresentes en todo producto comunicativo social, debido al manejo de discursos, regidos por una determinada visión, que se impone como la «normalidad»<sup>2</sup>.

Así, cuando vemos cualquier programa en los medios de información, las series televisivas en el caso del presente trabajo, debemos considerar que sus mensajes son parte de un engranaje de dispositivos sociales que dependen de un paradigma androcéntrico, en el que persiste la «violencia» de género como algo natural y con el cual se naturalizan representaciones dicotómicas.<sup>3</sup> Asimismo, ponen a los hombres en determinado sitio que no toma en cuenta sus diferencias, sino que los someten a continuar con un comportamiento<sup>4</sup> propio de una masculinidad vigente, es decir, hegemónica, contra la cual no pueden oponerse por temor a la exclusión.<sup>5</sup>

Lo mismo sucedió en el siglo XIX en Latinoamérica con la producción de novelas, que tuvieron una función pedagógica sobre una supuesta idea de entretenimiento. En este caso, el arte de la palabra y la imprenta, en la perspectiva de Ángel Rama, estaban al

---

1 Michel Foucault, *Los anormales* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 256.

2 Foucault, *Los anormales*, 68.

3 Magdalena Mayorga, *Feminismo* (Ecuador: MayorBooks, 2022).

4 Mayorga, *Feminismo*.

5 bell hooks, *El feminismo es para todo el mundo* (Traficantes de Sueños, 2017).

servicio de los poderes religiosos y soberanos que seguían «el orden simbólico»<sup>6</sup>, en el que imperaban muchas divisiones por raza, lugar de nacimiento, estrato social, riqueza, etc. Sin embargo, la que subsumía a todas era la sexual, ligada a una tradición cultural heredada desde el Imperio romano, en el que los roles sexuales se determinaban por el predominio de uno que fungía como líder y poseedor de la verdad implantada, representado primeramente por «el súbdito» y luego por el «ciudadano ilustrado»<sup>7</sup>.

48 La novela decimonónica estuvo destinada fundamentalmente a un público lector femenino<sup>8</sup> que recibía sugerencias sobre cómo comportarse y reaccionar para enfrentar ciertas situaciones: ejercían, lo que llama Foucault, una tecnología sobre el cuerpo, «l'anatomo-politique»<sup>9</sup>. Así tenemos que, en esta novela, las heroínas eran mujeres transgresoras que se salían de las buenas costumbres y, al hacerlo, debían recibir un castigo ejemplar y violento —vituperación y muerte—. Este discurso fue replicado por la mayoría de las obras narrativas del periodo, en cuya trama la protagonista era mujer que cumplía el papel de chivo expiatorio; por ello, su nombre de pila servía de título. Aquí, el personaje era construido para producir una catarsis en las lectoras y persuadirles para no salirse del tipo de mujer dócil y no cuestionadora<sup>10</sup>, como se esperaba bajo este sistema en el que prevalece la dominación de género que promulga que «a ellas se les asign[e] elementos que denotan menor valor que lo correlacionado con ellos, como lo privado, lo reproductivo, los servicios de cuidado»<sup>11</sup>.

---

6 Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Estados Unidos: Ediciones de Norte, 2002), 104.

7 Antonio Molina, *Mujeres y hombres en la España ilustrada* (Barcelona: Cátedra, 2013), 157.

8 Pilar Errázuriz, *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina* (Universitarias de Zaragoza: Prensas, 2012).

9 Michel Foucault, *Historie de la Sexualité 1* (Gallimard, París: 1976), 161.

10 Ana Peluffo y Sánchez Prado, *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina* (Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2010).

11 Mayorga, *Feminismo*, 21.

Así tenemos la costumbrista cubana *Cecilia Valdés* (1839) o la primera novela ecuatoriana, *La emancipada* (1863). Amenazas simbólicas y textuales reprimían a las mujeres reales que deseaban salir a lo público e invadir el mundo letrado e histórico. En el Ecuador, por ejemplo, algunas voces, respaldadas en los hábitos religiosos o en cierta seudolibertad aristócrata, protagonizaron acciones de esta índole en la última parte del siglo XVIII y en el siglo XIX, como sor Catalina de Jesús Herrera, Manuela Sáenz, Zoila Ugarte de Landívar o Marietta Veintimilla, mas su esfuerzo fue silenciado por la crítica de su tiempo y la posterior. Es una cuestión que ha sido recurrente en cada una de las ciencias, ya que el sistema es excluyente<sup>12</sup> y porque lo imaginario (simbólico) se sobrepone a «lo real» a «las modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común»<sup>13</sup>, pues es fragmentado, múltiple e imposible de dominar-comprender por completo.

Ahora, luego de varios siglos de vigencia y aceptación del género novelesco y su derivación al formato televisivo y cinematográfico, cabe formularse la pregunta de cuánto de esa macroestructura<sup>14</sup> perdura, por lo tanto, sirve como dispositivo del paradigma androcéntrico. ¿Será que, en este formato, el discurso del amor romántico y los papeles de la pareja heterosexual han sido modificados e insertan a la mujer real y ya no a la de ficción o estética? ¿Qué sucede con la proliferación de reactualizaciones o reinterpretaciones (hipertextos, *remake*) de los cuentos infantiles, textos literarios o históricos, pasados a formatos modernos y digitales? ¿Se cambia la intención o los estereotipos de género?

En esta investigación, definiendo que en nuestras sociedades se reactualiza la violencia de género en variadas formas narrativas, sin importar el formato de aparición ni la época, pues se obedece a una macroestructura eternizada en torno al amor

---

12 hooks, *El feminismo...*, 2017.

13 Rama, *La ciudad letrada*, 2002, 38.

14 Teun Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso* (México: Siglo XXI, 2007).

«romántico heterosexual»<sup>15</sup>, cuyos elementos participantes tienen un rol acorde con una escenografía eternizada y en la cual tienen asignaciones fijadas para cumplir (actuar) y decir.<sup>16</sup> Este esquema textual y discursivo, que se reitera generación tras generación, ha cimentado lo simbólico, donde las representaciones masculinas y femeninas son imaginarias e idílicas y obedecen a un solo sujeto y dador social relacionado con lo sexual «biológico» y «gramatical»<sup>17</sup>. Por el contrario, las verdaderas realidades amorosas de los seres humanos están fuera de las dicotomías preestablecidas, porque se les ha negado su aparición histórica: son marginadas en pro de estereotipos naturalizados o normalizados.<sup>18</sup>

50

Por consiguiente, la lectora o el lector podrá comparar la estructura de las narrativas utilizadas en la literatura de un texto del siglo XIX, en el que existe una determinada representación dada a los personajes, así como una opción por ciertos recursos de ese género. Igualmente, verificará si existen variantes en la narrativa utilizada en un texto televisivo de gran audiencia y que es consumido por espectadoras/es del siglo XXI, en plataformas como Netflix.

El presente texto busca incidir en la reflexión sobre género, que en los últimos años preocupa a la academia, particularmente en la inscripción del comportamiento tanto en hombres como mujeres en los textos de los medios de información. El discurso androcéntrico perjudica a todos los miembros y sus opciones particulares, determinando su existencia y limitando sus deseos de equidad y democracia.

---

15 Alejandro Sánchez-Sicilia et al., «Amor, posmodernidad y perspectiva de género: entre el amor romántico y el amor líquido», *Investigaciones Feministas*, 9 (2018).

16 Esperanza Bosch et al., *Violencia contra las mujeres: el amor como coartada* (Madrid: Anthropos, 2013).

17 Judith Butler, *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of "Sex"* (Nueva York: Routledge, 1993).

18 Mayorga, *Feminismo*.

## Corpus de análisis y metodología

Para la construcción de este artículo, comparo dos textos de la misma macroestructura, correspondientes a diferentes textualizaciones —mediático y literario—, tiempo de producción —más de un siglo—, entre otros contrastes. Habiendo determinado mi interés sobre la problemática, el corpus que emplearé es el siguiente:

*Galerías Velvet*, también denominada *Velvet*, es una serie televisiva de 2014 y de producción española, bajo el sello de Bambú, inventada por Ramón Campos y Gema R. Neira y proyectada por Antena3. Consta de cuatro temporadas, con más o menos catorce episodios en promedio por cada una, cuya duración aproximada es de setenta minutos. Luego de la presentación en su país de origen, la serie fue distribuida a través del mundo de habla hispana por la plataforma de televisión de pago y, así, ha llegado a Latinoamérica donde está entre las recomendaciones propuestas a los suscriptores, lo que indica que ha sido bien acogida por el público.

La novela *Lucía Jerez* (1885), la única producción de este tipo de José Martí, situada a finales del siglo XIX e inscrita en los deseos de modernidad, renovación y redefinición de la identidad latinoamericana de una generación, apareció por entregas en el periódico bimensual *El Latino Americano*, siguiendo la manera en la que este tipo de textos llegaban al público en la época. Fue firmada con seudónimo de mujer, Adelaida Ral, por lo cual la autoría quedó relegada hasta una posterior edición íntegra.

En estos textos, aparentemente disímiles, subsiste una variante que los aproxima, la macroestructura narrativa: gracias a los elementos constitutivos, concretamente, la creación de los personajes obedece a un deseo en el que se filtra una incidencia marcada por el ser mujer y el ser hombre, que concuerda con patrones recurrentes, relacionados con la focalización de

un dador social eternizado y proyectado desde «una dominación masculina»<sup>19</sup>.

Esta analogía básica se puede identificar en las series televisivas de hoy y la novela decimonónica y hace uso no solo de una única macroestructura<sup>20</sup>, la narrativa, sino que las dos obras recurren a un discurso «eternizado»<sup>21</sup>, el amor romántico, que explota la misma escenografía (marcos temporales: inicio de la relación, mutua correspondencia y ruptura), lo que determina el hacer y el decir de cada personaje<sup>22</sup>, que replica y es replicado en el proceso real humano o el ficcionalizado, ya que, por su cimentación, es de fácil reconocimiento y memorización: por ser una experiencia, incluso, por usar lo narrativo, es asumido por la cognición humana, pues esta macroestructura es la primera aprendida y es reasumida, ahora, por la inteligencia artificial.

52

Si nos detenemos en la estructura narrativa y sus elementos constitutivos, estos son los mismos categorizados por Aristóteles para la tragedia que, luego, en el Neoclasicismo, se mantuvieron tanto los textos épicos como en los dramáticos y sus derivados. Como la novela es heredera de ambos, entonces, conserva todos (acontecimientos, personajes, tiempo y espacio).<sup>23</sup> Lo mismo ocurre con las series televisivas y telenovelas, cuyo hipotexto es el descrito líneas arriba, que solo cambian a un formato audiovisual, que suple al imaginativo de las palabras del literario, lo que reduce a uno solo el hilo narrativo. Caso similar se da con las canciones románticas (baladas, tangos, boleros, pasillos, etc.), fotonovelas, películas, cortos y series, etc., en los que el lenguaje requerido reduce a su mínima expresión la estructura narrativa.<sup>24</sup>

19 Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (Madrid: Anagrama, 2000).

20 Van Dijk, *Estructuras...*

21 Bourdieu, *La dominación...*, 19.

22 Maingueneau, «El enunciador encarnado», *Revista Versión*, n.º 24 (2019).

23 José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario* (Cátedra, 2009).

24 Mitzi Soria et al., «La construcción de la identidad de género a través de estereotipos televisivos», *PsicoEducativa: Reflexiones y Propuestas*, 3(6) (2017): 23-88.

Para este análisis empleo, principalmente, la metodología interpretativa, que supone que, bajo una conjetura, realizo una validación con los mismos textos. En cuanto a algunas herramientas o técnicas, hago uso de la narratología<sup>25</sup>; además recorro a otras necesarias e interrelacionadas para mejorar mi lectura. Así, empleo la clasificación actancial de Greimas y cierta terminología de la hipertextualidad de Genette<sup>26</sup>, porque los personajes tienen una problemática de querer, poder y desear, la cual deben resolver en un tiempo y espacio. Cada uno se diferencia por su comportamiento y su individualidad, es decir, se cataloga gracias a su relación con el resto, al cual se opone o es análogo; lo marcan una matriz de relaciones vigentes para que «el amor» sea «utilizado» como «coartada»<sup>27</sup>. Estas técnicas han nacido en la literatura, mas hoy son transdisciplinarias, pues develan la narrativa yacente en las relaciones de poder y en la violencia de género. Igualmente, para un apoyo argumentativo recorro a la línea de análisis discursivo tanto de género como literario, donde imbrico a algunos conceptos de Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Judith Butler, P. Errázuriz, Raúl Fornet-Betancourt, Rossie Bardotti, Esperanza Bosch *et al.*, Margarita Mayorga, Dominique Maingueneau, Vladimir Propp y otros, cuyos trabajos buscan una desnaturalización de los sistemas vigentes para una comprensión de la sinergia de las prácticas y textos.

---

25 El análisis pondera la relación de sus elementos: fábula (acontecimientos en orden cronológico), historia (cómo se presentan los acontecimientos, cómo se cuenta), el narrador (quién cuenta los acontecimientos), los personajes (entes de ficción que actúan en la historia, cada uno con su comportamiento), las voces (uso de textos o discursos intercalados, *hipotextos*), la focalización (perspectiva o plano desde donde se presentan los acontecimientos o a través de los ojos —o sentidos— que dan relevancia a lo narrado, donde se plasma lo psicológico, ideológico y espacio-temporal), el punto de vista (cosmovisión o manera de ver el mundo proyectado en un texto o en un enunciado o discurso). (Nota del autor).

26 Pozuelo Yvancos, *Teoría...*, 2009.

27 Bosch *et al.*, *Violencia...*, 290.

## Elementos narratológicos: comparación de los personajes femeninos y la voz narrativa

54

Ambos textos, esto es, la novela de José Martí y la serie *Galerías Velvet*, comparten una única fábula. Sin embargo, hay similitudes y diferencias bajo los elementos constitutivos de cualquier diégesis (propuesta de la narratología). Estas se relacionan con la variante del momento de creación, e incidieron con algunas transformaciones, por ejemplo, cambio de escenario y el entorno —ambiente—, contextualización de los personajes, función del narrador, pero se conservan muchas similitudes en el resto de los elementos. Por lo tanto, su relación es hipertextual con un más antiguo (hipotexto), del cual había tomado su estructura básica, solo con pequeñas variantes, que en este caso se remonta a una herencia provenzal; incluso, esta es heredera de tradiciones grecolatinas como las *Metamorfosis*, de Ovidio, en cuyas páginas están las historias de amor que inspiraron a muchos escritores posteriores, como Shakespeare (*Romeo y Julieta*); igualmente, la comedia ática nueva, que alberga historias de esclavos o subalternos que cambian de sitio para ocupar una posición superior. Incluso se perciben elementos replicados en las formas sociales que veían en la naturaleza cierta inspiración y justificación para lo sociocultural, como asevera Pierre Bourdieu, cuando desnaturaliza la constancia de esa estructura desde la Cabilia<sup>28</sup>.

En cuanto a la relación entre discursos, tenemos que la una, *Lucía Jerez*, dialoga con los textos de su mismo lenguaje, la literatura; mientras que, en el caso de *Velvet*, hay un traspaso del referente literario al del *mass-media*, por lo que tenemos una intermedialidad; asimismo, por recrear la fábula, estamos frente a una transtextualidad con sus variantes. Ahora, en este trabajo mi interés está en la construcción de la focalización, la voz narrativa y en la representación de los personajes, que supeditan el resto de ele-

---

<sup>28</sup> Bourdieu, *La dominación...*, 2000.

mentos similares en los que me centraré para realizar la interpretación, donde valido la conjetura con los recortes del mismo texto.

### Caso: serie *Velvet*

Aquí se rememora —reinterpreta y reactualiza— las vivencias y personajes de los años sesenta y setenta: una época de cambios tanto en el ámbito de género —consolidación teórica del feminismo— como intelectuales —aparición de los posestructuralistas—<sup>29</sup>, políticos e ideológicos —auge del pensamiento *hippy*, imposición del *rock and roll*, etc.—. Es decir, un tiempo de rupturas, sin embargo, las costumbres y las tradiciones de las clases altas pugnaban por sobrevivir a ese momento de crisis y cuestionamientos; varios valores propios de la tradición eran impuestos con la fuerza, en especial en España, con un exacerbado control religioso y militar, además corroborado por las instituciones y producciones comunicativas (dispositivos).

Se reinventa un mundo de ilusión fuera de la realidad, las galerías, un reencuentro con la nostalgia del pasado, *leitmotiv* de la literatura y la cinematografía españolas. Así, tenemos la gran producción *El ministerio del tiempo* (2015), igualmente proyectado en Netflix, y se pueden identificar, asimismo, muchas de las producciones narrativas y líricas de los autores de la literaria contemporánea (Antonio Gala, Juan Eslaba Galán, Terenci Moix y los representantes de la poesía arraigada). En la serie en mención se inscriben y sitúan dos mundos: el de la clase adinerada y el de las jóvenes trabajadoras de la moda. El edificio es la metonimia del mundo y va a replicar un orden jerárquico y capitalista. En los altos está la clase de poder y, en los sótanos, la vivienda y el espacio de las costureras; este último es enfocado con mayor detalle en muchas escenas y se filtra la desigualdad, pues los cuartos de ellas aparecen y se evita los de ellos. A la par, las conversaciones

---

<sup>29</sup> Mayorga, *Feminismo*, 2022.

masculinas son silenciadas, debido a que la serie se perfila para un público femenino.

Además, la profesión de la moda era exclusiva de un género y se hallaba en una cierta ascensión en esos años, puesto que levantaría la economía de la época posterior a la Segunda Guerra Mundial. La desobediencia era factible, debido a la relación de España con la modernidad de los países en apogeo como Francia e Inglaterra. Por eso, las alusiones a estas dos naciones dentro de la trama: Alberto es enviado a estudiar y viene con las ideas renovadoras de allá; Ana sueña con ir a París y conocer la realidad de la moda de primera mano y no solo a partir de las revistas, incluso, aprende francés. Luego, en la tercera temporada se nota la influencia estadounidense, reflejada incluso en los títulos de los episodios.

56

Aquí, la focalización aparece desde el momento de elegir el tiempo y el espacio, la distribución de los mundos; el actuar omnipresente es rastreable a través de los enfoques de cámara, los saltos temporales (retrospecciones, elipsis) o alargamientos en la fábula. En esas elecciones se filtra una determinada concepción del mundo<sup>30</sup>, plasmado, luego, en las representaciones desarrolladas en el uso de la lengua de cada personaje, con las cuales ellos revelan su ser y parecer, su «conciencia»<sup>31</sup>, que está plasmada en el hacer y en el decir: *performatividad* de la lengua<sup>32</sup>, en especial en la audiovisual, que informa sobre un ser y un parecer.<sup>33</sup>

Así, los dos mundos, bien delimitados y diferenciados en lo concerniente a la clase social —y la posesión del dinero—, tienen bien esquematizadas las asignaciones para cada miembro, que en este caso replican la división social del trabajo propio de lo androcéntrico, es decir, en dicotomías y jerarquías. Eso, incluso, lo re-

---

30 hooks, *El feminismo...*, 2017.

31 Bajtín en Graciela Reyes, *Pragmática lingüística* (Barcelona: Montesinos, 1994).

32 J. Austin en Reyes, 1994.

33 Soria *et al.*, «La construcción de la identidad...», 2017.

salta el padre de Alberto: «Hay barreras que no se pueden saltar y mundos que no se pueden unir»<sup>34</sup>. Además, esta división está replicada por la distribución sexual —como se defendía en la época y es lo ponderado como lo correcto también para hoy—<sup>35</sup>; entonces, cada género está simétricamente constituido y forma patrones de parejas heterosexuales.

Así, entre los trabajadores, los de mayor rango (don Emilio<sup>36</sup> y doña Blanca<sup>37</sup>, Lucifer<sup>38</sup>), que fungen como padre y madre, y cuya actitud autoritaria mantiene el orden, son la conexión entre el mundo de arriba y el de abajo para recalcar lo de los niveles de poder; además, poseen un artefacto de la modernidad para comunicarse espacialmente, el ascensor, que «vende» el sueño de la proximidad de lo alto. En sí, recuerda a la «ciudad ordenada»<sup>39</sup>, heredera de la inscripción del dominio monárquico, donde se mantenía este equilibrio gracias a la obediencia del subalterno que creía en ese orden —fraterno o paterno— y aceptaba su rango de dependiente.

Dentro de este mundo perfectamente organizado, por género y por clase o división laboral, surgen los personajes transgresores, que van a desear ascender al nivel superior, considerado como la utopía o el máximo logro. Por consiguiente, la protagonista pertenece a la clase de abajo, mientras, él, a la clase de arriba. Este texto, además, nos recuerda otro con una relación hipertextual que es recurrente en el melodrama<sup>40</sup>, los cuentos de hadas,

34 *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 2, «La costurera», [0:35:00], dirigido por Ramón Campos y Gema Neira, emitido 2017–2023, Netflix.

35 Sánchez–Sicilia, 2018.

36 Recuerda al texto de *El Emilio*, de J. Rousseau, sobreviviente desde la ilustración.

37 Los nombres de colores dados a las mujeres para relevar su acción moral de puras y sin mancha; además de su profesión de protectoras de la salud.

38 Lo diabólico asignado a una mujer por sus iguales, cuando ejercen el poder «natural» al hombre.

39 Rama, *La ciudad letrada*.

40 Recreado en la telenovela o el «culebrón peor que una de Corín Tellado», como lo dice Margarita en *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 15, «La noche de la reina», [46:56].

en especial el de *La Cenicienta*<sup>41</sup> —y el de príncipes y princesas—, cuya reactualización en diferentes hipertextos en estos últimos años es abrumadora en la producción hollywoodense y en Netflix. Así, estos siguen la misma macroestructura y cumplen las mismas funciones actanciales que señaló Vladimir Propp<sup>42</sup> para el cuento popular. En consecuencia, tenemos la primera función: cuando el adulto o padre abandona al héroe para que enfrente los problemas y consiga su virilidad (Alberto pierde a su padre y debe enfrentar la bancarrota de la empresa), y la última, que corresponde a la solución del conflicto (el casamiento y el reconocimiento del hijo legítimo, masculino para continuar el orden patriarcal).

58

Como había anunciado, los personajes representados van a constituir dos grupos: aquellos que siguen las reglas y los que las rompen. Este personaje transgresor existe como un tercero no aceptado dentro de una distribución dicotómica resguardada dentro de la comunidad, por lo tanto, luego debe encasillarse en el par considerado como aceptado: el/la bueno/a. Su tipo de refutación puede darse a nivel diastrático (clase social), ético-moral o social-civil y sexual, también mezcladas. Todas estas transgresiones son penadas de diversa manera tanto en el cuerpo como en la psiquis; para ambas, «el dolor» o «la tortura» es un recurso y una purificación.<sup>43</sup>

Aquí, mi análisis siguió el tipo de transgresión de clase y, así, tipifiqué a los personajes, sin olvidar la división dada por el mismo texto analizado, y me ocupé de las parejas heterosexuales. Dentro de la primera, es decir, la irrupción de una clase social en otra, tenemos a Ana y Alberto, cuyo castigo es el dolor infligido sobre su psiquis, pues son separados por tiempo-espacio en su niñez, pero en su adultez se da la lucha-agonía-renacimiento; por ello, la serie comienza en este punto. Asimismo, ella es una doble

---

41 Discutido en *Snow White & the Huntsman* (2016).

42 Pozuelo Yvancos, 2009.

43 Scarry, *The Body in Pain* (Nueva York: Oxford University Press, Inc., 1987).

transgresora, pues es una niña sin hogar, ya que sus padres habían muerto y fue criada por el tío, un vigilante del orden moral, y en el ambiente de las costureras; además, es una migrante de un pueblo (diferencia diatópica). Aspectos que en la época marcaban a los sujetos en determinada percepción y que, incluso, hoy son barreras consideradas para la aceptación en los círculos sociales o ciudadanos (modernos), puesto que la ciudad, aún, se erige como lo que podría llamarse una comunidad civilizada. Alberto, en cambio, es el hijo desobediente que por amor se va en contra de la ley paterna. Ese pecado es castigado con el accidente y el sentimiento de culpa por la decisión de su padre.<sup>44</sup>

Ana sobresale por su carácter, temperamento y proyectos que la llevan a desear otro destino, en el que lo profesional y el amor son su transgresión; sin embargo, su ser se perfila como altruista, desinteresado y sacrificial —ella pide a Alberto que se case con Cristina para salvar a los empleados de las galerías, y que acepte la decisión del padre<sup>45</sup>—. Es bella tanto en cuerpo como en alma. Su constante comportamiento moral y sacrificial le ayuda a vencer cualquier vicisitud y en la consecución de su pareja, amor y fortuna, para atenuar su ruptura del orden. En su caso, los logros laborales quedan en segundo plano, y, por eso, hay una elipsis en sus momentos de mayor triunfo, mientras que sus dolencias y castigos son detallados; incluso, indirectamente, hay una desaparición de la competencia, Alberto<sup>46</sup>. Pero con su supuesta muerte<sup>47</sup>, ella ratifica su condición de mártir —situación de dolor, obla-ción— y de madre abnegada para que el destino la «premie» con el retorno de su amor —Penélope moderna—. Esto llega cuando ella ha conseguido su consolidación económica y reconocimiento, es

44 Aunque a través de una carta entregada *post mortem*, recibe el perdón y el consentimiento para casarse con Ana. *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 16, «Cuenta atrás», [0:55:11].

45 *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 2, «La costurera», [1:14:54] / T1: E: 11, «Los restos del naufragio», [1:01:00].

46 *Galerías Velvet*, temporada 3, episodio 10, «Don't Say Goodbye», [1:03:46].

47 *Galerías Velvet*, temporada 3, episodio 12, «In Suspence».

decir, ha dejado de pertenecer a la clase baja para ascender, pues esta es la utopía que debe conseguirse en la ficción y en lo real, ya que ese mundo es el modelo para emular. En consecuencia, en esta narrativa se vuelve a explotar el arquetipo del amor romántico, el ángel del hogar, heredado desde la visión neoclasicista a imitación de la virgen María y los proyectos de nación del XVIII y XIX y de la división capitalista.

60 Otros personajes son Clara y Mateo. Ella como la chica arribista que usa sus encantos para seducir, y él como el señorito-galán, que embauca —acosa— a las jóvenes de clases bajas para satisfacer sus gustos y quien no piensa en compromiso ni formación de familia; aún es una especie de hijo de tres mamás; los mimos excesivos que recibía este tipo de personajes hacían de estos jóvenes los machistas, acosadores y burladores, debido a las licencias sociales permitidas a los hombres —sin importar la clase social—<sup>48</sup>, que muy pocas veces fueron refutadas por la opinión pública<sup>49</sup>; aunque, irónicamente, Mateo increpa esa actitud en su padre, él mismo la replica<sup>50</sup>. Clara y Mateo son de comportamiento análogo, sin embargo, son juzgados de distinta manera, pues existe una focalización inquisidora para ella y una mirada de aprobación para él, pues un comportamiento de esa índole es una demostración de su virilidad. Pese a que se la presenta como a una mujer que desea ascender por sus medios intelectuales —estudia contabilidad—, no se deja de recalcar que esos logros los obtiene por su belleza física y coquetería para convencer de que se le permita transgredir espacios, como es el criterio dentro del mundo patriarcal; incluso, los enfoques de cámara hacen paneos de su silueta ceñida, en especial de su espalda baja, lo que no ocurre con el cuerpo de Mateo<sup>51</sup>:

48 Margarita es asediada por un galán casado en *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 16, «La noche de la reina».

49 Aresti, *Masculinidades en tela de juicio* (Madrid: Cátedra, 2010), 290.

50 *Galerías Velvet*, temporada 3, episodio 15, «Here's to the Bride and Groom?», [0:38:49].

51 Esto cambia cuando se enfoca el cuerpo fornido de Alberto, que se lo exhibe para un ojo femenino, pero vuelve a la virilidad hegemónica cuando se enfocan sus peleas.

es claro que es un dador y un espectador potencial androcéntrico, cuyo ojo y deseo sexual es agrado.

Otros personajes cuya transgresión se conoce luego son Rafael e Isabel, que en Cuba eran trabajadores. Luego, al hacerse rico él con el trabajo de ambos, la abandona y forma una nueva unión con Gloria, que pertenece a una clase alta y con ello limpia su pasado. Así regresa a España e integra la clase influyente y respetable.

Entre las transgresiones ético-morales, he resaltado el adulterio, cuyo tratamiento está relacionado con la violencia de género y con las licencias sociales. Ambas aparecen en la serie y, como en la sociedad, son tratadas para proteger la virilidad del hombre y condenar a la mujer. Así, esta se da tanto en la clase alta como en la baja, igual que entre las dos. En esta situación, la mujer cae bajo el rótulo de libertina y tentadora —«misoginia romántica»<sup>52</sup>—, mientras él es disculpado, pues no es el iniciador —caso de Enrique y Patricia o ella y Jonás<sup>53</sup>—. En él, este acto es relativo y empático para una construcción androcéntrica, por ello se lo encuentra en un cabaré, cuestión que en Mateo no es objeto de punición por ser soltero; más bien, se recalca su poder económico y masculino, mientras que la libertad es condenada en ellas. La pareja de doña Cayetana y don Francisco es una muestra palpable: ella debe aguantar los comportamientos del marido, pues es la costumbre, incluso, le secunda cuando él se fija en Luisa, la costurera, quien se lo declara para limpiar su honra, pero en vez de que ella le reclame algo, se convierte en su cómplice y hace que la despidan, convirtiendo a la otra mujer en culpable de la seducción.<sup>54</sup> Su desfogue es la compra de lujos, al igual que hace Bárbara, al sospechar la infidelidad de su marido

---

52 Errázuriz, *Misoginia romántica...*, 31.

53 Ella también trasgrede la clase social, por sus encuentros con Jonás en *Galerías Velvet*, temporada 3, episodio 10, «Don't Say Goodbye». Al igual que lo hace Cristina con Víctor, el padre de su hija en *Galerías Velvet*, temporada 3, episodio 8, «Day and Night».

54 *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 7, «The Wait», [0:47:30].

y el desamor por la hija, que rompió la tradición familiar de primogénitos varones.

En cuanto a las transgresiones sociales-civiles, están los intentos de asesinatos y muertes infligidas por los personajes a otros, los cuales, irónicamente, quedan sin resolver. Aunque, entre los primeros, el castigo es el retiro siquiátrico. En los segundos, ninguno es encontrado culpable. Y si he resaltado este hecho se debe a que todo acto de maldad está enfocado como parte de la esencia femenina, con lo que se cae en una reactualización del mito de Eva o de Salomé<sup>55</sup>: la mujer es la culpable que incita al hombre a pecar, ya que el mal está en ella.

62

Así, si analizamos detenidamente tres situaciones que involucran personajes femeninos: primero, la transformación de Cristina en el personaje malvado, enemiga u oponente, cuyo ser vence su apariencia y se devela como la más inhumana, ya que es capaz de concebir un hijo de otro hombre para retener a Alberto, intenta matar con unas tijeras a Ana frente a todos, atenta contra el nonato de su rival, niega la verdad de la sobrevivencia de Alberto, se confabula con Carlos para que Ana se case con él, etc. La otra, cuando Patricia insinúa su deseo de formar una familia con Enrique si se quedara viuda, lo que desencadena el asesinato y muerte del esposo. Por último está Bárbara, quien entra en la categoría de la amiga perversa, pues influye negativamente en Cristina —la serpiente bíblica— y también traiciona a su esposo como venganza por sus infidelidades; él es similar a ella, pero queda claro, en la trama, a quién se disculpa.

El único personaje masculino supuestamente malo es Carlos, el posible príncipe azul de Ana —su encuentro replica la escena del zapato de *La Cenicienta*—, pero su alejamiento de la virtud ocurre por culpa de dos mujeres: Ana y Cristina, y nunca se lo inscribe como responsable directo (empatía masculina).

---

<sup>55</sup> Errázuriz, *Misoginia romántica...*

Asimismo, el único caso de increpación a la masculinidad hegemónica que puede equipararse con los acontecimientos en el contexto de la España de los años veinte<sup>56</sup> es el asesinato de don Francisco por Luisa, que recuerda los miles de casos en los que un señorito usaba el dinero para acosar sexualmente a una mujer; acto que casi siempre quedaba impune, pues se ponía hincapié — como ahora en casos de violación— en las supuestas fallas femeninas (vestimenta, carácter, lugares inapropiados...) como incitadoras del hombre.<sup>57</sup> Este personaje, Luisa, no tiene seguimiento, pero se prelude que entra en el mundo del espectáculo, lo que para la época —igual que hoy— no siempre le auguraba un final respetable. He aquí un tipo de venganza masculina para su infracción que, en sí, sería un acto de justicia desde una visión feminista, pues ella está defendiéndose de un acosador con la fuerza. Quizás se trate de un mínimo rasgo filtrado de las luchas que en esa época se perfilaban en lo histórico, en especial, en Francia.

La trasgresión sexual está enfocada en las rupturas de lo establecido socialmente, en cuyo ámbito se admiten parcialmente ciertas cuestiones y se condenan otras. Por ejemplo, hay cuestiones que se evidencian en la pareja de doña Blanca y Max, cuyo romance es mal visto por la sociedad, pues se juzga la diferencia de edad de ella, lo que filtra un punto de vista que refracta ciertas tradiciones españolas validadas en las mentalidades de los escritores del guion. El pecado es perdonado cuando ella elige a un pretendiente de su misma edad que le devuelve su honra, caso que ocurre en la continuidad de la serie, en *Velvet Collection*<sup>58</sup>, en la que ella pasa a ser una mujer abnegada con don Emilio. Recuérdese que la soltería en una mujer no es signo de buena reputación, cuestión que vuelve a ser parte del prejuicio contra las mujeres, cuyo valor solo depende de una imagen masculina y del matrimonio heterosexual

---

<sup>56</sup> Aresti, *Masculinidades...*

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Continuación de la serie (2017). Solo transmitida por Netflix, pues la coproduce.

o la maternidad, y que se convierte en argumento defendido con la reinterpretación de un tiempo ido, para persuadir a las nuevas generaciones. En la pareja de De la Riva y el actor, nos encontramos con una homosexualidad, sugerida pero no defendida, debido a la persecución de la época, que aún perdura en lo simbólico. Asimismo, su profesión reitera un estereotipo fundado en ese tiempo, aunque con el deseo de Jonás se abre la opción para desnaturalizar esa identidad.

64

Las parejas que no transgreden y obedecen las normas son Rita y Pedro, que replican la construcción familiar de sus padres y del pueblo. Su calidad de mujer enferma va acompañada de su sabiduría —como en la narrativa finisecular, necrofilia—; el esposo, empero, será un transgresor desde su condición de viudo; él plantea una nueva masculinidad, que debe suplir una ausencia, aunque, antes, está abierto a leer libros de cómo cocinar y cuidar a un hijo<sup>59</sup>; igualmente, es explícito en mostrar sus sentimientos —llanto—, pero no se ve dispuesto a seguir cambios drásticos —la tradición pesa—. Con este personaje se presentaría un gesto inclusivo y cuestionador de ese tiempo pasado, mas su actuar es secundario y opacado por lo hegemónico.

### Caso: la única novela de José Martí

En *Lucía Jerez*, la historia replica la sociedad aristocrática —alta— de la Cuba decimonónica en cuyo ámbito se opta por personajes como las/los jóvenes casaderos, que no llegaban a los veinte años. Aquí, no aparecen ni viejos ni niños. La narración se construye a partir de un narrador omnisciente, como en la mayoría de los textos de la época, porque era indispensable esta conciencia regente para la determinación de las voces en la diégesis bajo una que los dominaba y distribuía sus roles.

---

<sup>59</sup> *Galerías Velvet*, temporada 1, episodio 8, «Day and Night».

Es cierto que en este texto hay muchas innovaciones estilísticas, que no pertenecían a la novela naturalista ni realista, en boga en los años de su aparición, sino a las de vanguardia, pues presenta «su extraordinaria capacidad por el retrato psicológico»<sup>60</sup>, lo que le acerca a la tendencia surrealista, porque escuchamos las elucubraciones de la protagonista antes de su trágica decisión<sup>61</sup>.

Por ello, las descripciones con las intervenciones de la voz del narrador son enjuiciadoras y guían el relato para construir las representaciones esquematizadas de los personajes: «Pero la señora de Ramírez, ¡cómo había tenido el valor de ir vestida con los colores del partido que *fusiló a su esposo!*»<sup>62</sup>. Incluso se filtra un punto de vista cuasimisógino, cuando se afirma de las figuras femeninas que son «la zorra astuta, la culebra venenosa...»<sup>63</sup>, con cuyas acotaciones se influye por las opiniones y en la consolidación de subjetividades, que trasluce el mundo arquetípico validado para lo femenino. Aquí, estamos frente a un narrador masculino, imperante en el supuesto escrito de una mujer.

Ahora, cuando el narrador se refiere a los personajes masculinos, estos son ponderados en las cualidades sociales validadas en la época. Si analizamos profundamente el texto, en este relato se persuade al hombre para que sea intelectual y patriota, mientras que la mujer es la tentadora que atufa la acción del héroe. Así, se refiere a la obligación heterosexual del casamiento para Juan Jerez:

Estaban las tres amigas en aquella pura edad en que los caracteres todavía no se definen: ¡ay, en esos *mercados* es donde suelen *los jóvenes* generosos, que van en busca de pájaros azules, atar su vida a *lindos vasos de carne* que, a poco tiempo, a los primeros calores fuertes de la vida, *enseñan la zorra astuta, la*

---

60 Ivan Schulman, «Prólogo, *Lucía Jerez: una novela de la modernidad decimonónica*». Como se citó en José Martí, *Lucía Jerez* (Buenos Aires: Stokercero, 2005), xvii.

61 Revisar estas páginas. Martí, *Lucía Jerez*, 165-166.

62 Martí, *Lucía Jerez*, 111-118.

63 *Ibid.*

*culebra venenosa, el gato frío e impasible que les mora en el alma!*  
[cursivas añadidas].

[...] *aquel amantísimo corazón* [Juan], que sobre todo desamparo *vaciaba su piedad inagotable*, y sobre toda *humildad, energía o hermosura* prodigaba apasionadamente su amor, había cedido, en su vida de libros y abstracciones, a *la dulce necesidad, tantas veces funesta, de apretar sobre su corazón una manecita blanca* [una mujer]. [cursivas añadidas].<sup>64</sup>

En sí, la voz martiana de la prosa utiliza este recurso para educar y abogar por su proyecto de nación<sup>65</sup>, donde ejerce de intelectual-observador (Molina 2013), que tenía la obligación de mostrar la «verdad». Por lo tanto, el narrador es la refracción del autor, a su vez el vocero de un dador invisible, la sociedad androcéntrica de la modernidad, que perduraba desde siglos anteriores, en especial desde el XVIII, cuando se ideó las sociedades perfectas. Así, lo que él hacía era cumplir como voz de autoridad.<sup>66</sup>

66

Se debe enfatizar que la intervención de las voces masculinas es corta, reflexiva y decisiva. Asimismo, los temas son del ámbito político, intelectual y crítico-social, es decir, de su espacio asignado socialmente. En este punto, la diferencia con *Velvet* es que Mateo y Alberto conversan de sus problemas emocionales y no de lo político o intelectual, como lo dictaminaba el estereotipo, pero la toma de decisiones —el último golpe— los vuelve a enmarcar en ese rol de autoridad.

Ahora, cuando nos centramos en las voces femeninas dentro de la diégesis, estas están enfocadas con detalle y sus argumentos son extensos. Cada una descrita en su posición antagónica y de rivalidad —el ángel o demonio para ellos—, no obstante, todas las mujeres aparecen físicamente dotadas de belleza —la principal

---

<sup>64</sup> Martí, *Lucía Jerez*, 115.

<sup>65</sup> Guerra, *The Myth of José Martí* (Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 2005).

<sup>66</sup> Rama, *La ciudad letrada*, 2002.

cualidad femenina validada tanto hace un siglo como hoy<sup>67</sup>—. Sin embargo, la espiritual es la que no llega a poseer ninguna, pues en esta novela es una cualidad masculina. Por ello, el narrador afirma: «La bondad es la flor de la *fuerza*»<sup>68</sup>, en cuya enunciación la fuerza es el hombre, por lo que la bondad es un producto natural del hombre, es su «flor».

Este recurso de darle el poder de la voz a la mujer en la diégesis no tiene una intención dialógica como ha expuesto M. Bajtín<sup>69</sup>, sino que está relacionada con el deseo de mostrar la condenación de ella con sus propias palabras y dejar ver lo no aceptado, es decir, lo repudiable en la mujer dentro del sistema de nación anhelado por Martí<sup>70</sup> y por los escritores fundacionales; así causaban impacto, repulsión y persuasión. A esta mujer mala o diabólica se le daba características inhumanas y animalizadas, incluso, se enfocaba cierto desvío y se las calificaba como «hombrunas»<sup>71</sup>. Esta representación se explotó en el XIX —y sigue—. Así, se acallaba cualquier voz feminista y antimisógina que daba otra figuración diferente a la romántica.

La idea de que ellas eran las causantes de la fatalidad fue uno de los temas recurrentes en la narrativa decimonónica en el arte icónico y en el de las bellas letras<sup>72</sup> y perdura en las reactualizaciones televisivas —Cristina, en *Velvet*, es la culpable de su destino y el de los otro/as de su clase y de la subalterna—.

Entonces, ¿Martí solo cumplió con ese canon impuesto por el editor del diario o cumplía con un deseo por conservar a la mujer latinoamericana en esquemas arcaicos?

---

67 En *Velvet*, la constitución física inscribe un determinado cuerpo moderno, reiterado en la mayoría de series, donde se pondera la delgadez y la belleza física, asimismo, una determinada edad —joven— e identidad racial, similar en las dos clases sociales y ambos géneros.

68 Martí, *Obra literaria* (Venezuela: Ayacucho, 1978), 115.

69 Bajtín en Reyes, 1994.

70 Guerra, *The Myth...*

71 Emilio, Bejel, «Amistad funesta de Martí: la 'mujer hombruna' como amenaza al proyecto nacional», *Confluencia*, 21(2) (2006).

72 Errázuriz, 2012.

En la relación actancial que permite que nos enfocamos en las parejas heterosexuales potenciales, es decir, en las jóvenes casaderas, revisemos los tres personajes femeninos: Ana, Lucía y Sol.

Ana es la voz reflexiva y la que pone la armonía en el resto de voces femeninas, mas ella está próxima a morir<sup>73</sup>; es la que vigila el cumplimiento de lo establecido. Por eso, sus intervenciones buscan este propósito y su sapiencia la asemeja a las «casadas», pues obtiene la inteligencia por refracción, ya que esta es privativa del hombre, es decir, por relación universal<sup>74</sup> de «los poseedores de la inteligencia»<sup>75</sup>: «Ana retuvo un instante en su mano delgada la de Pedro, y con aquellos derechos de *señora casada* que da a las jóvenes la cercanía de la muerte»<sup>76</sup>. Incluso es quien puede increpar la actitud de ciertos hombres —Pedro— y exigir respeto para sus amigas —similar perfil es reinterpretado por Margarita en *Velvet*—.

68

En cuanto a Lucía, ella es todo lo contrario que Ana. Es la transgresora ético-civil (mata) y sexual (deseo homosexual). Su voz es la que tiene más espacio en la diégesis y es construida como estridente, pues causa desarmonía al conjunto de la obediencia y de lo que es ser femenino. Por ello, este tipo de mujer era el repudiado y expulsado.<sup>77</sup> Ella se devela como una conciencia diabólica y

---

73 Para la época, la utilización de la imagen de la mujer enferma y agonizante se convirtió en un símbolo (Peluffo 2003). Su cuerpo pálido, frágil y desvanecido, incitaba el erotismo masculino y el romance idílico, que la convertía en el ángel con reminiscencias de la imagen mariana y la literatura clásica o renacentista (la musa y Dante Alighieri). Hoy, esa imagen perdura en textos populares como la balada *Bendita tu luz* (Maná, 2006, pista 7). Según J. Camacho (2001), esta representación, recurrente en el modernismo y en producciones posteriores, retomaba a la Mignon —necrofilia—, personaje de la novela de Goethe y reinterpretada en el «ángel del hogar»: esta viene hasta hoy con las cualidades ético-morales, al servicio del amado, esposo, enamorado, etc., donde prevalece el cuerpo adolorido, recurrente en la literatura como lo sacrificial de Cristo (Scarry, Scarry, *The...*, 1987).

74 Butler, *Bodies that Matter...*

75 José Martí, *Obra completa*, 14.

76 Martí, *Lucía Jerez*, 117.

77 Bejel, «Amistad funesta de Martí: la 'mujer hombruna' como amenaza al proyecto nacional». *Confluencia*, 21(2) (2006): 1.

deseante, pues muestra su voluntad imperiosa, fingida, mentirosa, manipuladora, envidiosa, asfixiante, chantajista, injusta — similar comportamiento de Bárbara y Cristina, en *Velvet*—. Po ese motivo, el narrador deja que ella misma se construya —o destruya—<sup>78</sup>.

Detengámonos en el poder de desear, ya que es una facultad prohibida para la mujer dentro de una sociedad universalizada como androcéntrica: solo el hombre —el narcisista por excelencia— puede ejercerlo, ya que lo convierte en el sujeto cognoscente y en el eje desde donde existen los objetos, uno de los cuales es la mujer y su cuerpo.<sup>79</sup> Mostrarla con esta cualidad de poder la hace aniquiladora del «orden natural»<sup>80</sup>. El detalle en sus intervenciones es un recurso para poner hincapié en su calidad de transgresora y provocar catarsis en la potencial lectora:

Juan yo no sé qué es, ni sé para qué te quiero, aunque sí sé que te quiero por lo mismo que vivo, y que si no te quisiera no viviría. Y mira, Juan, te miento; ahora mismo te estoy mintiendo, yo creo que no sé por qué te quiero, pero debo saberlo muy bien, sin notarlo yo, porque sé por qué pueden quererte los demás. Y como si te conocen, han de quererte como yo te quiero, ¡no me regañes Juan!, ¡yo no quisiera que tú conocieses a nadie! ¡Yo te querría mudo, yo te querría ciego: así no me verías más que a mí, que le cerraría el paso a todo el mundo, y estaría siempre ahí, y como dentro de ti, ¡a tus pies donde quisiera estar ahora! ¿Tú me perdonas, Juan? Luego, yo no soy soberbia, y no creo que yo sólo soy hermosa: ¡tú dices que yo soy hermosa!, yo sé que fuera de mí hay muchas cosas y muchas personas bellas y grandes; yo sé que no están en mí todas las hermosuras de la tierra, y como a ti te caben en el alma todas, y eres tan bueno que te he

---

78 Martí, *Lucía Jerez*, 149.

79 Mitzi Soria Mora et al., «La construcción de la identidad de género a través de estereotipos televisivos», *PsicoEducativa: Reflexiones y Propuestas*, 3(6) (2017): 23–88.

80 Bardotti, 1991.

visto recoger las flores pisadas en las calles y ponerlas con mucho cuidado donde nadie las pise, creo, Juan, que yo no te basto, que cualquier cosa o persona hermosa, te gustaría tanto como yo, y odio un libro si lo lees, y un amigo si lo vas a ver, y una mujer si dicen que es bella y puedes verla tú. Quisiera reunir yo en mí misma todas las bellezas del mundo, y que nadie más que yo tuviera hermosura alguna sobre la tierra. Porque te quiero, Juan, lo odio todo. Y yo no soy mala, Juan; yo me avergüenzo de eso, y luego me entran remordimientos, y besaría los pies de los que un momento antes quería no ver vivos, y de mi sangre les daría para que viviesen si se muriesen; ¡pero hay instantes, Juan, en que odio a todas las cosas, ¡a todos los hombres y a todas las mujeres! ¡Oh, a todas las mujeres! Cuando no estás a mi lado, y pienso en alguien que pueda agradar tus ojos u ocupar tu pensamiento, créemelo, Juan; ¡ni sé lo que veo, ni sé qué es lo que me posee, *pero me das horror*, Juan, y te aborrezco entonces, y odio tus mismas cualidades, y te las echo en cara, como ayer, para ver si llegas tú a odiarlas, y a no ser tan bueno, y si así no te quieren! Eso es, Juan, no es más que eso. A veces, y te lo diré a ti sólo, sufro tanto que me tiendo en el suelo en mi cuarto, cuando no me ven, como una muerta. Necesito sentir en las sienas mucho tiempo el frío del mármol. Me levanto, como si estuviera por dentro toda *despedazada*. Me muero de una *envidia* enorme por todo lo que tú puedas querer y lo que pueda quererte. Yo no sé si eso es malo, Juan: ¿tú me perdonas?<sup>81</sup>

Yo me veo, sí, yo me veo. ¿Qué es lo que tengo, que me parezco fea a mí misma? Y yo no lo soy, pero lo estoy siendo. Juan lo ha de ver; Juan ha de ver que *estoy siendo fea*. ¡Ay!, ¡por qué tengo este miedo!<sup>82</sup>

Así autodescrita, Lucía se condena a sí misma porque se muestra como una conciencia ni bella ni digna para la sociedad o el amor de

81 Martí, *Lucía Jerez*, 149. (Las cursivas no constan en el original).

82 Martí, 2005, 165.

Juan — igual comportamiento presenta Cristina—. Es decir que toda transgresora de las normas superiores tiene un fin trágico y es culpable de afectar a sus allegados. Igual suerte tenían las que querían ser solteras, intelectuales o invadían el espacio público-político — las «marciales» o las «Bachilleras» o, luego, las «Sinsombrero»<sup>83</sup>.

En sí, las intervenciones femeninas las representaban dentro del perfil de la mala, histérica o bruja, pues se seguía el criterio misógino romántico<sup>84</sup>. Asimismo, sus charlas se enfocaban en la superficialidad (crítica de vestidos y conocidos), puesto que esos temas se estereotipaban como «natural» al ámbito femenino — según ellos—.

Sin embargo, esta acción de transgresión en manos de una figura masculina es heroica, pues el propio Juan rompe con lo que se cree que es lo regente para un aristócrata y rico (altruismo por los pobres). Sin embargo, las transformaciones no están disponibles para todos, ya que, en el caso de esta novela, se replican los roles de género, lo que denota un doble discurso —o moral—, porque se actúa de distinta manera cuando el mismo hecho es realizado por un hombre o por una mujer, lo que es legitimado en las sociedades androcéntricas.<sup>85</sup>

La otra voz que he resaltado es la de Sol del Valle o Leonor, cuya presencia manipulable está a expensas de la protagonista. Ella es descrita como la belleza suma, el ángel, pero esa característica va a ser su tragedia, porque despertará amor y odio en Lucía. Será su doble y su rival, por eso la mata —igual argumento se usa en *Velvet* o en el hipotexto del cuento de hadas—. Como es una conciencia subyugable, sus parlamentos son cortos y sus intervenciones están filtradas por los deseos de la «mujer hombruna»<sup>86</sup>.

En este marco de voces femeninas de clase alta, debo resaltar la única presencia de la india que es una sirvienta con ciertos privilegios, Petrona Revolorio, quien tiene una sola intervención,

83 Molina, *Mujeres...*

84 Errázuriz, *Misoginia romántica...*

85 Mayorga, *Feminismo*.

86 Martí, *Lucía Jerez*, 158-159.

a partir de la cual se recalca cuál debe el mandato para las mujeres, sin diferencia de posición o raza: la belleza — tanto física como psicológica, aunque esta última nunca es obtenida — y lo servicial. Incluso, se alude a un fetiche: el «pie pequeño»<sup>87</sup>.

Era mujer robusta y de muy buen andar, aunque esto lo hacía sobre unos pies tan pequeños que no había modo de que Petrona llegara a ver a “sus niños” sin que le pidieran que los enseñase, [...]. Era el rostro de facciones graciosas y menudas, de tal modo que la boca, medio abierta en el centro y recogida en dos hoyuelos a los lados, no era en todo más grande que sus ojos.

Además, se cae en el estereotipo de clase, en el cual las sirvientas causan revoltijos. De ahí su apellido, pues es la lengua lo que revuelve tanto con los diminutivos como con los aumentativos exagerados:

72

¡Mi niña: mírenla que galana está hoy: se lo voy a decir al niño Pedro que nos dé un baile de convite a las señoras, y vamos a sacarla a bailar con el niño Pedro! ¡Y él sí que es galán también, el niño Pedro! —Mire, mi niña: no le traigo de esos jazminotes blancos, porque los de acá huelen muy fuerte; pero aquí le pongo, en este vaso azul, esos jazmines de San Juan, que acá se dan todo el año y huelen muy bien de noche. Con que, mi niña, prepárese para el baile, y que le voy a prestar un chal de seda encarnada que yo tengo, que me la va a poner *más linda*<sup>88</sup> que la misma niña Sol.<sup>89</sup>

Así, en esta única novela de José Martí, las conciencias femeninas reflejan lo que se esperaba de la mujer y del hombre en las res-

---

87 Martí, *Lucía Jerez*, 163.

88 Ella recalca aquella metonimia que se valora desde una visión sexista: la misma mujer valida aquello que la subyuga, así se reactualiza ese aprendizaje y se lo acepta. Nota del autor.

89 Martí, *Lucía Jerez*, 163.

pectivas épocas. Las expectativas respecto de los dos géneros eran muy similares, por corresponder al mismo imaginario que parte del conocimiento inmutable para lo romántico y afectivo heterosexual<sup>90</sup>, aunque la emoción derivada de estas concepciones no se relacionaba con la propugnada por el movimiento romántico.

En la actualidad, hay una reproducción de esta narrativa, lo que incide veladamente en la eternización de los roles de las mujeres. Si miramos con ojos críticos las series de la televisión de paga como Netflix podemos analizar estas utilidades que educan en una suerte de currículo oculto a los hombres y mujeres del siglo XXI, con esquemas tradicionales. Así, pues, demos un ojo y oído crítico a algo que aún subsiste en la narrativa de *Velvet* y otras series, cuya macroestructura, focalización y representación de los personajes es hipertextual, como *El mundo oculto de Sabina (remake, 2018)* o *The White Witch (2015)*, donde se retoma la asignación de bruja<sup>91</sup>, cuyo libre albedrío está en elegir ser la destructora, devoradora de hombres o ser la blanca y buena que está al servicio del hombre (Cassie Nightingale) y soluciona todos sus problemas —la mujer «estrella» o con «entrañas» de Martí—, además de complementar su actuar con los roles de profesional y de madre. Cabe recalcar que la mujer actual debe combinar obligatoriamente un triple trabajo, el naturalizado (esposa y madre) con el laboral remunerado o de voluntariado —destino perfilado para su hija (Grace Russell)—. En cambio, para el hombre, es un mérito encomiable que apenas se ocupe de sus hijos, cuando es jefe de familia. Aunque, con esta inserción se está cuestionando, en algo, la masculinidad hegemónica —Sam Radford busca un trabajo que le deje tiempo para estar con su hijo, Nick—.

---

90 Galán, «Construcción de género y ficción televisiva», *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, 28 (2007).

91 Recordemos la gran popularidad alcanzada con esta estructura narrativa —mujer ángel versus mujer malvada, con grandes intervenciones de su voz y hombres partícipes solo en el poder y como el *kydos*— en muchas telenovelas de gran *rating* como *Elif* (2014).

## Conclusiones

En conclusión, me he enfocado en la serie televisiva *Velvet* y en la novela decimonónica *Lucía Jerez*. Ambas crean una narrativa eternizada como mito erudito, en el que se replica la rivalidad femenina por el amor heterosexual —discurso romántico—. Ellas, los personajes femeninos, demuestran su bondad, abnegación y sacrificio para lograr ese sitio<sup>92</sup>, para, así, poder consumir su maternidad. Como la meta última y única femenina está la de alcanzar el lugar de una princesa —divinizada—. Si no es así, recibirán el castigo, que es el desamor y el desprecio del amado; pueden ser madres, pero no tienen la figura masculina que las respalde y les dé apellido o la legitimidad. Asimismo, si eligen ser profesionales, su ser se deslinda de lo considerado como lo natural femenino y se las encasilla como seres monstruosos e insaciables, como es Sara Ortega de *Velvet* o Irene Larra en el *Misterio del Tiempo*.

74

A diferencia de lo que ocurre en *Velvet*, en *Lucía Jerez*, a la mujer se la inscribió como la mala, la culpable de su desgracia y la de los personajes masculinos. La maternidad no llegó a ningún personaje, ya que se las encasilló en ser las pérfidas y diabólicas, pues la protagonista mató y demostró un amor homoerótico, lo que la expulsó del mundo social. Por lo tanto, su exterminio es la lección dejada por esta novela en la que Juan pierde por culpa de lo femenino. Un pensamiento drástico, aniquilador y violento para persuadir a la joven de la época sobre su supuesta esencia de pecado.

Las narrativas analizadas, por su tema romántico, producen una afinidad con el público que se identifica con una vivencia personal. A partir de esta catarsis, se incide en un aprendizaje social (androcéntrico, misógino y colonial, incluso xenofóbico), tanto para hombres como para mujeres. Así, se reiteran los roles de género, propugnados por el sistema androcéntrico de las sociedades

---

<sup>92</sup> Con este mismo perfil está Weebo, un robot feminizado en la película *Flubber* (1997).

occidentales y orientales. Entonces, la labor está en cambiar la escenografía romántica e incluir las diferentes realidades de los seres humanos del siglo XXI. Ya no la relación del amo/esclavo o las utilidades del cuerpo femenino para protestar con los mismos discursos de los sistemas opresores, tan arraigados en muchas mujeres que caen en lo que Mayorga llama el *mujerismo*.

La similitud percibida certifica que el paso del tiempo no cambia lo simbólico, pues el temor y la misoginia perduran en el discurso narrativo, ya que este reactualiza una misma macroestructura, según la cual la invención queda supeditada a la repetición de hipotextos antiguos y, así, se cumple con el papel de dispositivos de un sistema androcéntrico, que emplea lo catártico para su *statu quo*.

## Bibliografía

- Aresti, Nerea. *Masculinidades en tela de juicio*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Austin, John. En *Pragmática lingüística*. Edición de Graciela Reyes. Madrid: Montesinos, 1994.
- Bajtín, Michel. En *Pragmática lingüística*. Edición de Graciela Reyes. Madrid: Montesinos, 1994.
- Bejel, Emilio. «Amistad funesta de Martí: la 'mujer hombruna' como amenaza al proyecto nacional». *Confluencia*, 21(2) (2006): 2-10.
- Bosch, Esperanza et al. *Violencia contra las mujeres: el amor como coartada*. Barcelona: Anthropos, 2013.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York: Routledge, 1993.

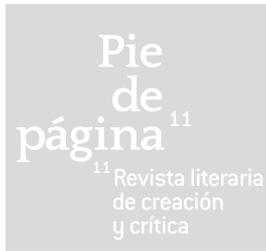
- Campos, Ramón y Gema Neira, dir. *Galerías Velvet*. Todas las temporadas. Emitido de 2017 a 2023 en Netflix.
- Errázuriz Vidal. *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.
- Foucault, Michel. *Histoire de la Sexualité 1*. París: Gallimard, 1976.
- . *Los anormales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Galán Fajardo, Elena. «Construcción de género y ficción televisiva». *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, 28 (2007): 229-236.
- Guerra, Lilian. *The Myth of José Martí*. The University of North Carolina Press, 2005.
- hooks, bell. *El feminismo es para todo el mundo*. Traficantes de Sueños, 2017.
- Martí, José. *Lucía Jerez*. Buenos Aires: Stockcero, 2005.
- . *Obra literaria*. Venezuela: Ayacucho, 1978.
- Maryorga, Magdalena. *Feminismo*. Quito: Mayor Books, 2022.
- Molina, Antonio. *Mujeres y hombres en la España ilustrada*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Peluffo, A. e I. Sánchez Prado (Eds.). *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latina*. Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2010.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Propp, Vladimir. *Pragmática lingüística*. Edición de Graciela Reyes. Madrid: Montesinos, 1994.
- Pryce, Craig et al. (creadores) y Catherine Bell, et al. (prod.). *The White Witch*, emitido de 2015 a 2023 en Netflix.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Estados Unidos: Ediciones de Norte, 2002.
- Sánchez-Sicilia, Alejandro. «Amor, posmodernidad y perspectiva de género: entre el amor romántico y el amor líquido». *Investigaciones Feministas*, 9, (2018): 151-171. Doi: <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/58143>

- Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. Nueva York: Oxford University Press, Inc., 1987.
- Schulman, Ivan. «Prólogo, *Lucía Jerez*: una novela de la modernidad decimonónica». En *Lucía Jerez*. José Martí. Argentina: Stokercero, 2005.
- Soria Mora, Mitzi *et al.* «La construcción de la identidad de género a través de estereotipos televisivos». *PsicoEducativa: Reflexiones y Propuestas*, 3(6) (2017): 23-88.
- Van Dijk, Teun. *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI, 2007.

### **Rosario de Fátima A'Lmea Suárez**

Poeta, ensayista ecuatoriana e investigadora independiente. Es Ph. D. en Literatura Hispanoamericana. Trabajó en PUCE, UPS y UCE. Ha publicado seis libros. Sigue la línea de género en lo literario. Ha sido invitada a ponencias y conferencias sobre poesía y género en el ámbito nacional e internacional. Ha curado y editado filológicamente la poesía de la autora Aurora Estrada i Ayala. Su última investigación se centró en los rasgos de género en la lírica completa de José Martí. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7087-0368>





11/ Guayaquil  
II semestre 2023  
ISSN 2631-2824

# Javier Vásconez: tecnología y contemporaneidad

79

**Anne-Claudine Morel**

Université Côte d'Azur, Francia

[anne-claudine.morel@univ-cotedazur.fr](mailto:anne-claudine.morel@univ-cotedazur.fr)

## Resumen

Nuestro artículo analiza las necesarias adaptaciones del novelista ecuatoriano Javier Vásconez a las herramientas tecnológicas de su tiempo y a unos procesos creativos no convencionales. Para él, se trata de dar mayor visibilidad a su trabajo, tanto en el plano local como en el internacional. Así, para la publicación de una de sus últimas novelas, publicada en 2021, escenificó la propia elaboración del texto y luego organizó la publicidad en torno a la distribución del libro por parte de la editorial. Estas actividades paralelas del escritor le sitúan

en una modernidad que concilia con la nostalgia del pasado, siempre presente en sus novelas.

**Palabras clave:** novela, Ecuador, Javier Vásconez, ultra-contemporáneo

### **Abstract**

Our article analyses the necessary adaptations of the Ecuadorian novelist Javier Vásconez to the technological tools of his time and to unconventional creative processes. For him, it is a question of giving his work greater visibility, both locally and internationally. Thus, for the publication of one of his latest novel, published in 2021, he staged the very elaboration of the text, and then organised the publicity around the distribution of the book by the publishing house. These side activities of the writer place him in a modernity that he reconciles with a nostalgia for the past, always present in his novels.

**Keywords:** novel, Ecuador, Javier Vásconez, ultra-contemporary

## 80

En la presentación de una de las últimas publicaciones<sup>1</sup> del escritor ecuatoriano Javier Vásconez, Amir Valle<sup>2</sup> sostuvo que «[Vásconez es] uno de los narradores más singulares de Ecuador en las últimas tres décadas y una de las voces más originales de la actual literatura en idioma español». Como tal, el novelista es a la vez contemporáneo y ultratemporáneo, según la definición del término dada en la convocatoria. Una característica presente en *El coleccionista de sombras* (2021), entre otras, subraya, en nuestra opinión, su singularidad y originalidad. Es la puesta en escena de la publicación de la novela. El modo de publicación y la difusión —de lo que se encarga el propio autor en gran parte— también son inte-

---

1 Javier Vásconez, *El coleccionista de sombras* (Valencia: Editorial Pre-textos, 2021), 218.

2 Amir Valle, *El coleccionista de sombras*, por Javier Vásconez, Pre-textos, <https://online.fliphtml5.com/tkzat/qqoc/#p=15>

resantes en la medida en que utiliza las herramientas tecnológicas y las redes sociales de nuestro tiempo para dar espesor a su texto, que literalmente toma forma en imágenes y en presentaciones que parten de un guion. Javier Vásconez explota aquí unos procedimientos tradicionales, el de la novela por entregas y la publicidad que rodea a la obra, adaptándolos al contexto de la pandemia, del confinamiento y de la modernidad tecnológica. Pero la pregunta esencial a lo largo de este análisis será la siguiente: ¿por qué el novelista cambia algunos de sus hábitos, en particular el de la implementación editorial? ¿Se trata de una limitación impuesta por las circunstancias excepcionales de la pandemia o, por el contrario, el escritor aprovecha los nuevos modos de comunicación para acceder a una mayor y muy legítima visibilidad de su producción? Nos preguntamos también por un cambio temático importante: en lugar de intentar vincular el Ecuador y su capital con grandes ciudades y con el mundo entero, como suele hacer en sus textos, Javier Vásconez opta por una circunscripción espacial que se hace eco del confinamiento al que él y buena parte de la población fueron sometidos en 2020.

81

### I. Génesis de la publicación de la novela: desde *El Conde en el parque* (2018) al *Coleccionista de sombras* (2021)

La novela se publicó en dos etapas, y este es el primer rasgo original que arroja luz sobre las intenciones del escritor para hacerla más visible. Los dos primeros capítulos, que forman un total de 24 páginas, fueron publicados por primera vez en 2018 bajo el título *El Conde en el parque*<sup>3</sup>, por la editorial ecuatoriana Doble Rostro. El subtítulo de esta primera edición inacabada de la obra

---

<sup>3</sup> Javier Vásconez, *El Conde en el parque. Dos capítulos de JAVIER VÁSCONEZ. Novela en proceso* (Quito: Editorial Doble Rostro, 2018), 24.

es revelador: *Novela en proceso*. Remite precisamente a la noción «en curso», característica de ciertas producciones ecuatorianas ultracontemporáneas. El procedimiento nos incluye aparentemente en la creación de la novela. Las dudas del escritor, real y ficticio, sobre el proceso creativo, presentadas desde las primeras páginas, revelan el contenido de la ficción. Ciertos detalles de la narración ya nos alertan de la puesta en escena del proceso creativo al que asistimos casi en directo: la repetición de una misma frase, con pocas páginas de diferencia, es bien involuntaria, debido tal vez a un copiar y pegar olvidado por descuido, o bien voluntaria, pero en todo caso reveladora, en mi opinión, tanto de una urgencia por publicar como quizá también de un deseo de mostrar una obra en proceso de elaboración, caracterizada por su imperfección y por los tanteos del novelista. La frase es la siguiente: «En la vida de Vásconez, las mujeres estaban siempre presentes y eran como faros que iluminaban su angustiada relación con la literatura»<sup>4</sup>. La angustia del escritor se refleja literalmente en esa repetición que empantana, atasca y casi paraliza la narración.

El procedimiento de «novela en proceso», inspirado en la novela por entregas del siglo XIX, revela también el contenido ambiguo de la obra: se trata de una ficción cuyo protagonista es un tal Vásconez, escritor de profesión, encargado de escribir una crónica sobre una famosa casa de Quito, La Circasiana, que se sitúa en el mismo barrio donde vive el escritor en Quito. Javier Vásconez presenta esta última producción como una novela, y desde el principio provoca una confusión al situarse en la historia. De hecho, el protagonista de *El Conde en el parque* es un tal Vásconez, escritor de profesión. La presencia del apellido del escritor es ya preocupante, porque el texto oscila entre la autobiografía, salpicada por numerosos recuerdos de la infancia del propio Vásconez, que ya ha mencionado en varias entrevistas, y la ficción. Además,

---

<sup>4</sup> Vásconez, *El Conde...*, 17-20.

encontramos en esta novela a muchos de los personajes que pueblan las obras anteriores del escritor: el doctor Kronz, el asesino Roldán, el coronel Castañeda, el casero Llovera, el fotógrafo Félix Gutiérrez. La frontera entre la ficción y un relato que cuenta la vida de un escritor es ambigua, y el autor se vale de esa ambigüedad para presentar una obra poco convencional. Según el propio Vásconez, el objetivo de publicar primero un fragmento de la novela era tanto despertar la curiosidad del público como tantear las reacciones a las primeras páginas de una producción literaria híbrida, entre la ficción y la autobiografía, entre las reflexiones sobre la literatura y el análisis introspectivo de un escritor. Desde la primera página de la novela, como en un libro-testamento, el narrador nos sumerge en los tormentos de un escritor que duda y se cuestiona:

Se le había ocurrido que para escribir debía disfrazarse con el ropaje de otros escritores. Incluso era posible que Vásconez deseara nutrirse con lo más elocuente y esmerado de esa escritura, tratando de imitarlos y sustrayendo algo de su estilo.<sup>5</sup>

83

La novela se centra, como revelan las primeras líneas, en un cuestionamiento acerca de la literatura y de la escritura. Todos los temas favoritos del escritor ecuatoriano se evocan en estos dos primeros capítulos: el exilio dentro del propio Quito, los autores de referencia, venerados y copiados, la duplicidad, el encierro en un país que lleva el nombre de una línea invisible, la perdurabilidad de una obra y de su autor. El personaje-escritor aparece agotado, preocupado, terriblemente solo, desilusionado, exiliado y confinado. Vásconez, en esta publicación parcial de 2018, es tanto el autor como el sujeto de esta narración inacabada y apenas esbozada.

---

<sup>5</sup> Vásconez, *El Conde...*, 2.

En 2020, se publicaron también los dos primeros capítulos en el quinto número de la revista electrónica *Elipsis*<sup>6</sup>, al igual que ocurrió con otros autores, como Santiago Páez, que publican allí fragmentos de textos pendientes de publicación. Una nota al final de la selección nos advierte de la inminente publicación, con un nuevo título, y de la elección de una nueva editorial española. La novela *El coleccionista de sombras* será publicada en pocos meses por la editorial Pre-textos de España. Luego, en 2021, la novela aparecerá en su totalidad bajo el título *El coleccionista de sombras*. Este nuevo título es digno de una novela policíaca, género de predilección de Javier Váscñez. Es también el eco, a través del sustantivo «sombras», de una novela suya publicada en 1999: *La sombra del apostador*. El sustantivo contribuye a tejer un hilo entre los diferentes textos del escritor. El propio título participa entonces de la ambigüedad que caracteriza a la novela, ya que la palabra «coleccionista» se refiere tanto al personaje del conde como al personaje del escritor. El conde es el perfecto representante de una aristocracia decadente, corrupta y pervertida. Está destinado a unirse a las sombras de una clase social diezmada por la modernidad. Colecciona, entre otras cosas, fotos de manos que intercambian fajos de dinero en su casino:

De hecho, unos días atrás, envuelto por el engañoso reflejo amarillo de los sillones, y como si quisiera legitimar el recuerdo de un aberrante coleccionista, el conde le había pedido a Denise que tomara unas fotos de las manos, sólo de las manos en el momento de la transacción.<sup>7</sup>

Pero el protagonista Váscñez es, a su vez, este coleccionista de sombras en la medida en que constata, en las últimas líneas de la novela, que su nueva estrategia de escritura, que consiste en

---

<sup>6</sup> Javier Váscñez, «El coleccionista de sombras», *Elipsis*, n.º 5 (2020), <https://www.elipsis.ec/narrativa-1/el-coleccionista-de-sombras>

<sup>7</sup> Váscñez, *El coleccionista...*, 150.

transformar un espacio reducido en el centro del mundo, no funciona más que su precedente estrategia que consistía en esfumar el país y su capital:

Por qué ciudad había caminado", se dijo. Cualquier ciudad puede ser el camino de un tren que te lleva a un punto determinado donde se concentra la desesperación que la ciudad anterior no te ofrecía, pero Quito no te lleva a ninguna parte, siempre está en el mismo lugar para ir. Basta con quedarse inmóvil, mirando por la ventana, para constatar que este barrio, este parque, esta ciudad encerrada entre montañas, que carga a sus espaldas un volcán cuyas estribaciones se hallan pobladas de bosques, es un buen lugar para convertirse en un coleccionista de sombras, para vigilar la presencia de los muertos como si Vásconez estuviese en una atalaya de privilegio.<sup>8</sup>

El efecto de amplificación del espacio, desde el marco de la ventana del estudio hasta el paisaje andino, el barrio, el parque, la ciudad, las montañas y el volcán, es inútil. Al final, solo permite al escritor darse cuenta, con un toque de desilusión, de que cualquier intento de escribir en este espacio «devorador» está condenado a la nada y a la invisibilidad. Las sombras son aquí una variante de la noción de invisibilidad y el estatus del escritor se reduce al de un guardián de las sombras y de los muertos, por definición invisible y desconectado del mundo real y del presente. Esta amarga constatación suena como la admisión del fracaso de una escritura que Javier Vásconez siempre ha concebido como una vía de escape y un medio para inscribir su nombre en una literatura universal que sea recordada por todos. Sin embargo, estas reflexiones son solo las de un personaje de novela, de ficción, lo que anula, en cierto modo, su poder de verdad o de premonición. La novela se cierra con una serie de hipótesis introducidas por un sinfín de preguntas:

85

---

<sup>8</sup>Vásconez, *El coleccionista...*, 201.

Puede que esto sea el final de todo. Puede que no haya más, se dijo. (...) ¿Dónde quedaba la vida que había tenido? se preguntó. ¿Adónde fueron a parar los días de la infancia, los amores, los viajes, o todo se había transformado en gasolina para su memoria, para sus recuerdos, para contar lo que modestamente había vivido? Para Vásconez ya era hora de volver a las sombras, si quería entrar en la fosa común de la literatura. ¿Había terminado la novela que había estado escribiendo, o era como una de esas fotos que se toman a los muertos?<sup>9</sup>

Las dos últimas frases son crípticas, porque al volver a los dominios de las sombras, que pueden interpretarse como el espacio del anonimato o el espacio de los recuerdos, Vásconez puede por fin reivindicar su ingreso en una determinada comunidad de escritores.

86 Además del uso de este proceso de novela por entrega, que es a la vez tradicional y utilizado por primera vez por el escritor, este inaugura otra estrategia de escritura: en vez de oponer Quito al resto del mundo, es decir, contrastar un espacio sin salida al mar, en los Andes, con el resto del mundo que parece tener un horizonte infinito en términos de posibilidades literarias, de fama y de inclusión en una literatura universal, Vásconez propone transformar un espacio reducido, en este caso el parque de Santa Clara en Quito, en el centro del mundo. Todo el espacio de la historia se circunscribe a los límites de dicho barrio. Esta voluntad de reducir el espacio descrito en la ficción a un espacio real que se reduce a una parte de un barrio de la capital ecuatoriana es una estrategia asumida por el escritor. Lo explica en un discurso pronunciado el día de la publicación de los dos primeros capítulos de la novela:

Un día me pregunté, ¿por qué no dar otra vuelta de tuerca? Por qué no apostar por un escenario aún más minimalista, convir-

---

<sup>9</sup> Vásconez, *El coleccionista...*, 202.

tiendo a un parque— al parque Santa Clara— en el escenario de una novela. ¿Por qué no reducir el espacio, y desarrollar la idea de un bonsái, es decir, hacer que un parque se trasformara en el mundo, en el universo entero? Allí donde debe transcurrir parte de la novela, al menos la vida del escritor Vásconez. Así pues, ese fue el germen, la idea inicial para escribir acerca del parque, como si éste fuera el centro del Universo.<sup>10</sup>

Javier Vásconez está obsesionado por reproducir fielmente en su texto un lugar que ocupa a diario y al que trata de dar espesor. La historia se desarrolla no solo en el barrio de Santa Clara, sino también en el sótano de este barrio, asociado a un espacio letal: la iglesia de Santa Clara se construyó sobre un cementerio indígena, el mayordomo del conde entierra allí a un perro, y el cadáver de un niño, probablemente abusado por un sacerdote, es descubierto durante la excavación del nuevo metro. Vásconez es consciente de su responsabilidad, como escritor, de dar relieve a un país y a su capital golpeados por una cierta invisibilidad: «Una ciudad empieza a respirar, cobra sentido cuando alguien la va articulando con el rumor de las palabras. De lo contrario es sólo un nombre o una mancha insignificante en un mapa, proponía Vásconez en una entrevista»<sup>11</sup>.

87

Estos dos procedimientos, la novela por entrega y la reducción del espacio a un barrio archiconocido, nos llevan a considerar la novela de Javier Vásconez como un intento de «encontrar su lugar en el campo literario»<sup>12</sup> a partir de la realidad geográfica y cotidiana del escritor.

---

10 Texto entregado por el autor en el lanzamiento de la publicación oficial del libro en Quito, publicado en la página de Facebook del autor, 8 de octubre de 2018 (el subrayado es nuestro).

11 Vásconez, *El coleccionista...*, 70.

12 Expresión en referencia al libro de Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie y création* (Louvain la Nueva : Academia-L'Harmattan, «Au cœur des textes», 2016), 14.

## II. El coleccionista de sombras es también una «novela de la pandemia»

Para un autor ecuatoriano que ya tenía dificultades para publicar en su propio país, la pandemia constituyó un obstáculo suplementario. Así lo cuenta el autor en una entrevista con Víctor Vergara en septiembre de 2020:

—¿Cuánto tiempo le llevó trabajar en esta nueva novela?

—Esta novela ha estado inédita dos años a causa de la pandemia y otros temas editoriales. Me tomó un par de años escribirla. Es una síntesis de mi universo literario anterior. Primero escribí un capítulo, que se llamaba ‘Un Conde en el parque’, que lo publiqué de forma independiente; luego continué.

—O sea, aprovechó la pandemia para escribir...

—Yo me he pasado la vida un poco encerrado. No me costó demasiado seguir encerrado, pero claro, las noticias, el horror de la muerte fueron muy doloroso. (...).<sup>13</sup>

88

El confinamiento por razones sanitarias se une aquí al tema del encierro, tema predilecto de Vásconez en la mayoría de sus novelas. Ya confinado durante mucho tiempo en una ciudad y un país que nunca nombró antes de su novela *Hoteles del silencio* (2016), el escritor se aprovechó de la pandemia y de sus consecuencias para finalizar su novela. Y, por primera vez, se nombra explícitamente el espacio en el que se desarrolla la ficción, fielmente cartografiado, ya que es el barrio en el que vive el escritor. Confinado en Quito y encerrado en su estudio del barrio de Santa Clara, el escritor opta por resaltar ese doble confinamiento restringiendo el espacio del relato a lugares conocidos, es decir, los límites del

---

<sup>13</sup> Víctor Vergara, «Javier Vásconez viene como un “coleccionista de sombras”», *Mundo Diners* (30 septiembre 2021), <https://revistamundodiners.com/mundo-diners-plus/javier-vasconez-novela/>

barrio de Santa Clara. Es como si las exigencias del confinamiento hubieran cambiado la visión del autor sobre la necesidad de traspasar, dentro de la ficción, los límites de la nación, para conectar su ciudad con lugares de mayor prestigio. Añade, en la misma entrevista con Vergara:

Quito es un escenario como cualquier otro. No se trata de encontrar recovecos interesantes, se trata de inventarlos. A partir de ahí he intentado conectar a esta ciudad aburrida y tediosa con París, Barcelona; es crear un puente imaginativo, es lo que he intentado hacer.<sup>14</sup>

### III. Publicidad e imágenes

Para contrarrestar esa invisibilidad de la que se lamenta en las entrevistas, el autor utiliza con profusión las herramientas de la modernidad. Por ejemplo, para distribuir uno de los primeros textos de presentación de la novela, la editorial Pre-textos utiliza un *software* (Flip HTML5) que permite pasar del formato tradicional en papel, o incluso del clásico archivo PDF descargable, a un formato animado, el de *flip book* o folioscopio. El producto<sup>15</sup> está enriquecido con fragmentos de la novela y fotografías con leyendas, y el usuario lo descubre haciendo clic para pasar las páginas. El efecto de visualización y animación del texto crítico es atractivo y este nuevo modo de comunicación ofrece una nueva experiencia de lectura, a medio camino entre un libro y una película. En plena era de lo digital, este sistema de visualización digital de textos, que sirve para promocionar la versión en papel de la novela, la sitúa en el ámbito de la modernidad. Javier Vásco-

---

14 Vergara, <<Javier Vásconez...>>.

15 Amir Valle, *El coleccionista de sombras, por Javier Vásconez* (FLIPHTML5 y Pre-textos, 2021, <https://online.fliphtml5.com/tkzat/aqoc/#p=1>)

nez se presenta como un autor que sabe utilizar la creación digital al servicio de su obra y de su creación. Así lo demuestra también su presencia en una famosa red social, Facebook, que le permite divulgar todos los acontecimientos relacionados con la publicación de su novela: «publica» fotos de la portada de la novela, presentada por primera vez el 21 de julio, entrevistas, artículos periodísticos, y registra minuciosamente su presencia en eventos literarios: la Feria del Libro en Madrid (21 de septiembre), o en Quito (21 de diciembre), presentación de la novela en librerías de España y Ecuador, charlas en programas de radio («Una charla amena sobre el autor y su último libro», en la librería El Conde Mosca ), lecturas en presencia del autor, o de manera virtual (Club de Lectura del Fondo de Cultura Económica Ecuador, 1 de octubre de 2021)... Se presentan numerosos extractos, a veces con comentarios del autor o de amigos críticos. Abundan los enlaces a artículos críticos o introductorios: la revista *Diners del Ecuador* (30 septiembre 21). También los llamados *followers* o seguidores en Internet de Javier Vásconez se encargan de hacer publicidad de su novela, ya sean críticos más o menos famosos o simples desconocidos que suben a la red fotos del libro en sus bibliotecas. Los videos grabados en actos públicos (como el de Rafael García Maldonado, que recibió a Javier Vásconez en la Librería Luces de Málaga, el 30 de septiembre de 2021) también promocionan la novela. Desde noviembre de 2021, circulan fotos de «la casa negra», uno de los espacios en los que se desarrolla la relación amorosa de Javier Vásconez con Denise. Los publican los lectores/admiradores de la obra, pero también el propio escritor, que responde a la pregunta de un usuario sobre la existencia real de la casa. Esta herramienta facilita la interacción con los lectores, y, a pesar de que Javier Vásconez no es el único que la utiliza, sí que demuestra una capacidad de adaptación a la modernidad muy reveladora del deseo del autor de hacerse visible.

## Conclusión

El objetivo de nuestro estudio ha sido el de subrayar la tensión existente entre las técnicas del periodo ultracontemporáneo y una tradición literaria. El desfase entre el trasfondo de la novela (la decrepitud de una aristocracia quiteña y las reflexiones sobre la literatura de un autor que se confunde con el escritor) y las herramientas (publicitarias, tecnológicas, editoriales) tomadas de la época moderna subraya la adaptación de la literatura a los tiempos actuales. En Ecuador, en 2021, y para Javier Vásconez, ya no se trata de superar la tradición literaria del realismo social o de reinventar cualquier veta indigenista a la luz de la modernidad (que no es para nada lo que pretende Javier Vásconez), sino que se trata de acceder a una visibilidad internacional que la tecnología posibilita finalmente. También se trata de mezclar varios géneros, como el ensayo y la novela, la autobiografía y la ficción, para, paradójicamente, seguir hablando de la literatura producida «antes»:

91

Hay un género, sin embargo, al que no me he acercado: el ensayo literario. Siempre he creído que es muy importante. Soy un gran admirador de aquellos narradores que han logrado acometer este género a la manera de ciertos escritores que admiro, como Sergio Pitó. Mis puntos de vista literarios, mis reflexiones sobre mis lecturas, incluso mis puntos de vista sobre el cuento o la novela los he ido soltando en mis escritos de ficción, como la que está por salir: *El coleccionista de sombras*, donde hay una proliferación de reflexiones sobre el oficio de escribir y mi relación con los libros, especialmente con ciertas novelas que he amado.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Valle, *El coleccionista...*

## Bibliografía

- Maingueneau, Dominique. *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie y création*. Lovaina la Nueva: Academia-L'Harmattan, «Au cœur des textes», 2016.
- Morel, Anne-Claudine. «El viajero de Praga (Javier Vásconez, 1996). Mémoires et itinéraires d'un médecin praguois : de la patrie de Kafka aux contreforts andins, de Praga au pays imaginaire». *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines*, Université Paul-Valéry, Montpellier 3 (2016).
- . «La critique et le système éditorial en Équateur : des obstacles pour les écrivains nationaux». En *Histoires de la littérature et fragments de littératures oubliées. Mondes américains en interaction*. Edición de Carla Fernandes, Ilana Heinberg, 197-212. Editions Orbis Tertius, 2019.
- Valle, Amir. *El coleccionista de sombras, por Javier Vásconez*. Pre-textos, <https://online.fliphtml5.com/tkzat/aqoc/#p=15>
- Vásconez, Javier. *La sombra del apostador*. México: Alfaguara, 1999.
- . *El Conde en el parque. Dos capítulos de JV. Novela en proceso*. Quito: Editorial Doble Rostro, 2018.
- . «El coleccionista de sombras». *Elipsis*, n.º 5 (2020), <https://www.elipsis.ec/narrativa-1/el-coleccionista-de-sombras>
- . *El coleccionista de sombras*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2021.
- Vergara, Víctor. «Javier Vásconez viene como un “coleccionista de sombras”». *Mundo Diners*, 30 septiembre 2021, <https://revista-mundodiners.com/mundo-diners-plus/javier-vasconez-novela/>

92

### **Anne-Claudine Morel**

Prof. catedrática en Literatura y Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad Côte d'Azur en Niza (Francia). *Agrégée*, doctorado en 1994 sobre la historia de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Habilitación en 2016 sobre la obra del novelista ecuatoriano Javier Vásconez. Ejes de investigación: instituciones culturales ecuatorianas, identidad nacional, literatura ecuatoriana, literatura latinoamericana, novela ecuatoriana.

# Dossier: prosa poética, jóvenes poetas y cuentos urbanos

El dossier de la presente entrega de *Pie de Página* está constituido por tres partes. La primera es un texto ficticio titulado «Lo terrible del amor es un misterio que ladra», escrito por Lenin Luis Ponce, habitado por la prosa poética y construido bajo ciertas benéficas y poderosas influencias declaradas.

La segunda es una selección de joven poesía, resultante de que, en el mes de marzo del presente año, la Biblioteca de la Universidad de las Artes llevó a cabo su evento hito Lanfor Abierta, con el que se conmemoraba el Día Internacional del libro. Se lanzó, con esta ocasión, el Primer Concurso de Poesía dirigido al público en general.

Las bases estipularon que los poemas fueran escritos bajo seudónimo, y la edad de los participantes, sin que importara su nacionalidad, debía fluctuar entre los quince y los veinticinco años. Cada poema debió tener entre diez y quince líneas.

Aquí, consta una selección de los poemas ganadores, entre quienes se cuentan algunos estudiantes de nuestra Universidad, como Cristian Euvín, Nicolás Goussas, Karelis Loor, Valeria Navarro y Jorge Arévalo.

La tercera parte del dossier, la «Antología del cuento urbano», surge de un proyecto de nuestra Escuela de Literatura:

Mell Hungría, Luisa Castellano y Josué Morales son estudiantes de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes y formaron parte del curso Literatura Ecuatoriana II, dictado por la profesora Siomara España, quien les planteó el proyecto de recuperación de la producción literaria, de crítica y creación, que había sido publicada por la revista *Semana Gráfica*, de *El Telégrafo*. El trabajo de

archivo permitiría a los alumnos matriculados en esta asignatura concentrarse en el género de preferencia o, eventualmente, en algún autor, pues creadores emblemáticos, como los del Grupo de Guayaquil, publicaban regularmente en aquella revista.

*Semana Gráfica* circuló aproximadamente entre 1932 y 1939 en la ciudad de Guayaquil. Los estudiantes concentraron en el periodo de 1932 a 1936. Debieron, pues, revisar mucho material, ya que la revista se publicaba semanalmente. A partir del estudio y de las inclinaciones personales de los investigadores, surgió la presente «Antología del cuento urbano», con textos seleccionados por los estudiantes. Esta antología permite ver que, dentro de la corriente del realismo social, los intereses se concentraban en el montuvio y el cholo de la Costa y en el problema de la migración del campo a la ciudad.

Diez textos conforman la presente selección. Uno de sus criterios nucleares fue que se tratara de cuentos urbanos, si bien en la década del treinta del siglo pasado esa noción aún era esquivada: se pueden apreciar, no obstante, personajes que enfrentan situaciones existenciales particulares a su llegada a las urbes concentradoras de desarrollo económico, como Quito y Guayaquil. Entre los diez textos elegidos hay una crónica, que deja ver la visión de José de la Cuadra sobre la arquitectura de Guayaquil. Al interior del grupo de estudiantes se distribuyeron tareas como la selección final, la escritura del estudio introductorio y del prólogo, el levantamiento de textos en Word, la reproducción de los dibujos hechos originalmente a mano para cada entrega de *Semana Gráfica*.

El haber trabajado con archivos de la revista de un periódico permitió a los estudiantes familiarizarse con fenómenos como textos repartidos en distintas páginas, interrumpidos por publicidad, así como con los códigos del dibujo y la imagen visual. Asimismo, los investigadores noveles se ocuparon de maquetar la antología, pues la meta final era la publicación del libro.

Se ha tratado de respetar al máximo las expresiones coloquiales, así como la ortografía original. Otro criterio ha sido el de la descentralización literaria, pues junto con los grandes autores del canon, en la presente antología se han considerado autores menores, o cuyo ámbito de acción no son las grandes urbes. También ha llamado la atención comprobar que narradores como De la Cuadra estaban reflexionando no solo sobre su universo ficcional, sino escribiendo lo que Josué denomina con acierto una «poética de la arquitectura».

Pasen, lectores, ánimo a leer cuentos de Carlos E. Puma, Jorge de Acuña, Humberto Salvador, José Paredes Litardo, Joaquín Gallegos Lara, Raúl Andrade, Alejandro R. Mera, Mary Corylé y Elisa Ortiz Aulestia.

**Cecilia Velasco**

Directora de *Pie de Página*

# Lo terrible del amor es un misterio que ladra<sup>1</sup>

Lenin Luis Ponce

«1 hembra / es / 1 sueño / que deja cicatriz».

MARIO SANTIAGO PAPASQUIARO

Hay noches en las que no puedo dormir y todo me lo imagino. Por eso leo. Recorro la habitación con urgencia y, con los brazos levantados, cargo un libro como si fuera un bebé inquieto. Si miras hacia mi ventana podrás darte cuenta, tú que vives allá, tan lejos. Lanzo los pies al suelo, no camino, porque no me gusta sentir con dos pies la textura de la baldosa. Corro, y leo. Mi mamá, que es la más sabia de las madres, me grita desde el piso de abajo: duerma, mijito, duerma, mijito, y yo leo. Leo lo que venga, porque no soy antojado ni mañoso: lo siguiente, soy tan hambriento como puedo serlo. Entre esas hambrunas, Fogwill me dice: «Cadrick era escocés, y le temía al ruido de la luna». Me asomo, íntegro y ecuatoriano, a la ventana para verla, para comprobar que Fogwill (o Cadrick, mejor dicho) no se equivoca, y leo. Reconozco con torpeza que sí tengo sueño, pero, en realidad, no puedo dormir, y, si me dejas enseñarte, te enseño; mientras decides, leo. A ti, hasta ayer incógnita, hoy no más, que recién nos conocimos acaso destinados a vernos.

95

---

<sup>1</sup> Sé que puede parecer que ciertas oraciones no tienen sentido u orden correcto, pero es parte de mi propuesta. Para ello, no solo me he basado en Mario Papasquiario, sino también en Daniel Sada, cuyos textos (novelas y poemas) tienen un estilo que excede por completo la maleabilidad del habla. Principalmente me he basado en Sada, porque creo que, pese a tener la oportunidad de beber de la tradición oral mexicana, prefiere expandir el foco y llevarlo a lo latinoamericano.

Si te decidiste, te puedo enseñar por qué no puedo dormir, y por qué leo. Una vez que te acercas, con mis propios dedos separo el matojo oscuro de mi cabeza y te enseño, hueco por hueco, la calvicie de mi cabeza. Tú me has de decir, como los demás, por dios, Lenin, qué mismo es eso, y yo te he de decir: el nombre de mi padre, por eso Lenin Luis. A la calvicie te has de referir, y yo, que me habré hecho a un lado, leo. O, por el contrario, con tu prudencia de señorita medida, has de interrumpir mi *show* de horror para empezar tu propio recorrido: tu dedo cruzando, de terreno a terreno, las zonas más áridas, desprovistas de pelo. Pienso que has de ser media bruja para curar, así con ternura, mi suntuosidad, ese carácter pleno de enfermo, y yo, que me habré hecho agüita, leo.

96

Tu nombre y el mío son cortitos: Caiza y Ponce. Dos sílabas, tú-yo. Pero a ti te gustan más los gatos, que es que son más guapos, dices tú, que los perritos que saltan, pata para allá, pata para acá, para alcanzar tus labios y lamerte enterita toda la boca. Al hecho hay un trecho, y por lo mismito sigo corriendo, pero ya a tres nomás por la baldosa que aguanta campeona mis garritas, tan pequeñas como sucias. Con esas he empezado a rascarme la cabeza, a sacarme las pústulas que, otrora, mi papá me sacaba con aguja y alcohol. Qué-es-que te he dicho yo-ya que no te quites tú, que pareces perro mismo, cabrón, y yo, que no tenía libros, no leía en ese entonces. Esta noche mamá que me grita, aún con paciencia, hasta cuándo Leniluis, que se duerma, mijito, que se duerma, y yo que le aúllo (¡Auuuu-xilio, Ivo!) para que se levante el bandido de su marido, y que venga para ver si no le doy cuatro en el brazo. A mi padre nunca pude: él iba directito para el cuello, sin más. Se sabe por régimen y moderación, el gallero es el que educa al gallo, no hay más nada.

Pero a lo que iba, mi amor. Mientras que a *Mr. Leopold Bloom* le gustaba saborear los órganos internos de reses y aves, tú prefieres la amplitud de todo lo verde y yo simplemente la carne, que por visceral va a mi juico y sazón. Tragas tú, me han llegado a decir,

pero sabrás, niña, perdonar las ansias que, si no son con, son can. Yo he empezado a amarte, porque eres gacela de otra sabana, y yo apenas un pobre tigrón que te espera, con paciencia, al otro lado del río Guayas. Los tigrones no nacen en la sabana, me corriges y ya dejo de aullar porque me han retado tanto a lo largo de las últimas noches que he empezado, como protesta personal, a rugir en casa, pero a ti no te rujo porque eres gacela y, te digo, he empezado a amarte. Te has dado cuenta de que me repito, que me repito mucho, sin más, incluso cuando pienso en voz alta. No, te respondo, no es eso: solo acentúo lo que digo, para no ser un salvaje.

Tu cabello es largo, larguísimo, y negro. Yo trato de leerlo, porque con los días he olvidado qué se lee y qué es lo que se come: desayuno cuentos por la mañana; almuerzo media novela a mediodía; por la noche, para no tener indigestión, me zampo un par de poemas. Pronósticos a pesar, me mantengo panzón. A ti no te importa, por ello te dedico: el valor de Sada adecuado: Fantasía de perro apaleado: parecieras coqueta a la honestidad mía, vista como pizpireta, más linda que vacilante, con tu amenaza de enamoramiento. Ayer, tú me dices, la primera mordida va a cuenta de la casa. Ya mi mamá no me grita «duerma, mijito, duerma». Ha cambiado: ahora me chista. Que te calles, malparido, que te calles. Y yo, que no puedo dormir, me callo sin dejar de rascarme. Me pregunto por cuánto tiempo más ocurrirá y por cuánto más la vida permitirá que sintamos esto. Hoy me has sonreído, te gustan mis orejas largas y cuatro patas que recorren las baldosas.

Ya no leo.

Como a ti te han empezado a gustar los perros, también han de gustarte los nahuales.

### **Lenin Luis Ponce**

Estudiante de Literatura en la Universidad de las Artes, con enfoque en edición y escritura creativa. Es parte de los proyectos de investigación «Es País para Cuentistas» y «Hoja en blanco», que giran en torno a las producciones literarias nacionales. Miembro del departamento de crítica en el *Blog-F-ILIA*, del Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes, donde escribe y edita. Ocasionalmente colabora como editor adjunto y asistente editorial en Ediciones UArtes. Cuenta con varios poemas publicados en distintos medios digitales, como *Revista Anapoyesis* (México), *Antología Salavarieta del Centro Cultural Pandora Ediciones* (Colombia) o el *Paquete de Editorial Naranja Cuadrada* (Guayaquil). Fue mención honorífica en el Concurso Nacional de Poesía Lanfor Abierta.

# Joven poesía

## BDSM

Cristian Adrián Euvin García

No puedo evitar atragantarme con el cepillo de dientes, demorar  
20 minutos

Destruir mi dentadura con la limpieza

Sentir el sabor de mi reflujo combinado con lo mentolado de la  
pasta dental

El cepillo acariciando mi lengua hasta que la pasa y explora mi  
garganta gageante y gargarera

Que disfruta de tener un cuerpo que le sobe con dolor y sin gracia

Que le limpie fuertemente

Mi espalda se arquea para apoyar mis brazos en el mesón mientras  
continúo con la rigurosa limpieza, mis ojos lagrimosos pasean  
lujuriosa y lastimosamente por el espejo

Logro reconocer mi rostro siempre cambiante e idéntico

Sus viejos y sus nuevos granos

El Que arden por igual

Con una inmensa pasión revolucionaria de hacer esta cara lampiña  
mía su nuevo territorio

Apropiándose de los alrededores de mis ojos

De las cuevas de mi nariz

De los acantilados de mi oreja

Generando siempre nuevas conquistas por debajo de mi barbilla

Granos que como son míos pero sucios tengo que eliminar  
aplastándolos con mis dedos

Nuevamente lastimándome en nombre de la pulcritud

Tengo que ponerme cremas en el cuerpo porque tengo la piel  
sedienta, reseca, herida

Tengo que sanarme si quiero hacer de este cuerpo una República  
unificada

Pero es difícil porque me rasco demasiado y mi piel se abre  
dividiéndose

Fronterizando un cuerpo que nació unido y de tanto en tanto  
necesita del dolor para reconocerse uno solo

Para recordar que el músculo arde

Y porque arde es que nos sostiene

100

# Yo no tendré un arma

Nicolás Alfredo Goussas Egas

Puede hundirse la luna en el  
océano, todo lo que poseo se puede  
perder, puede inundarse la cima del  
mundo,  
puede la balanza de justicia tocar  
tierra y repartir azar según le plazca,  
pero yo no tendré un arma.

101

Puede quebrar la nave de la  
voluntad y sucumbir ante la  
tormenta  
de presión que agita en la juventud,  
naufragar en la isla de las pocas  
ideas y vivir una vida al miedo  
condenada, pero yo no tendré un arma.

Pueden pretender escribirme  
y darme parte en sus tragedias.  
Pueden esconder la verdad

y dar indicaciones hacia el abismo.  
Puede quedar mi albedrío entre pared y  
Espada, pero yo no tendré un arma.

Puedo despertar de este  
Sueño y salir del nido de  
serpientes, que con el  
consejo estrujan;  
a otro, donde los muertos no son humo,  
a otro, donde valen más palabras que  
balas. Yo no tendré un arma.

# Kamikaze

Farah María Carrillo Duarte

cuando el piloto arranca y la hélice empieza a girar sabes que todo  
está perdido

el kamikaze avanza y empieza a volar sobre los cielos de lo que  
alguna vez llamaste *hogar*

del cual ahora no sabes nada  
nada más que fuiste muy cobarde para  
afrontarlo y muy valiente por irte

dejas todo atrás  
al igual que un soldado regresando de la  
guerra dejas todo atrás  
sin saber que tal vez tu guerra recién está empezando

103

porque la nostalgia te  
persigue en sueños  
en los años que han pasado  
en el recuerdo que tiene tu viejo amigo de ti  
y en la foto enmarcada y colgada en la sala de tu antigua casa

sin darte cuenta  
el kamikaze ya está  
descendiendo se está  
estrellando y perdiendo  
al igual que los sueños y personas que  
dejaste en lo que alguna vez llamaste  
*hogar*

# Sin nombre

Anthony Josué Cedeño Coloma

Se posa en mi ventana una figura  
sin nombre. Intuyo, por sus ojos, que  
su sonido —un cántico agudo de largas  
pausas— es el vacío nominal expresado  
en vibraciones.

Al intentar pronunciarlo, yo  
también canto.  
Al querer tomarla en mi mano, la  
figura desvanece y solo queda  
vidrio.  
Tras él, mi reflejo.

104

La figura ahora  
soy yo. Sin  
nombre.  
Solo un canto  
impronunciable que  
traduce la totalidad de  
mi existencia.

# Num te aspirantem ipsum amas? ¿Acaso tú, que aspiras, te amas?

Juan Sebastián Castillo Valdospino

II

(Num te aspirantem ipsum amas?)

¿No has visto a la policía revisar a los pobres?  
Catean a los andróginos, a los límbicos, a los  
sáficos;  
los enfilan, los estallan de miradas; ordenan a los  
cuerpos como botellitas envenenadas.

Te busca la policía.

¿No escuchas como si llegaran, como  
si el trencito estatal se parara sobre tus pantorrillas blancas?  
Te busca la policía. Te rastrea en todos los  
Callejones que has cruzado y abandonado.

Escuchan tus pasos.

Y tú aspiras. Y tú aspiras nívea. Consumes el éter  
porque es nadie, y nadie te frena a devorar.

Doy señas erróneas. Preguntan por ti a los  
mendigos y yo miento. Soborno.

Balanceo telones en la  
calle y travisto muñecos con cuero y  
melena.

Tieso, ortopédico por la presión de los hilos  
pregunto a los leones, entrevistado a los alfileres por tu morada.  
Nadie responde. Me avisan que nadie está muerto.

*De Notas a Iván (Inédito)*

# Marisma urbana

Karelis Matilde Loor Véliz

*karelis*

Retumba en callejones mangláricos: ahogados, sumergidos, olvidados, el desgarrador grito de la ausencia, del silencio, del dolor, del éxtasis. Raíces fosilizadas que devoran la mirada del hambriento, que abrigan el palpitar mecánico de una arteria abierta. Un escurrir prismático del agua de Leteo que serpentea entre los intersticios del tiempo. Incesante

G

107

O

T

E

A

R estentóreo I N F E R N A L

Llama el abismo  
con el susurro reverberante del canto de una  
sirena, con el titilar sordo del faro que se  
derrumba  
frente al horizonte  
desdibujado en la puesta de  
sol  
que chorrea  
como breya en el océano.  
Los espectros, putrefactos, solo  
miran. Todo se hunde.

# En las puertas del no irse (A Emily Dickinson)

Valeria Susana Navarro Verdezoto

Escojo una verdad y la  
desdablo, la hago ropa y visto  
con ella.

Un nuevo sol siempre  
arde en la verticalidad de  
mi piel; por eso aún soy  
joven.

109

El compartido tiempo mengua  
la sed del niño que corre sin  
boca. Y yo espero,  
en donde se hace su llanto un navío sin cauce.

Escojo una verdad y la hago  
trapo; me pregunto si al orar,  
los también muertos resucitan.

*Los muertos son  
humanos, y están aquí,  
en la tierra.*

Un pobre cuerpo se ha botado sin  
querer, vieran allá le extrañan los  
desconocidos sacos sin nombre que en  
congoja quiebran. Mientras, yo acá  
espero,  
como quien no se quiere ir.

No responde ningún ojo a mi  
hendidura. Examino la verdad y la  
interrogo:  
¿Qué de cierto hay, Verdad,  
en el embotado cuerpo que peregrina  
tarde una playa rota de malos cuentos?

110

«Hay un dolor, tan absoluto».

# De cómo matar

Jorge Rommel Arévalo Timiaza

En la frente de una hormiga dibujé una cruz y le disparé desde esta isla que es mi nueva colonia, pero con los ojos vendados para ocultar mi traición. Al fallar por la niebla de unos vagos recuerdos: «No solo es amor también es sumisión», me dijeron. Y de reconocer la ambigüedad de mi rebeldía, la cual se negaba a arrodillarse, pero cuidaba de las frágiles larvas que ponía. Entendí que todo el cariño que ella había acarreado la hacía inmune a la muerte.

En su momento, creí firmemente que mis balas hechas de todas sus debilidades derrotarían el hormiguismo enraizado en los corazones de sus súbditas, pero contrario a los planes de mi rabia, no miré arrepentimiento en sus antenas, sino la emisión de un sonido punzante y calmo por el cual entregaban su vida a la hormiga con la cruz.

La vida contra la que atentaba agotó mis balas y tuve que rendirme, no había calculado cuántas amaban las cadenas. Hoy me retuerzo en mi palacio y sospecho de todos. Quizás, ella ahora alimenta con mi derrota a sus larvas y les enseña a manipular el humo que dejaron mis balas. En todos mis sueños desde aquella vez, ella me ronda con su lenguaje y jura que me perdonará si me disculpo, pero yo no le creo.

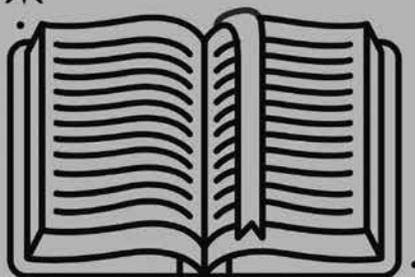
Cristian Adrián Euvin García, Nicolás Alfredo Goussas Egas, Frah María Carrillo Duarte, Anthony Josué Cedeño Coloma, Juan Sebastián Castillo Valdospino, Karelis Matilde Loor Véliz Valeria Susana Navarro Verdesoto, Jorge Rommel Arévalo Timiaza: ganadores del Concurso de Poesía Lanfor Abierta, de la Biblioteca de la Universidad de las Artes.



# Cuentos perdidos

## en la ciudad:

ANTOLOGIA DE CUENTO URBANO



MELL HUNGRÍA

LUISA CASTELLANO

JOSUE MORALES



# Índice

Prólogo

Estudio introductorio

José De La Cuadra: La canción de las casas antiguas del puerto

Carlos E. Puma: El limpieza

Jorge de Acuña: La indiecita vivandera

Humberto Salvador: La navaja

114

José Paredes Litardo: Civilizada

Joaquín Gallegos Lara: En las tierras calientes

Raúl Andrade: Un cuento que quiso ser tragedia

Alejandro R. Mera: Don Quijote en Tulcán

Mary Corylé: Pobre chapita

Elisa Ortiz Aulestia: La patineta

# Prólogo

En los rincones más intrépidos y visionarios del arte literario ecuatoriano, palpita una fuerza innovadora que desafía los límites de la tradición y se proyecta hacia nuevos horizontes creativos. En esta tierra de encantos y contrastes, la vanguardia literaria ha encontrado su voz, y es precisamente esa voz la que celebramos en la presente antología: «Cuentos perdidos en la ciudad. Antología de cuento urbano». Los cuentos que se despliegan ante nosotros en estas páginas son como fogonazos de genialidad y audacia, una amalgama de imaginación y experimentación que nos sumerge en un universo desconocido pero fascinante. Aquí, la realidad se fragmenta y se reconstruye con letras inquietas, los personajes adquieren nuevas dimensiones, así como sus conflictos y anhelos, su pasado y su presente, sus alegrías y dolores. Desde la voz de los narradores que, con maestría y sensibilidad, han plasmado sus historias en tinta, las letras se convierten en testigos de una nación en constante evolución. Los paisajes se vuelven misteriosos espejos de la mente humana.

El esfuerzo por trascender lo establecido y romper esquemas ha sido el hilo conductor de los escritores ecuatorianos que abrazaron la vanguardia en sus creaciones. Como arquitectos de lo imposible, han construido relatos que desafían el tiempo y se convierten en un eterno presente literario, en un diálogo perpetuo entre las letras y la historia.

En esta selección de cuentos, se revela un mosaico de estilos y técnicas vanguardistas que se entrelazan y redefinen la narrativa clásica. Los recursos formales se convierten en el vehículo para expresar el caleidoscopio de emociones y reflexiones propias del ser humano, creando un universo literario diverso y sorprendente. Desde el realismo social hasta narraciones de corte psicológico

que utilizan el monólogo interior y revelan los entresijos del pensamiento. Cada historia en esta antología es un retrato único de la imaginación desbordante y las inquietudes de una generación que se atrevió a romper las barreras literarias.

Al hojear estas páginas, el lector encontrará narraciones que abordan temas existenciales, sociales y políticos; se muestran perspectivas que reflejan la riqueza y complejidad de la sociedad ecuatoriana. Es a través de estos cuentos, llenos de arrojo y rebeldía, que la vanguardia literaria del Ecuador nos invita a repensar nuestra realidad y a cuestionar aquello que damos por sentado. Cabe resaltar la gran importancia que posee la revisión y preservación del archivo y patrimonio documental. Todos los textos que conforman esta antología fueron extraídos del archivo del diario *El Telégrafo*, del suplemento cultural *Semana Gráfica*.

116

No cabe duda de que la vanguardia literaria ecuatoriana es una corriente que fluye con la misma energía imparable de los ríos que serpentean por los paisajes de esta tierra. Los escritores que abrazaron este movimiento han dejado una huella indeleble en la literatura del país y esta antología es un tributo a su valentía y creatividad.

«Cuentos perdidos en la ciudad. Antología de cuento urbano» es un viaje hacia lo desconocido, un puente hacia el futuro literario del Ecuador. Invitamos al lector a adentrarse en esta experiencia única, donde lo inusual y lo asombroso se dan la mano para abrir nuestra mente y expandir nuestra percepción de la literatura. Que estas páginas sean un portal a la imaginación desbordante y a la exploración de nuevas fronteras literarias. Que cada cuento sea una ventana a la trascendencia del arte y la capacidad del lenguaje para revelar lo inefable.

# Estudio introductorio

## Breves anotaciones sobre el cuento

Al cuentista le irrita la novela. Siente aversión por la descripción pormenorizada de los personajes (...) aborrece la novela por su extensión mastodóntica.<sup>1</sup>

Existe una polémica alrededor del significado y características del cuento; a saber, su significado, extensión y teorización. Sobre este género, el escritor Raúl Vallejo afirma que: «unos creen que se trata (...) de historias para niños y otros, con ciertos conocimientos literarios, que se trata de un género menor y que todo cuentistas es una especie de “novelista perezoso».<sup>2</sup> El «lugar común» en el que se ha ubicado al cuento es destruido por propuestas de relatos potentes, rigurosos, de complejidad estructural y argumental, con precisión y fuerza que interpelan y, haciendo alusión a Cortázar, noquean al lector.

Explica Anderson Imbert que desde el Renacimiento la palabra «cuento» se empieza a emplear como una acepción propiamente literaria; nuevamente, como ocurre en la mayoría de las disciplinas, el periodo renacentista supone un punto de inflexión. Anderson Imbert argumenta que: «La palabra “cuento” empieza a ganar aceptación durante el Renacimiento, junto a la “novela” y otros términos».<sup>3</sup> Establece el pensador que una diferenciación principal, aunque mecánica, entre el cuento, la *nouvelle* y la novela es su extensión; así, el autor afirma lo siguiente: «Novela, con un mínimo de 50.000 palabras. Novela corta, de 30.000 a 50.000 palabras. Cuento, de 2.000 a 30.000 palabras. Cuento corto, de 100 a 2.000»<sup>4</sup>.

1 Solange Rodríguez Pappe, *Balas perdidas* (Guayaquil: Artemisa, 2022), 11.

2 Raúl Vallejo, «Estudio introductorio», en *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica* (Quito: Libresa, 1999), 21-22.

3 Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento* (Buenos Aires: Marymar, 1979), 18.

4 Anderson Imbert, *Teoría y técnica...*, 44.

No obstante, las divergencias, existen ciertos criterios sobre las características del cuento: un suceso específico, personajes reducidos, una historia que gira en torno a un solo personaje, lenguaje preciso, la acción que surge como un destello, trama cerrada, etc.

Así, desde su extensión y características, ha surgido un sinnúmero de definiciones; quizá, la más conocida y citada es el concepto propuesto por Poe, que explica:

El cuento se caracteriza por la unidad de impresión que produce en el lector; puede ser leído en una sola sentada; cada palabra contribuye al efecto que el narrador previamente se ha propuesto; este efecto debe prepararse ya desde la primera frase y graduarse hasta el final; cuando llega a su punto culminante, el cuento debe terminar: sólo deben aparecer personajes que sean esenciales para provocar el efecto deseado.<sup>5</sup>

118

No cabe duda de que quienes se pueden acercar lo suficientemente a la esencia del cuento son los propios escritores. En ese sentido, han surgido decálogos, antidecálogos, consejos, compilaciones, seminarios, ponencias, etc., que han sido propuestos por los propios cuentistas, desde Poe, pasando por Chejov, Hemingway, Monterroso, Borges, Bioy Casares, Cortázar, las famosas tesis de Piglia: cada escritor tiene una propuesta. Ante el canon teórico y práctico surgido en el arte de la cuentística, Julio Ramón Ribeyro señala como imprescindible la transgresión regular. Es a través de la ruptura que surgen nuevas formas y prácticas y se da paso a la innovación.

---

<sup>5</sup> Edgar Allan Poe citado por Anderson Imbert, *Teoría y técnica...*, 51.

## Sobre el cuento ecuatoriano

En un plano historiográfico, el origen del cuento ecuatoriano se puede rastrear en la génesis de la literatura propiamente producida en el país. Entonces, y como señala Ansaldo<sup>6</sup>, el cuento surge en la cuna de la literatura costumbrista/romántica del siglo XIX; la figura pionera de Juan León Mera aporta a la concepción del cuento de ficción mezclado con la realidad de la época en sus artículos de costumbres. En la misma época, finales del siglo XIX, señala Zapater<sup>7</sup>, resaltan otras figuras como José Modesto Espinosa, José Antonio Campos, Juan Montalvo, Remigio Crespo Toral, etc. Hay que aclarar que todos los autores se adhieren a la corriente costumbrista, aunque su temática, ideológicamente, sea abordada desde el liberalismo o conservadurismo.

A partir del surgimiento de las propuestas literarias vanguardistas, en nuestro país, el género del cuento da un giro en su forma y temáticas, y se erige como la propuesta literaria con más fuerza desde finales de la década del veinte y a lo largo de toda la década del treinta. Uno de los hitos claves es la publicación del libro *Los que se van* en el año de 1930, de Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta y Enrique Gil Gilbert, que junto a José de la Cuadra y Alfredo Pareja Diazcanseco conformarían el Grupo de Guayaquil, los escritores insignias del realismo social ecuatoriano. Otro hito que ocurre unos años antes es la publicación de los libros *Un hombre muerto a puntapiés*, de Pablo Palacio, en 1927, y *Ajedrez*, de Humberto Salvador, en 1929, en los que se propone una estética experimental de denuncia social, que se enfoca en las realidades concretas de sus personajes y el aspecto psicológico.

<sup>6</sup> Cecilia Ansaldo, *Antología del cuento ecuatoriano. Selección y prólogo por Cecilia Ansaldo Briones* (Quito: Santillana, 2011).

<sup>7</sup> Irving Zapater, «Prólogo», en *Del siglo XIX al XX: 10 relatos ecuatorianos* (Quito: Editogran S. A., 2015).

## Contexto social y en torno a la vanguardia ecuatoriana

Se pueden determinar dos hitos importantes que marcarían el curso del país a partir de la década de 1920: la depresión y recesión económica producida en los tiempos de posguerra y la matanza de obreros en noviembre de 1922. Al respecto, Ayala Mora<sup>8</sup> asegura que la crisis de producción y exportación cacaotera fue el resultado de la depresión de posguerra que afectó a los países capitalistas centrales, que eran los principales consumidores de los productos de exportación del país. Los peores efectos se sintieron en el periodo 1918-1923; además, la crisis recrudeció la realidad de los obreros y trabajadores, provocando movilizaciones que exigían mejores condiciones laborales.

120

Las protestas sociales no eran protagonizadas solo por obreros y trabajadores, sino por amplias capas de la población que se vio más afectada por la crisis. Se expresó el culmen en la ciudad de Guayaquil, donde se convocó a más de veinte mil personas en la movilización. Ayala Mora<sup>9</sup> y Aguirre<sup>10</sup> sostienen que el 15 de noviembre de 1922 en Guayaquil fueron masacrados los manifestantes, cuyo número exacto no se sabe, producto de los disparos de policías, militares y civiles. A raíz de la matanza, la crisis y los constantes abusos sobre los trabajadores y la clase popular, en 1926 se fundó el Partido Socialista Ecuatoriano y, a partir de este suceso, surgieron movimientos políticos y conciencia de clase, comprometidos con la lucha por los sectores desplazados por la burguesía aristócrata.

Por otro lado, en el campo de producción artística, al Ecuador empiezan a llegar las formas y propuestas vanguardistas

---

8 Enrique Ayala Mora, *Resumen de la Historia del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2012).

9 Enrique Ayala Mora, *Historia, tiempo y conocimiento del pasado* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2014).

10 Manuel Agustín Aguirre, *La realidad de Ecuador y América Latina en el siglo XX* (Quito: UASB, Sede Ecuador, 2018).

europeas que expresan una ruptura de la concepción modernista del arte. Sobre el vanguardismo literario en el Ecuador, Alicia Ortega<sup>11</sup> afirma que se debe dejar de lado los malentendidos o reduccionismos al momento de identificar la vanguardia solo con la figura de Pablo Palacio; más bien, todos los ismos que surgieron en la época suponen una innovación, en fondo y forma, en la literatura en el contexto ecuatoriano. Al respecto, Raúl Serrano Sánchez asegura:

Por tanto, insistir que la vanguardia sólo es Palacio y que él es un explorador, un combatiente en solitario, no sólo que es verdad, pero como toda verdad es una verdad a medias: junto a él estuvieron esos otros (los realistas y tan gratuitamente calificados como “papanatas comprometidos”) que por igual fueron contaminados y contaminaron con su escritura la atmósfera vanguardista de su tiempo.<sup>12</sup>

121

Es así como se debe a entender el desarrollo de la vanguardia en el Ecuador: como una diversidad. Sin embargo, el antagonismo creado entre los diferentes ismos literarios supuso crear dos bandos: por un lado, quienes entendían que el ejercicio literario debía responder —la postura del Grupo de Guayaquil—, necesariamente, a un compromiso político; y, por otro lado, quienes entienden la literatura como una posibilidad de expresión que permite la ruptura de las formas tradicionales. Por esta razón, la narrativa vanguardista comprometida políticamente con la gran realidad social triunfa y se erige como el paradigma hegemónico de las letras ecuatorianas.

11 Alicia Ortega, «Jorge Icaza y Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas», *Guaragua*, n.º 33 (2010): 5-16.

12 Raúl Serrano Sánchez, *En la ciudad se ha perdido un novelista: la narrativa de vanguardia de Humberto Salvador* (Quito: Ministerio de Cultura, 2009), 64.

## Sobre el cuento urbano y esta antología

La noción de cuento urbano evoca la presencia de la ciudad, tanto como personaje cuanto como lugar donde se desarrollan los hechos de una historia; no obstante, el cuento urbano no tiene que ubicarse completamente en el escenario citadino, sino que, como afirma Tamayo:

Una narración puede ubicarse legítimamente en la ciudad, pero estar refiriéndose a una forma de pensar, actuar y expresarse “rural” o ajena al universo comprendido por lo urbano (...) En consecuencia se podría afirmar que la narrativa urbana es aquella que trata sobre los temas y los comportamientos que ha generado el desarrollo de lo urbano y siempre a través de unos lenguajes peculiares.<sup>13</sup>

122

En ese sentido, los cuentos reunidos en esta antología comprenden una visión de lo urbano en su época. Todos han sido extraídos de la revista *Semana Gráfica*, publicación sabatina que circuló como suplemento del diario *El Telégrafo*, cuya publicación ocurrió entre 1932 y 1939.

La presente antología está conformada por diez textos: una crónica y nueve cuentos. El motivo de la elección de la primera, «La canción de las casas del antiguo puerto», de José de la Cuadra, se debe a que permite pensar la manera en la que la ciudad de Guayaquil se conforma arquitectónicamente como la urbe portuaria más importante del país.

Luego, los nueve relatos comprenden una reflexión sobre la génesis de la urbanidad en el país. Existe una contraposición constante entre las zonas rurales/marginales y la naciente urbe; por ejemplo, en los cuentos «El limpieza», de Carlos E. Puma;

---

<sup>13</sup> Guido Tamayo, *Cuentos urbanos* (Bogotá: Panamericana, 1999), 7-8.

«La indiecita vivandera», de Jorge de Acuña; «Civilizada», de José Paredes Litardo; y «En tierras calientes», de Joaquín Gallegos Lara, se evidencia la cuestión migratoria campo-ciudad ocurrida en las primeras décadas del siglo XX; las grandes ciudades ecuatorianas (Quito y Guayaquil) se presentan como la oportunidad de un mejor futuro para los personajes de los cuentos. La ciudad se presenta como un lugar donde se puede alcanzar el progreso, pero, al mismo tiempo, se configura un lugar violento para los migrantes indígenas y montuvios.

Por otro lado, en los cuentos «La navaja», de Humberto Salvador; y «Un cuento que quiso ser tragedia», de Raúl Andrade, se presenta una reflexión desde los pensamientos del personaje y una utilización del monólogo interior; se puede observar que la vida en la urbe empieza a configurar las reflexiones de los personajes. Existen el humor y el amor. La vida, en cierto sentido, bohemia de los personajes, es también objeto de tratamiento.

Por último, los cuentos «Don Quijote en Tulcán», de Alejandro R. Mera; «Pobre chapita», de Mary Corylé, y «La patineta», de Elisa Ortiz Aulestia suponen una reflexión en el campo político, religioso y económico de la realidad que viven los personajes. Temas como la metaliteratura, la defensa de los ideales del progreso, el surgimiento de las fábricas, el sindicalismo y militancia femenina y la tragedia son desarrollados en estos cuentos.

## Referencias bibliográficas

- Aguirre, M. *La realidad de Ecuador y América Latina en el siglo XX*. Quito: UASB, Sede Ecuador, 2018.
- Anderson Imbert, E. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.
- Ansaldo, C. *Antología del cuento ecuatoriano. Selección y prólogo por Cecilia Ansaldo Briones*. Quito: Santillana, 2011.
- Ayala Mora, E. *Historia, tiempo y conocimiento del pasado*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2014.
- Ayala Mora, E. *Resumen de la Historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2012.
- Ortega, A. «Jorge Icaza y Pablo Palacio y las vanguardias latinoamericanas». *Guaraguao*, n.º 33 (2010).
- Rodríguez Pappé, S. *Balas perdidas*. Guayaquil: Artemisa, 2022.
- Serrano Sánchez, R. *En la ciudad se ha perdido un novelista: la narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*. Quito: Ministerio de Cultura, 2009.
- Tamayo, G. *Cuentos urbanos*. Bogotá: Panamericana, 1999.
- Vallejo, R. «Estudio introductorio». En *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*. Quito: Libresa, 1999.
- Zapater, I. «Prólogo». En *Del siglo XIX al XX: 10 relatos ecuatorianos*. Quito: Editogran S. A., 2015.

## La canción de las casas antiguas del puerto



José  
de la  
Cuadra

Hay un poema de las construcciones. Pero, las construcciones son, ellas mismas, poemas. Poemas facturados con materiales sólidos —piedra, madera, cemento— en vez de con espumas de sueños como otros. Así, los arquitectos resultan en el fondo tan poetas como alinean versos, con la diferencia de que son gentes de más serias costumbres y arreglado modo de vivir. Lo cual no se debe a que forjen obras maravillosas, cuyo arranque inspirante parece como que se encontrara en el laberinto de los delirios oníricos.

La elocución poética guarda correspondencia con el equilibrio arquitectónico, y muchas de las modestas reglas del obrar de alarifazgo son, si bien se las mira, cánones de armonía inanimada.

Definiendo la arquitectura religiosa, se ha dicho que ella es la plegaria.

Es verdad.

Pero, todavía anda más allá la verdad. Intentaré una definición.

En general: la arquitectura es la poética de los sólidos.

Hallo justo el concepto metido en la metáfora.

Mas, si esto no me extraña por lo menos me aparta del asunto.

Hay un poema de las construcciones, repito. El de las viejas casas guayaquileñas, no ha sido escrito aún. Palpita no más en cierto ambiente insigne que se está esfumando y que pronto terminará por recluirse en las crónicas tradicionales para regalo de las honradas polillas.

Yo he pretendido, más de una vez esbozar el canto de las antiguas casas del puerto. Lamentablemente, no soy poeta, y la canción se me escapa como un poco de tierra entre los dedos angustiados.

En el prólogo de «Repisas» amaño tientos líricos, bastantes desastrosos por supuesto, sobre el tema evocador.

126

En mi novela *Los monos enloquecidos*, que lleva eternidades de imprimirse en España sin que la pobre aparezca por ninguna parte, un protagonista cuenta así, entre otras cosas, al describir el Guayaquil del pasado: «A las calles se asomaban las fachadas de las casas de umbrosos soportales, hospitales refugios contra el sol quemante, los aguaceros cerrados de Chongón y los cortantes vientos de Chanduy... Eran casas con toldas de lona blanca como velas de balandra... Eran más cordiales, más propicias, más hogareñas... Bajas, alcanzaba uno con la mano sus arquivadas de escultura ingenua... Grandotas, cabía en ellas, integra, una de esas largas familiares patriarcales que entonces había... Eran feas, quizás; pero tenían no sé qué de maternal... ¡Ah, y con sus techos de tejas coloradas eran frescas como una tinaja de piedra pómez!».

En propiedad, estas casas vestidas de trapo pertenecieron a la carpintería colonial y dejaron de hacerse en el siglo anterior, por ahí a raíz de la peste negra. Virtualmente han desaparecido. Quedan alguna que otra, vergonzantes refugiadas en callejones sórdidos por donde transcurre a media noche, la sombra en pena

de una época muerta. Estas casas viven más en el recuerdo de los ancianos, cuya memoria es un museo ambulante. Tienen, pues, una existencia imaginaria, o si se prefiere, histórica.

A esta generación de casas achaparradas sucedió otra, muchos de cuyos esbeltos ejemplares se mantienen en pie, viéndose como chatos y preteridos entre esos castilloides de cemento armado o de hormigón que son las moradas de hoy y que, para mí, desentonan en el escenario paisano.

Aclaro: no peco de amor por lo ido, por ilustre que fuere... Que no rimen con el panorama los edificios modernos, no significa que desconvenga... Acomodo tan solo un punto de vista estético.

En mi opinión, para que la vivienda sea bella en el conjunto natural, no ha de ser más alta que el árbol más alto, y nuestro árbol más alto es la palmera...

La casa es como la mujer del árbol vecino y, en la mensura shakesperiana, ha de quedar un poco cabe su protección, bajo su copa. La fronda sobre el techo es un amparo más: un doble cobertizo contra el cielo inclemente.

En nuestro paisaje de mansa llanura y río amplio, acuerda más la casa ancha y de cortaalzada. Como que la casa demasiado erguida, estrecha y ágil, semejante a una torre, se hubiera hecho para los sitios de montaña, en donde levante dominio, y enseñoree, y se quiera poner en pleitos de encubrimiento con las cúspides.

Estas buenas casas nuestras de fin del siglo XIX y albor del siglo XX llevan también trazas de desaparecer en breve. Tan pocas restan en la plenitud de su construcción inicial que uno ha de referirse a ellas por unidades. Son unas cuantas mansiones burguesas en el malecón, mirando al agua.

Y aún no tienen su canción. No obstante, se la merecen.

Lo positivo es que, si en esta oportunidad no se las canta, se irán al ayer. Los poetas de mañana no reparan en su suave poesía intrínseca, sino que las considerarán lo propio que ahora odiamos el aparato de los tormentosos abolidos.

Vendréis, pues, en ruinas; os caeréis a pedazos podridos; os tornaréis de escombros, y dejaréis vacío el solar que fuera el vuestro, ¡oh, casas antañadas!; y todo eso se consumará en un desesperado silenciosos y sin las bonitas figuras literarias de que tanto placían las muchachas que os habitaron...

Mejor desde ya habrá que tratar de vosotras en conjugación de pretérito.

Sí; es más sincero, ¡oh, clásicas casas del puerto!, para quienes no ha habitado gracia de cantar...

Sin embargo, vosotras eráis hermosas como matronas bien conservadas... En vuestras fachadas de claros colores, con grandes chazas de persianas a barajas menudas, reflejaba el sol, jugando su juego de plata... En vuestros soportales, preservabais siempre una umbría madura para los enfebrecidos trajinantes... En vuestros zaguanes solemnes, por los que habría cabido entrar una procesión de Domingo de Ramos, había siempre un rincón para el beso escondido... En vuestros cuadrados patios de arena socavabais la pepa de oro, y con frecuencia, también, de lisia, el pecho de los cacahueros... En vuestras enormes cocinas —cocinas de idealidad eran, y por eso, parecidas a las de las viviendas medioevales—, mientras humeaban las visadas se armaban tertulias populares entre los servidores caseros y los peones que venían cada semana de la hacienda, trayendo los productos... En vuestras piezas de estar, se movían pausadamente las hamacas, tamañas como canoas cargueras, en las cuales decurría, de nacimiento a muerte, con un perezoso ritmo de balance, la existencia de los patrones, con horros intervalos de verticalidad laboriosa... En vuestros inmensos salones, alumbrados por gigantescas arañas que quemaban torrentes de gas, dábanse las fiestas: el piano de cola inundaba de ruidos la calle cuando tecleaban las alegres polcas y los inacabables avisos en la mayor... En vuestras galerías fronteras, cuyo modelo copiasteis de la cubierta de los barcos, soñaban las niñas, vuestras niñas, las niñas de la casa... Eran atractivas vuestras damas jóvenes,

con sus largos trajes, sus corpiños subidos, sus trenzas caedizas y sus ilusiones en la cabeza: asomadas en la ventana, contemplando el río, soñaban sus sueños dorados que al amontonarse los años se convertían —«¡como siempre!»— en una pedestre domesticidad; al compás de la hamaquita leían los libros que mandaba el primo que estudiaba en Europa y en el cual esperaban un presunto consorte, o tornaban un presunto consorte, o entonaban, generalmente muy mal, pasillos alaridos por Julio Flores; y muchas recitaban, con llanteos de oratoria romántica, composiciones truculentas, donde había un hombre que se mataba por una mujer a la cual no le venía en gana natural el enamorarse de él... Algunas de esas doncellas maltrataban el francés... Verlaine estaba de moda... Verlaine y pisaba su etapa sentimental... A aquellas muchachas se les ocurría delicioso cuando exaltaba a su amada, que, como ellas mismas solían usarlo, puesto o impuesto, tenía un nombre carlovingio...

¡Lástima esas vírgenes que ha rato dejaron de serlo aun cuando acá por haberse matrimoniado con el sepulcro!

Para alguna de ellas, frente a cualquiera de vosotras, ¡oh, casas antañonas! Sonaría una madrugada antigua la última serenata.

Es profundamente sensible que ese charrasqueo de bandurrias y guitarras haya sido también la postrera canción tuvisteis ¡oh, vieja casa del puerto!

## El limpieza



Carlos E. Puma

130

Un día, como casi todos los de su tierra, había dejado abandonada la chocita solariega y principiado el servicio de «limpieza municipal» en las calles embaldosadas de la ciudad de los Shirys.

Y ahí, en su ruda faena cotidiana, después de esparcir gota a gota, junto con el líquido de su regadera, todo el vigor de su bronceína contextura, en un sacudimiento de rebeldía, impulsada por un fuerte sentimiento de capricho, acaso llevado por el deseo de distinguirse de los suyos dejando su condición humilde, habíase dirigido al cuartel para compresivo y dócil, continuar su atávico oficio de «barrendero».

Ignorado, desconocido, sin «recomendación alguna» habíanle, sin embargo, aceptado dada su procedencia de «zambiza legítimo».

I en el cuartel, incansable y tenaz, continuó su labor humillante...

\*\*\*

Pasaron algunos meses, muchos meses...

El Batallón recibió la orden de cambiar de guarnición.

Debía dirigirse a Guayaquil. I partió... Nos fuimos.

Mozo, el limpieza «trabajador y constante», había recibido su uniforme militar.

Reconocida su inmensa laboriosidad y honradez, el jefe había elegido como su ordenanza.

Como tal se fué a la Costa, cuidando afanosa y honradamente. Los cambios de las Unidades concebidas por las «Juntas Militares» para la transformación histórica, obligaron el retorno del Batallón a la capital.

Antes, fué cambiado el jefe.

Como reconocimiento a sus servicios, al partir, había pedido el alta.

Al día siguiente, en la «Orden General» se «daba de alta» al soldado presentado voluntario, Francisco Mozo.

Como soldado retornó a la capital.

Pocos días después se efectuaron la transformación.

Mozo, el soldado, antes limpieza horado y trabajador, fue encuadrado en la comisión que debía resguardar a los Jefes que iban a imponer la dimisión.

Entusiasta, tal vez emocionado, formó para cumplir su primera comisión de soldado.

El semblante sonreído demostraba su satisfacción. Era soldado... Se sentía soldado.

Desaparecida su humilde condición de «barrendero», ya estaba por encima de los limpieza de su tierra.

Había triunfado.

\*\*\*

Y una tarde...

La tarde de un domingo inmensamente triste, después de pasado el oleaje tempestuoso de la política inquietante... Allí, en la puerta pétrea de la casona carcomida por el tiempo, de esa casona que sabe de los benditos tintes escarlatas de esa pléyade de valientes sin igual, que desafiaron la furia de los pérfidos inquisidores para llegar a la América irredimida un ejemplo sin nombre... Allí, en la callecita angosta, frente a los muros derruidos de la antigua «cochera presidencial», allí llegó la viejecita achacosa, inquieta y vehemente...

Dos clases que yacían sentados en el «poyo», junto al centinela, parecían no advertir la presencia de la anciana indiecita.

En la calle de la Providencia una muchedumbre compacta flotaba esparciendo en el ambiente sus murmullos discordes.

Los «mercachifles» aturdían con sus gritos descompasados.

Era la tarde de un domingo

132 Uno que otro ebrio, al pasar, despetalaba sus olores acres, nauseabundos.

Frío, silencioso, imponente, apoyado en su fusil tomado en desorden, el centinela, casi siempre distraído, en ese instante parecía meditar en recuerdos conmovedores y tristes que de vez en cuando aletean en la humana conciencia con pulsaciones que hieren.

Uno de los clases habíase retirado.

El otro despreocupado, abandonado junto al muro la insignia de la fuerza nacional, embebese enviado sus miradas furtivas a las cholas domésticas que cruzaban por frente al cuartel para ver al infante de sus predilecciones.

Alguna vez deteníase para establecer sus coloquios amorosos con la esposa del amigo que iba «por sacar la ropita sucia».

La anciana indiecita, recelosa, acercose al clase para averiguar por su hijo idolatrado.

—Nus días, amitu.

El clase hízose el que no oía. No valía la pena atender a la indiecita destrozada por los años.

—Pur, dios amitu, hacé pis salir suldado Francescu Mozu.

—¿Qué quería?, preguntole el clase, insistiendo en no oírle.

—Amitu, pur favur, hacé pis salir suldado Francescu Mozu.

—¡Mensajero de servicio!, grita el clase dirigiéndose al cuerpo de guardia.

—¡Firme mi cabo!, contesta el aludido.

—Vaya a llamarle al soldado Francisco Mozo, ordena el clase.

El mensajero «dá media vuelta» y se encamina presurosos a cumplir la orden impartida.

—¿Que es para vos el Mozo?, le interroga el clase al volver junto a la viejecita.

—Hiju, amitu... Tiempus no hi visto; por eso vingo hura pis a virle... Ujalá quierrá pis dar rupita sucia.

—¿De dónde eres?

—De Zámbriza, pis amitu.

—Cumplida la orden, mi cabo, dice el mensajero «cuadrándose» gallardamente.

—Ordene mi cabo, agrega presentándose el soldado llamado.

—¡Salga con gorra!, le ordena el clase.

—¿Quién me busca?

—Su mamá.

El soldado fija la mirada en derredor, observa, vé a la viejecita encogida, pálida, única en ese instante en la puerta del cuartel, y se regresa rápido fingiendo no encontrar a nadie.

—¡Mozo!, le grita el clase.

—¡Firme mi cabo!, contesta el soldado impávido.

—¿No le he dicho que le busca su mamá?

—No, mi cabo.

—Esta viejecita le busca.

¡Qué va a ser esta india mi mamá!, contesta cruelmente, y corre desafortunadamente al interior...

El momento no es para desesperarse.

Un sollozo desesperado. Melancólico, propio, muy propio de la raza, hendió al espacio con esas vibraciones insólitas. La desesperación de la madre desconocida, repudiada, conmovió a todos. La raza se estremecía. El alma de la raza, de esa raza de esclavos vencida de sí misma, se retorció carcomida por un sufrimiento pavoroso, impreso con el sello de una tristeza humilde...

Y, meditando, acaso, o más acaso, más pálida, con esa palidez propia de los semblantes marchitados por el dolor junto a la puerta pétrea de la casona que sube de dolores y de sangre, fija la mirada en los umbrales del cuartel, parecía una virgen reflejada en lienzos divinos...

\*\*\*

134

Tras largos instantes de intensa zozobra, llorando con ese tono callado del indio siempre sentimental, siempre triste, aunque también siempre fuerte, apoyada en su «bordoncito», con esa tristeza de madre que sabe de todos los dolores y de todos los amores, encogida, doblegada, trémula, sumisa, con la vista al suelo, acercándose al «poyo» donde había dejado su «pilchecito», y con la infinita ternura del Nazareno después de su negación abrigándonos con su «reboso» derruido, temblorosa, alejando al lado del «pedacito de su corazón», el cariño profundo de sus lágrimas...

Con paso vacilante se dirigió a la esquina del parque... Y se confundió en las sombras de la muchedumbre inquieta...

Carlos E. Puma  
Subteniente  
Tulcán, VI, de 1935

## La indiecita vivandera



Jorge de Acuña

Las mañanas de mi tierra, frías y clarísimas, predisponen el ánimo a la alegría. No son bulliciosas como las mañanas de puerto; más bien los son silenciarías. El ruido de Quito comienza tarde, porque la ciudad despierta tarde, también. Y esto tiene su disculpa: el frío. Cuando empieza el día es cuando más frío se siente, se diría que es hielo de muerte de la noche que expira cubierta por un sudario de luz... Y el lecho es tan agradable a estas horas que parece que los cobertores recién comenzaron a cumplir su misión de abrigo... ¿Cómo dejarlos, pues?...

Pero hay una mujercita que apenas clarea el alba está allí en la ciudad que se despereza, y vaga por las calles entonando —no el canto jubiloso, canto de vida de quien amanece el día pleno del optimismo y de amor—, sino una queja, una queja a voces, modelada con la misma cadencia en todas con la misma cadencia en todas las puertas, plañidera y trístísima, mitad español y mitad quichua, cuyo eco se va perdiendo a lo largo de la vía, tal si fuera el estertor de la raza vencida, exhalando así, a la manera de canto, en plena calle y al rayar el día...

Es la indiecita vivandera, la moradora de los contornos, que ha logrado guardar, cerca de la ciudad que se moderniza, inmaculada la estirpe de su raza... Mirándola he sentido todo el

fracaso de nuestros aborígenes: el estruendoso derrumbamiento del Palacio de los Incas ha repercutido en mis oídos... Y ella, quizá porque nada ha hecho con tanto amor, como mirar los paisajes y labrar la tierra; guarda en sí la expresión de vida de los campos y la de ensueños de los montones de la serranía...

Las severas líneas de su cara gruesa y tosca son reacias a la emoción; de cutis seco y bronceado, tostado por el sol de los campos, se dijera que la alegría no puede asomarse en ella; su expresión es siempre de indiferencia y humildad, esquiva pudorosa las miradas infiltradas de deseo del hombre que observa las macizas turgencias de su cuerpo y cubre, ruborizada, con un tosco manto, la rebeldía de sus senos erectos y duros; en sus ojos hay un inocente mirar de ignorancia, de temor...

Fija siempre la vista en el sueño como que temiera revelar alguna recóndita ansia de su condición de mujer ardiente, en plena vida...

Tiene el áspero atractivo del fruto natural, espontáneamente hermoso, que brotó de la tierra sin saber cómo y, creció, porque hay sol y porque el cielo llora lágrimas que fecundan...

136

Yo la he mirado en la calle y la he visto en la paz solariega de su casucha, a lo largo de los caminos polvorosos, donde las chozas tienen aspecto de viejecitas valetudinarias que se hubieran cansando de su largo caminar y esperar... ¿Qué?

En aquella vida de paz, de suprema paz, de feliz ignorancia, de dichosa credulidad, donde las ambiciones terminan allí donde la mirada alcanza, como es de Reina y Señora la Indiecita Vivandera que, en la ciudad arrastra suplicante la vendimia de su trabajo, y con la humeante canasta a cuestras va pregonando los granos que las va pregonando, los granos que ella misma, con sus manos que huelen a tierra y humo, sembrara, que ella misma cosechara y preparara:

«Habas tiernas calientes, lleve caserá...».

¡Y su eco se va perdiendo a lo largo de la vía, tal si fuera el estertor de la raza vencida, exhalando, así, a manera de canto, en plena calle y al rayar el día...!

Jorge de Acuña

# La navaja



Humberto Salvador

137

Lluviosa tarde de sábado. Cinco golpes de bronce suenan en el campanario, como alaridos del Sol, que agoniza opaco.

Tengo una insoportable sensación de aburrimiento. Sin saber en qué ocuparme para no sentir fastidio, entro a una peluquería de la Plaza del Teatro.

Frío en todas las cosas: También mi espíritu tiembla de frío, como si fuera una humilde hoja abandonada en la nieve.

Me acomodo en un sillón. ¡Caramba! Esta charla es insoportable. Son voces roncadas y monótonas, que hablan de un sinnúmero de tonterías.

El operario me enjabona la cara. ¿Qué fué...? Una ilusión.

La charla sigue implacable. Hablan de nuestras miserias sociales. La situación se vuelve cada día más cruel para el proletario: Todo va a la bancarrota, porque el ansia de riqueza ha podrido a la Humanidad.

¡Ah, si callaran...!

Escucha en silencio mi operario. De pronto me mira profundamente, y con voz desgarradora. —Ha sido una época de calamidades —me dice.

—Cierto —le contesto a media voz. Continúa:

—Para todos, señor; especialmente para nosotros los pobres...

Y cambiando bruscamente el acento de su voz:

—Yo, es el primer día que vengo a trabajar. Me sorprende:

—¿El primero?

—Desde el seis de enero en que me pasó la desgracia.

Siento curiosidad y le interrogo con la mirada. Él me responde:

—Sí —dice— algo muy cruel. Quiere contarme «su desgracia».

Brilla en sus manos la navaja. Una ráfaga extraña cruza por su mirada, que adquiere un aspecto alucinante.

¿Qué es lo que tienen sus ojos?

Habla:

—El seis de enero estaba viendo una patrulla de disfrazados frente a la artillería... ¡Imbécil! El comisario, ¡figúrese Ud.!, le había dado orden para manejar auto, a un individuo que no se presentaba aún a examen... ¡Son unos canallas, todos...!

Se enfurece. La navaja tiembla en sus manos.

—Los disfrazados... Una «chola» provocativa y guapa... El momento menos pensado...

¡Dios mío!

Lanza un grito ahogado.

—¿Qué pasó?, —le interrogo inquieto.

—Sentí algo espantoso... Después, no me acuerdo de nada.

—¿Le atropelló el auto...?

—Sí, —contesta con voz trágica, ¡el auto de un rico! Las costillas destrozadas... La cara hecha jirones. Mire usted las señales... La cabeza... ¡Si pudiera hacerle pedazos a ese sinvergüenza! ¿No

le conoce usted? ¡Sí, usted es amigo de ese miserable!... ¿No es pariente suyo?, — grita siniestro haciendo resplandecer la navaja.

—¿Pariente de quién?, —le interrogo sin saber qué contestarle.

— ¡Del que me atropelló! ¡Avíseme usted!

Tiene brillo siniestro su mirada. Un aletazo de locura vuelve sombría su expresión.

— No sé de quién se trata, le digo, mientras siento a la navaja temblar sobre mi cuello.

— De veras, ¿no le conoce? Pero si usted se parece a él. ¡Ah, es acaso el mismo!

Levanta la navaja, que incoherente, brilla amenazadora a la luz temblorosa de las lámparas: Un poco de terror.

—¿Yo?

Le miro severamente. Sufre una brusca transición. Su cerebro loco ha razonado con lógica humilde. Su voz tiene fragancias de ternura.

— Perdone usted, señor... No sé lo que digo... La cabeza: Pero, ¿dónde tengo la cabeza?... Parece que me han quitado la cabeza y han puesto allí un automóvil sin frenos... ¡Qué brutal!; ¿no es cierto que me perdona Ud.?

Hace esfuerzos por afeitarme correctamente, pero sus manos tiemblan convulsas, como si ellas sed angustiosa tuvieran de sangre; sus ojos se mueven vertiginosamente, como estiletes creados para violar el aristócrata pecho de la voluptuosidad. Su mano varonil es ahora una hembra histérica. De un momento a otro va a desgarrarme la cara.

¡Caramba! ¿Realidad? No; ilusión.

Pero es tarde de sábado, en la muy noble y romántica ciudad de San Francisco de Quito: Un tierno y oscuro atardecer, en el cual las calles son fúnebres espejos.

Ha callado. Me mira profundamente. Parece inquieto por una duda extraña.

El reloj suena cansado. También él se fastidia. Cada golpe suyo es un quejido de tristeza y de frío.

(Los relojes modernos se adelantan con facilidad, porque también ellos comprenden las doctrinas de vanguardia: No se resignan a la vulgaridad de ser exactos. Tienen terror de que la incomprensión humana pueda llamarles burgueses).

Después de una pausa larga y cansada, se decide al fin. Habla con voz honda, saturando sus palabras con espirituales ritmos de piedad:

—Cuando recuperé el conocimiento, estaba en mi pobre cuarto, rodeado de mi mujer y mis hijos, que lloraban desesperadamente... Han sido dos meses de angustia...

140 ¡Figúrese Ud.! Pagar al curandero... ¡Curandero!, porque los pobres no podemos gastar en médico... Yo, aunque fuera rico, no llamaría a los médicos, porque no saben sino matar al cristiano... ¿No? Sí, ¡matan antes de que llegue la hora! ¿Por qué me contradice usted?, —grita furioso.

—No he dicho nada, —le contesto lentamente.

—Pagar al curandero... Gastar en tonterías de botica... ¿De dónde iba a sacar tanto dinero?... He tenido que empeñar todo, vender cuanto tenía... ¡Hasta la cama!... Y sufrir dolores espantosos... ¡De día y de noche! ¡Qué noches las que he pasado, Dios mío! ¡Sólo en el Infierno se debe sufrir así!

Silencio de tragedia.

Luego, brotan sus palabras como si fueran jirones desgarrados de sus entrañas.

—¡...Y no podía siquiera quejarme, para dejarles dormir a mis hijitos... Hubiera sido muy cruel no darles de comer y todavía quitarles el sueño...!

Dos lágrimas brillan en sus pupilas. Quisiera templar sus nervios, obligar a permanecer firmes a sus manos y tranquilos a

sus ojos... Pero no puede: Fue atropellado por el auto de un burgués. Siento que se desespera.

Tiembla sobre mis labios la navaja...

—¡Ah, grito porque se despedazó la boca! No, nada: Otra ilusión.

El otro continúa con voz ahogada, su monólogo vulgar:

—La única entrada que tengo es mi trabajo... ¡Tanto tiempo de gastos y sin ganar un centavo...! La mayor parte de los días nos pasábamos con una taza de chocolate... Y los chiquitines que tenían que ir a la escuela y estudiar de memoria las lecciones... A veces se ponían a llorar de hambre, pero mi mujer los sacaba del cuarto para que no me torturen... Los pobrecitos usaban antes zapatos, pero ahora andan descalzos y tienen despedazados los pies... Un día mi Laurita se desmayó y si no hubiera sido por una vecina que le dio pan y leche, se hubiera muerto de hambre... ¡Pobre muchacha: Tan pequeña y pasando ya tantas privaciones!... ¡Y saber que muchos estúpidos viven pudriéndose en dinero!... ¡Que no saben qué hacer con sus millones!... ¡Que gastan en vicios, en aguardiente y en rameras! ¡Canallas! Pero que no estén tranquilos, porque nosotros los que nos morimos de hambre, nosotros a quienes ellos han explotado, enriqueciéndose con nuestro trabajo y nuestras lágrimas... A esos usureros que nos han robado, les vamos a cortar el pescuezo, ¡así!

¡Caramba! Al verme en el espejo, siento la sensación de que he vuelto a la vida.

—¿No es usted rico? —me pregunta.

—No, —me apresuro a contestarle.

Se acerca ahora al final de su tragedia, que ligeras variantes, es la tragedia cotidiana de la gente humilde, espíritus; y creadora:

—Nos iban a botar de la casa porque no habíamos pagado el arriendo... Mis hijos no habían comido dos días... No teníamos siquiera para comprar una vela y nos pasábamos las noches a oscuras... ¡Dios no tiene piedad para los suyos!

Un nuevo silencio se produce, como si él fuera una espina que desgarrara su corazón. Su voz apagada murmura:

—No hubo otro remedio. Sacando fuerzas de la flaqueza, a pesar de no sentirme curado, he tenido que venir a trabajar, para poder llevar un pedazo de pan a mis hijitos. Es usted la primera persona a quien afeito desde hace tres meses.

Ha terminado. Guarda la navaja. Está ahora muy amable. Me peina, arregla y limpia.

(Tengo de nuevo la sensación de volver a la vida, después de haber huido de ella).

—Está usted servido, señor, —me dice ofreciéndome el sombrero.

—Gracias. ¿La cuenta?

—Sí.

—Aquí tiene usted. Gracias. La propina.

142

(¡Un rasgo de imperdonable vanidad, el hacer constar en mi cuento, que hubo día en el que también yo di diez centavos de propina al peluquero!)

Salgo. Siento que el corazón se oprime en mi pecho.

Pero, ¡qué importa! Estas tragedias íntimas son tan insignificantes, que la alta sociedad, compuesta por gente intelectual y refinada, las mira con desprecio. Sólo los que somos imbéciles y vulgares, como el humilde obrero, nos preocupamos de ellas.

Humberto Salvador

# Civilizada



José Paredes Litardo

Aquella noche de febrero, clara, estrellada, nuestro teatro de la avenida Luque, irradiaba de luces. Un enorme público irrupcionaba tumultuoso los pasillos del elegante coliseo. Las bocinas y sirenas de los esmaltados y silenciosos taxis se fundían en aquella algarabía con que el público ovacionaba a las candidatas de belleza que terciaban por el hermoso título de «miss Guayas». Era todo un pueblo que jadeaba en su apoteosis, galante e hidalgo. Dentro del teatro, discusiones acaloradas, risas ahogadas, secretes de mujeres, perfumes y música. Los potentes ventiladores mugían batiendo un aire tibio. En el alma de cada mujer había inquietud, ansias, anhelos de triunfo; sus pupilas entreveían un cetro de oro, un reino de amor; en sus oídos intuían las estrofas apasionadas de nuestros mejores poetas. Allí me topé con una criatura excepcional, valga la expresión, ya que a primera vista sugestionaba como si poseyera un hechizo maléfico. La bellísima función no quebraba la serenidad de su espíritu, ni de su rostro. Todo aquel rosedal, exquisito y exuberante, de bellezas porteñas que se lucían con arte y gracia, sólo hacían encoger levemente, irónicos, la comisura de sus labios, ora por una sutil dentera, ora por un adusto gesto de fastidio, cansinos...

\*\*\*

Era muy graciosa y atrayente. Llena de ideas raras, con su alma imbuida en consejas, en vagas abusiones, tontas y absurdas; con su espíritu sensible, delicado, inspiraba al tratarla, una viva simpatía. Parecía que un amor loco y sensual estallaba en sus ojos donde se diluyó la negrura de una noche tropical. Morena, hija directa de montuvios, dueña de absoluta voluntad y poseedora de una envidiable renta, productos de las cosechas de sus fincas, se crió, parte en las sabanas, parte en un colegio cristiano de Guayaquil.

Su pasado y aún su presente parecían llenos de secretos sortilegios, de leyendas campiranas, teñidas de crepúsculos radiantes, de atardeceres rojos, de anocheceres sombríos, fatales, heridos por lívida claridad de menguante luna, de sones estrangulados de vihuelas, de ladridos de perros... La historia de una noche tibia, olorosa a tierra salvaje, borracha de «puro» de una truncada leyenda montuvia, tomada realidad en el destello de sus grandes pupilas.

144

A veces la sorprendía en un lujoso apartamento. Relataba campechanamente sus proezas de amazona y se reía de sus picardías con los peones y compadres. Luego se apegaba a su guitarra y cantaba a media voz los más dolientes pasillos porteños. Y se entristecía. La sombra de sus recuerdos, de canoas engalanadas, «der canto jondo y encariñao», de los domingos de hierras, a toda chicha y «pialaos», de sus chocitas de bijao, apretaban a su alma como bejucos. Y, esa era la mujer criada en plena libertad del campo, que sentía la verdadera vida ante la inmensidad de las grandes «abras», de las albarradas y poseales, y que ahora me hacía cavilar enormemente... y era que, sin sentirlo, amaba ya a esa linda criolla, guapa, original y... ricacha...

\*\*\*

Todo tuvo su epílogo, como repetición de casos vulgares en los que juega desgraciadamente, el corazón. Fue un anochecer. Ella, ladina, seductora, rondaba por el Malecón. Sus pupilas taladraban las embarcaciones acoderadas en el muelle; los vapores surtos sobresalían inmóviles en plena ría; A la espalda, el boulevard octubrino brillaba fantástico; sus luces espiraban en la Rotonda. La vi, y, cosa extraña, ella lloraba sentada bajo la luz del Paseo de las Colonias. El perfume enervante, tentador que exhalaba su cuerpo, me llegó a mis pituitarias, a mis carnes.

—Perdone, amiga —inicié. No he podido impasible contemplar su dolor. Usted sufre... usted tan buena... tan linda...

Pestañeó; en sus labios asomó una radiante sonrisa.

—Gracias... pero créalo, amigo, soy muy sensible, muy tonta... el llanto de un niño me estremece; la monotonía de una hora demasiada larga me contrita... Sufro ante el recuerdo de mi lejano terruño, de mi casona cubierta de reseda, y al mismo tiempo el recuerdo de ustedes, de la ciudad, me tortura el alma... Hoy parto a mis fincas. El campo me llama: lo extraño muchísimo con sus inmensas sabanas de gramas, sus poseales, dormidos, nidos de blancas garzas, de azuladas aves, extraño ese lamento monótono, quejumbroso de una «Santacruz» en los cafetales, de un «colete» en los esteros, los gritos de los pericos en los cañaverales, los balidos de los terneros en las «encerradas»... oh!

—Está bien —subrayé. Pero, sin amor, ¿qué vale ese vivir?... Esas voces del campo se clavarían con dureza en su corazón como un sacudimiento continuo a ese marasmo en que vive hundido ante la verdadera dicha y comprensión de la vida; ese trinar de las aves sólo sería una perenne plegaria que conmovieran a su alma hostil, enteramente ajena a lo divino; y esas pampas, sólo reflejarían la soledad abrupta de su alma, de su extraña vida estéril, condenada sin un ideal, sin un fin...

Sus felinos ojos brillaron coléricos; las aletas de su nariz se inflamaron jadeantes.

—¿Cómo?... ¿Que no amamos?... ¡Bah! En nuestros campos encarnamos el más puro romanticismo. Y nos entregamos plenas de amor, de pureza, de valor, con una ceguera atávica, muchas veces fatal... Nuestra sangre es tan ardiente como el sol que orea las malditas tembladeras y nuestras almas saben idolatrar hasta el crimen, el que se perfila cuando la duda, el engaño, nacen como inexpugnables raíces de guayacán y se enroscan voraces en el corazón del ingrato... y, entonces...

Y por la mente de esa hechicera mujer cruzó la idea de un domingo de gallos, un anochecer brusco, candiles humeantes, los cacaotales susurrantes, trágicos, sombras furtivas, rostros congestionados por el aguardiente y el odio, machetes chispeantes, ruidos de lucha, alaridos de dolor... estertores agónicos... y luego el silencio que chillaba con las cigarras y bujíos.

—...nuestro ideal es grande— prosiguió como en una ensoñación deleitosa; la encarnamos por temperamento en un hombre criollo, nuestro, de pura cepa, que sabe mandar una peonada, que sonríe sereno ante la fiereza de la naturaleza, que resiste corajudo las avalanchas del infortunio, de la peste, del invierno, que con sus brazos llenos de vida, de esa vida única, vigorosa, sostiene el honor de su choza, el orgullo de su prole...; ¿no conocéis con sus colores de bronce, rudos como sus vidas, tostados por el sol, de almas agrestes como las montañas, con sus rostros curtidos por el trabajo, la lucha, los recios avatares...?

En la maraña de mi mente se perfilaban confusas e inverosímiles sus evocaciones. Me aventaré.

—¿Y usted ha realizado ese anhelo?...

No obtuve respuesta. El reloj de la Torre Municipal, dió 10 campanadas. Al oírlas, ella se levantó, autómatas, nerviosa.

—¿Las diez?

—Sí, las diez —afirmé, y tembloroso, con un fingido ademán, estreché sus morenas manos y, amorosamente, las llevé a mis labios...

\*\*\*

—¿Qué hace usted? —me increpó, acaso... acaso? No contesté.

—¿Está usted loco?... qué se ha pensado de mí? ¡Cielos!... y si por desgracia Tito lo viera, ¿qué pasaría?... ¡Oh! Es usted muy impertinente, tonto, muy niño... Pero, en fin, todo es creíble en ustedes, cerebros atrofiados, almas enfermas, viciosas... quítese... retírese... Tito viene... Es él... Por Dios váyase...

Aturdido, clavé mis uñas en el poste de luz. En efecto, Tito, el extraño Tito, se acercó. Lo miré con todo ese odio, inimaginable, hosco, intenso, que se tiene a un intruso que nos roba una mujer. Él llegó. Las luces del Malecón se estrellaban en su musculoso y pétreo rostro, y en la rudeza de éste, se reflejaba toda su alma montaraz.

—Nos vamos, negra —ordenó, con voz ronca. No la besó. Palmeóle los brazos y la miró como quien calcula el alza de un animal. Le dijo alguna tosca galantería y se alejó.

—Ese es tu ideal, le grité lleno de despecho. Qué bello ideal... El campo y las bestias...; el monte y sus atroces odios de ambición y codicia; con sus grandes montañas intrincadas, solitarias, signadas con sangrientas cruces, llenas de fatídicas leyendas, con sus almas preñadas de ciegas aberraciones, chabacanas y brutales...

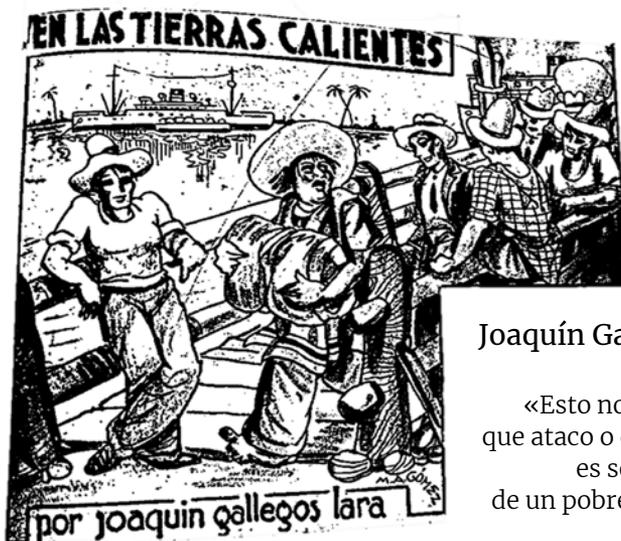
Me miró con odio; luego me gritó altanera, soberbia;

—Me has herido, y en mi tierra un agravio a una mujer es un crimen por el que acaba una vida con un grito en la noche, en tenebrosos brusqueros... Me has herido, y sin embargo, mi alma desprecia tus insultos... Dime todo... todo, mas no insultes mi tierra, el nido de mis sueños, con su cielo clarísimo donde juegan las morenas garzas; no enturbies la quietud de sus lagunas donde rielan entre sombras, los tibios plenilunios, encubriendo la huida de una chila en una silente canoa, mientras se encelan con zapateos los hambrientos caimanes... Déjame el monte con sus voces misteriosas, déjame que allí mi alma comprende al amor, a la naturaleza, comprende a Dios.

No podía más; su voz lloraba. Sus lágrimas se desprendían copiosas de sus arrasadas pupilas. Le había herido en el alma al profanar el misterio y la felicidad de su vida campesina y sencilla. Toda convulsa, con un orgullo instintivo, muy montuvio, abrumada por esa voz poderosa de la ciudad, sus vértigos, sus turbulencias que la llamaban al torbellino; ora por esa otra voz más dulce, llena de ancestrales recuerdos, de quebradas tapizadas de madre selvas, de barrancos floridos por albahacas y aromos, de la ternura de una choza rodeada de una naturaleza ebria y fecunda, que con más fuerza la atraía ciega, irresistible, hacia el origen de su encanto, de su vida...

Hipó con amargura, inclinó la cabeza y se fué. En la ría, un olor a maderas, a montes, a tierra húmeda, bajaba de las montañas, y embriagaba...

## En las tierras calientes



Joaquín Gallegos Lara

«Esto no es una causa  
que ataco o que defiendo;  
es sólo la historia  
de un pobre muchacho».

E. ROSTAND

149

Cuando pisó por primera vez el muelle del COLÓN, en Guayaquil, era una tarde calurosa. Había, el tren, llegado muy temprano. El longo Trinidad Rodríguez secábase el sudo en que se venía derritiendo desde que pasó Huigra, con la manga del saco de dril chillo. Sonreía a todo el mundo que lo empujaba en el alboroto del desembarco.

—Un permisito...

Balbuceaba con cautela y se deslizaba queriendo no estorbar. Notó que no sólo había monos sino una gran cantidad de paisanos. No eran éstos los que lo miraban de mejor modo. Un longo alto, grueso, aindiado, lo empujó. Riendo, de una manotada en la espalda:

—Elé el rupanco ¿qué das mirando, pis?

Era un atlético cargador de papas. Un zambo —éste sí costeño —sentado en una baranda del muelle, gritó riendo a su vez:

—Dale duro, Cuchara, a ver si se aviva...

Algo blanducho le azotó la oreja embarrándole la mejilla: una cáscara de guineo. Empezaba a tener cólera, una tímida cólera que le hacía dar ganas de llorar. Un barrullo de voces llenaba la estación. Cruzó con la fila de los de segunda hacia la calle. Pitaban los autos apostados afuera, llamando sobre sí la atención de los otros, de los pasajeros ricos. Otro burlón le puso la piensa al andar y estuvo a punto de caer.

—¡Hasta paisanos! Mal corazón se vuelven...

Lo pensaba sin decirlo, buscando que no lo apercibieran, sonriendo con sus blancos dientes que resultaban en medio de las manzanas encendidas de sus mejillas de recién llegado del frío. El Malecón por lo ancho y liso le gustó; miraba la fila de casas de varios pisos; la gente que llenaba de prisa los portales. No había ido desde Guasuntos, su pueblecito, ni a Riobamba ni a Cuenca: le cogía de nuevo la ciudad. Olía a gasolina y a polvo el aire tibio de la tarde pesada. El agua del río, turbio, le parecía llena de ceniza. Todo le era extraño. Desorientado se detuvo en media calle y el paco, alzando el palo, le atronó a lado, en el oído:

—Desfilando so bruto! ¿No vis los automóviles? ¿O crees que son tu mama?

Sacudió Trini su hatillo de ropa y caminó rápidamente como perro apaleado.

—Hay que dar conociendo las carreras, a ver... Leyó a la luz asombrosa y blanca de un foco que acababa de encenderse en la esquina:

—Ajá: la carrera Bolívar. Era casi de noche.

\*\*\*

¿Por qué eran así las gentes de la ciudad? Todos lo eran; mujeres y hombres, serranos y costeños. No podía hablárseles; lo reconocían recién llegado, tenían como miedo de que les fuera a pedir algo; le averiguaban:

—¿Tienes trabajo?

Al saber que no, le huían como si tuviera la fiebre amarilla. La fondera gorda, de follón mugriento, en cuyo patio se hospedó, a dormir tirado en pura tierra como un animal; la Encarnación, que tenía su chingana, como decían acá, por el Astillero, fue la peor:

—No debís habers venido hijo, a gastar tus pocos calecitos para después morirte de hambre...

Trini sentía mojársele los ojos recordando el poco dinero que le diera la madre llorosa, cediendo a su afán terrible de bajar a las calientes tierras donde no se gana tres ni cuatro reales sino el fabuloso sucre.

Ahora se arrepentía y no por la tierra sino por la gente que era así, brutal, presurosa, interesada. Trini se sentía capaz de aguantar el calor espantoso, que le calcinaba los huesos y le hacía agua la piel, los mediodías en que vagaba por las calles buscando ocupación y las noches, en que acostado bajo una ramada sin paredes, miraba tan arribísima el cielo, donde apenas alcanzaba a divisar las 3 Marías. Y recordaba que el cielo está tan bajo allá en los páramos, tan bajo que cala de frío, tan bajo que a veces tenía impulsos de extender las mano a coger las estrellas. Acequias de inenarrable frescura, rumor sonoro de los cerros selvosos de eucaliptos, nieves cumbreñas que platean los amaneceres, alfalfares shullados, imaginaba allí tendido. Y este evocar, unido a la gente cerrando el paso, rechazando la oferta de servicios, negando el trabajo, le hacía anhelar el imposible regreso:

—Taita Dios ¿y cómo volver?

\*\*\*

No era sólo el rechazo: era la mofa, el ponerlo en ridículo a cada instante lo que hería la silenciosa sensibilidad del joven longo. Su cara ancha y sana, sus hombros rollizos, sus brazos blanquísimos, que doraba un fino vello rubio igual al que le sombreaba el labio superior; su persona entera, desde sus ingenuos y grandes ojos hasta sus polvosos pies descalzos provocaban dondequiera coros de carcajadas. Acaso no tenían mala intención: eran la chacota franca del pueblo guayaquileño que ríe, pero a Trini le infundía una pena enorme y un amargo desprecio de sí mismo.

—Alza rupanco...

Los choferes de los camiones y las criadas del barrio, las barraqueras paisanas y los otros longos, con más tiempo en Guayaquil y que sentíanse «sabidos», tenían aquellas palabras cuyo sonido le erizaba los pelos bajo el sombrero de paño negro, que, manos ágiles, le hacía volar de la cabeza al menudo, revolcando en el polvo.

—Rupanco...

152

Le sonaba ya sin que se lo dijeran en diversos tonos: secamente y como cantaba en el dejo costeño; con las ese sonoras y arrastradas en la pronunciación del terruño.

—Rupanco...

\*\*\*

Pudo ganarse, para lo poco que necesitaba diariamente, yendo a cargar a la plaza, al mercado sur. Era un enorme jaulón de hierro, con techo de zinc pintado de rojo; de un lado daba el río, del otro a una calle lodosa y sucia. Trini destetaba el hedor penetrante del pescado fresco: le daba náuseas; y este hedor mojado, como emanaciones de lodo, dominaba todos los olores, mezclándose el agrio de los montones de legumbres y frutas. Recorría barracas, donde se apilaba la mercadería comestible, en un hacinamiento monstruoso y perennemente renovado para satisfacer la devorante fauce de la ciudad.

Entre el bullicio ensordecedor de las mañanas de compra cotidiana —mil veces más fuerte que el de las ferias de su pueblecito en días de fiestas— no dejaba de oír el conocido grito:

—Rupanco...

¿Qué tenía él en la cara o en la ropa para que le dijeren así? No podría creer que todos se hubiesen puesto de acuerdo para molestarlo; ¡Que iban a conspirar así contra un pobre!

Allí en la plaza, en horas y horas de vagancia esperanzada, mientras venía algo que cargar, padeció las peores humillaciones. No había piedad; mejor: no se daban cuenta de lo que le hacían doler. Estuvieron a punto de hacerlo ahogarse; lo arrojaron de un empujón al río, una vez que se miraba en un puesto, una ruma de naranjillas olorosas que le traían un latigazo del perfume de su tierra.

Conoció en la cara el brusco golpe de la melaza de las chirimoyas podridas que le aventaban, le dieron a comer raspadura a la que había sido sal. Los otros cargadores serranos como él se lo peloteaban pateándole o a empujones. Derrochaban ironía preguntándole:

—¿Quiersde habís venido, pis?

—A trabajar: la Costa me gusta, se gana más acá, me ha dado diciendo.

—Te han de comer los monos, fieras bestias, ca, hai.

—¡Qué va!

Y su rostro crédulo e incrédulo a un tiempo mostraba tanto el alma, que los otros tenían que cogerse la barriga para no reventar de la risa que les merecía tal candidez.

—Niño pareces...

—¿Por qué?

—Das creyendo a todos...

—A los que engañan a taita Dios castiga... De nuevo se le reían en las narices.

\*\*\*

De mañanita no se encuentra nada que cargar, pero es hora dulce, en la plaza, para Trini. El sol no sale aún a las seis, generalmente, de tras las nubes pálidas: hace fresco; la masa de comida cruda, sin el calor, exhala únicamente un vago olor agrio que al calentar el día es que se vuelve asqueroso. El pescado no llega todavía. Con su paño puesto al hombro para soportar los pesos con la camiseta sudada, los pantalones mugrosos, siente placer en pasearse: hincha el pecho respirando el almizcle del agua cuya marejada azota abajo las balsas de plátanos.

Las ideas de regreso le escuecen el cráneo aunque lo ve imposible. ¿Cómo? No tiene un centavo. Ya no paga el derecho a dormir, en la tierra del patio de la chingana, chorreado de lavazas.

—Quédate no más ¿Dónde has dir si te boto? Un puestito siempre hay...

Él, sombrío, siente el primer agradecimiento que ha tenido en su viaje; responde:

154

—Diosito le ha de pagar, doña. Pero la bondad de ella no alcanza a pasar de allí; aunque le velara el mote o el ají de cuy, que hace para dar de almuerzo a unos ricos chigreros ambateños, sus comensales, no le daría: y él no le vela; tiene orgullo que ni el hambre quebranta.

Se ajusta la cabuya con que se amarra los pantalones en la cintura y no pide, cuando no ha ganado en toda la mañana ni un real para guineos. Ansía regresar; le ha escrito a la madre y ella le ha contestado, pero no puede —no tiene— mandarle para el pasaje.

El calor hostil avanza con el día: la colmena vasta del mercado levanta un vaho de sonidos y olores; el sol besa las cortinas de las tiendas de los chinos del otro lado de la calle. Los caramancheleros roncan ofreciendo sus telas multicolores:

—A ocho reales vara, a ocho reales...

Consigue al fin una carguita no muy lejos, a la Avenida Olmedo y gana dos reales para el café: los guineos entre sus dedos

voltean su cáscara de oro y se van dando en la crema dulce de su madurez.

En las mañanas buenas gana un poco más; pueden pagar un plato de locro en la chingana.

Ha enflaquecido y las mejillas demasiado gruesas que hacían reír a todos empalidecen y se secan, cubriéndose como el bozo de vello rubio.

—Ah! La Sierra...

\*\*\*

Está solo y él creía que se haría de amigos, creía que los de la provincia siquiera se le unirían: ve que muchos en verdad viven juntos; conoce a unos heladeros que arriendan un solar que pagan entre todos, más de doce. Pero es que todo tienen: al pobre nadie se le junta, piensa.

Una vez no más se vió con otro de Guasuntos, quien le pidió ayuda y recibió el producto de sus cargadas del día; pero no lo volvió a ver. Oyó decir luego en la chingana que se había ido al hospital.

—Estaba muy enfermo, ha de haber muerto.

—¿Y qué tenía?

—Las tercianas y la disentería...

\*\*\*

Una vez con terror, se da cuenta de que tiene frío.

¿Cómo así en la Costa? Es de adentro, de los huesos adoloridos que le sale aquel hielo cortante, cogiéndolo por las mandíbulas, sacudiéndolo en escalas: un frío como candela en la cabeza y como ají en los ojos.

¿Será el reuma? Como duerme en la tierra teme que su frío se le haya metido a los huesos. Entonces recuerda los moscos de las noches lluviosas, en que él se ha agitado manoteando las carnes, allí en su ramadita de guacayes; es el paludismo.

Ve todo nebulosamente; le duele todo el cuerpo; llora.

—Para qué habré venido; Mejor estando allá nada pasara, mamitica, contigo....

No se levanta por falta de ánimos. Oye entre sueños el chisporroteo que produce la chinganera prendiendo candela, para ante el fogón. Cantan gallos en los patios vecinos. Se le ha ido el frío en el regazo de la cobija: ahora es una fiebre sedienta, caldeada la que lo cocina, lo inmoviliza, le enturbia la mente.

Allí se queda; al avanzar el día sigue igual: oye todos los ruidos extrañadamente; lo asordan; el ir y venir de la chinganera, chocar de platos y de ollas, chorreo de agua, voces de comensales. Distinto cada ruido y sin embargo, mezclado para Trini que no sabe de dónde provienen.

Con el calor aumenta la fiebre; al caer la tarde delira; conversa con la madre:

—Para vos, mamitica —dice— acá se gana más decían, acá no dan cuero los patrones...

156

—...

—¿Cómo no he de llorar la mala suerte, mamá?

—...

—Taita Dios no ayuda; ha dado olvidando.

—...

—¡Jesús!

La india, criada de la chingana, la Dolores, le oye hablar solo y le lleva agua en un tarro de hojalata.

—¿Dónde, vas longa? Deja eso, hay que hacer.

—No le he de dejar muriendo, ca, cristiano es tan.... La india le da de beber; cae el agua en los labios, cae el agua azul como sus ojos febriles.... Acequias de inenarrable frescura, rumor sonoro de los cerros selvosos de eucaliptos, nieves cumbreñas que platean los amaneceres, alfalfares shullados, estrellas cercanas.... La Sierra....

Joaquín Gallegos Lara

1931

## Un cuento que quiso ser tragedia



Raúl Andrade

Se detuvo bajo la lluvia gris en esa esquina donde se agolpan los «Icebergs» de la tiniebla próxima: última página de la tarde inútil. Furtivamente se escapaban por las hendidias, tenues virutas musicales que se desparramaban en el viento e iban a refugiarse en los oídos de los transeúntes desprevenidos. En la primera farola de la noche prendió su cigarrillo de ensueño y aguardó la fortuita aventura de los crepúsculos.

Era pálido, flaco y triste. Las cuchilladas irónicas habían despedazado su sonrisa. Los empleados de almacén le creían eterómana y las mujeres gordas tuberculosas....

¿A cuáles hacer caso?

Aún no había amado y ya derivaba hacia la insensibilidad perfecta, hacia la parálisis del eje pasional.

Era un hombre cosa plantado en la ciudad.

Todas las tardes tropezaba con la aventura del crepúsculo; todas las tardes zambullía su cansancio en la humedad de las ternuras probables. Hoy, arrancándose a su crucifixión en los cuatro caminos de la desesperanza, echaba a caminar tras ellas, arrastrando sus piernas alargadas de angustia, inseguras de aburrimiento.

Se iba tras ella fugando de la ciudad, sorbiendo la empalagosa crema de su tristeza guardada, masticando la goma de las palabras aprendidas.

«... Muelle de tablones podridos  
hecho para mirar las despedidas  
me habría asido a ti, para que no  
(partieras nunca  
y habríamos naufragado juntos.  
— embarcación besada por todos  
(los océanos  
Muelle de tablones podridos hecho  
(para mirar despedidas  
— Señorita...!  
— Señor...?»

\*\*\*

158

Se iban al parque, a ese parque que es como la terraza de un café abandonado del que los parroquianos inescrupulosos se hubiesen llevado las mesillas, las bebidas, las copas, estrangulando a los camareros. El parque fantástico cuya epidermis de cemento sin resquebrajaduras no retiene la huella de las pisadas trémulas.

Se iban al parque a prender en su decoración de cromo obsequiada por la farmacia, la mariposa emocionada de su encuentro a saborear todos los condimentos de este «menú» romántico:

Entrada de crepúsculo  
Pastelito de confidencias  
Mujer en salsa de penumbra  
Besos en jugo de languidez  
Postres;  
Tajada lunar en almíbar  
Helados de desfallecimiento

Licores  
Lacrimae

\*\*\*

Después se marchitarían erupcionando poemas. Y así, siempre, hasta apurar el purgante desengaño.

\*\*\*

Estaba hermético como una caja de seguridad de la que se hubiese perdido la combinación. ¿Qué decir ante la rotura inminente del cántaro nocturno?

Había el peligro de lo vulgar. En vano exprimía su corazón para contener el sollozo.

Estaba irremisiblemente desolado tendido a lo largo de su amargura inútil.

¿Qué diría esa mujer vestida de aventura y predisuelta a la media hora sentimental, ante el mutismo repentino?

—El pasado acaso?

¡No! ¿Qué le importaba a él, el pasado de una mujer hallada en el cruce involuntario de una calle central?

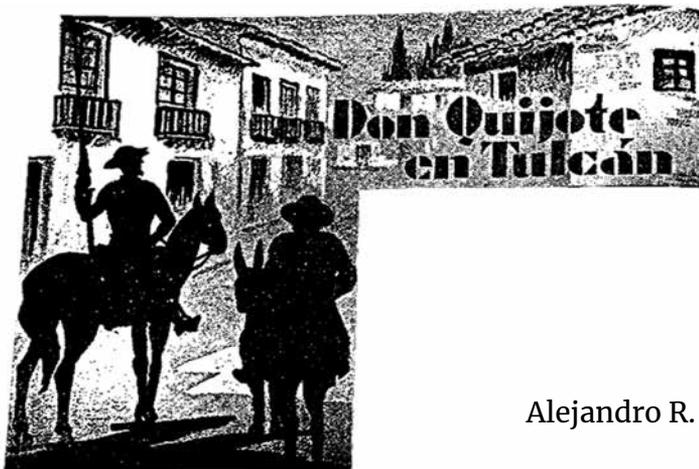
Presentía que la amaba, más bien. En su juventud proletaria, ni una sola mujer le había sonreído. Hacía metódicas visitas a las farmacias del amor en donde dosificaban la ternura y, poco a poco, se inoculaba todos los venenos estériles.

No era ni viejo ni joven, ni adolescente. En él se erguía el análisis, como un espantapájaros del cariño. Estaba paralítico...

Al borde de la confidencia inefable, un tercer personaje los detuvo. Ella se acercó temblorosa. La tragedia lanzó un silbido rojo. Afortunadamente no aparecieron los cuchillos.

En la perspectiva borracha del paseo se disolvió la nueva pareja. El hombre pálido, flaco y triste estranguló al dolor innecesario y desgarrado por el punzón de la aventura inconclusa, regresó a la ciudad.

## Don Quijote en Tulcán



Alejandro R. Mera

160

Tan abstraído en sus pensamientos iba Don Quijote que no había reparado en el lugar en el que se encontraba, sino cuando llegó a la plazuela Montalvo, por lo que exteriorizando inmenso júbilo dijo: Sancho sufrido, debes saber que nos encontramos en el Ecuador, país que el mundo civilizado le reconoce el procerato del patriotismo por ser el primero de que proclamó la libertad de América. Además tiene la gloria de haber producido uno de los más grandes genios que tomó sobre sí la atrevida empresa de escribir fielmente mis hazañas, esas que por un olvido involuntario dejé de hacerlo el moro Cide Amete Benengeli.

Dígame, señor, mi amo, si ese historiador ya me reconoce como hombre ilustre, porque, si no estoy equivocado, yo sirvo para muchas cosas, puesto que de todo entiendo; por eso frecuentemente se me hace callar cuando hablo, testigo vuesa merced y rocinante. O es que el tal historiador, como el moro del cuento, sólo me hace aparecer como digno de los palos y manteamientos que sobre mí llueven, cuando vuesa merced hace lo que el público llama locuras?

Tiempo habrá para aclarar tus dudas y rectificar tus conceptos, hasta tanto, interésate en saber que esta ciudad, a cuyas puertas nos hallamos es Tulcán, que ha dado a su patria muchos hijos que han sobresalido por su valor espartano y por la práctica de esas virtudes cívicas dignas de los antiguos atenienses.

A fé de buen cristiano, señor caballero, que yo no tengo más interés que el de llegar a la hostería, para averiguar por la hora de yantar, por aquello de tripas llevan piernas y estómago lleno, corazón contento; repuso Sancho con tono displicente. —¿Querrás poner fin a tus sandeces y dar mayor pulcritud a tu lenguajes, escudero impío?; interrumpió el hidalgo. —No quito ni pongo rey, porque el comer y el rascar no está sino en empezar y lo mismo come el cristiano, que mastica el moro; y menos como el que más desea comer. —¿Cuándo será que dejes tu materialismo inveterado para no pensar sino en cosas espirituales?

Con estas y otras pláticas avanzaban por la Carrera Bolívar hacia el centro de la ciudad, mas al llegar a la plaza mercado, detuviéronse ante un grupo de hombres que se disputaban por coger los programas que en ese instante distribuía un empresario de cine.

La distribución, como de costumbre, se hacía entre los empujones y pisotones, los que contra la voluntad del empresario prodigábanse los a porrillo.

Don Quijote que a los hechos reales los juzgaba a través del prisma de la fantasía, creyó que los programas eran periódicos y el empresario un escritor incomprendido y ultrajado por las masas ignaras.

Indignado por lo que veía y juzgaba y blandiendo su espada arremetió al grupo. Alto allí, mandrines de oficio, díjoles con voz estentórea; ¿por qué ultrajáis a este escritor? ¿Ignoráis acaso que hoy la cultura de los pueblos se elabora en la prensa? Los pueblos que no escriben ni leen son considerados como pueblos bárbaros y los individuos que no respetan a los escritores de verdad, no pertenecen a la especie humana.

Pero, non fuyáis gente cobarde y de estrechas entendederas, díjoles al ver que huían ante su actitud amenazante, y sabed que si la prensa reducida a libros aún no es bastante comunicativa por el costo que ella demanda, en cambio el periodismo suple esta falta, puesto que también hace luz por donde circula. Y si no díganlo esa falange de caballeros de la orden del progreso, que por todo el haz de la tierra andan combatiendo la ignorancia y catequizando analfabetos, sin más armas que la palabra escrita, porque la buena prensa instruye al pueblo; sólo ella le hace conocer sus derechos, mostrándole la tiranía y los privilegios, la verdad y el error. Quien me diga lo contrario lo reto a singular batalla. Soy el invencible caballero de la orden del progreso.

162

Cuando Don Quijote terminó este raro discurso, cuya elocuencia solo Sancho pudo emocionarse, el auditorio se había despejado como por encanto; pero sucedía que al emprender la fuga, uno de los curiosos chocó inadvertidamente con cierto intruso el que dándose por aludido, venía resuelto a desautorizar las ideas de Don Quijote; mas el choque fue tan violento e inevitable que por esa causa vínose al suelo, rodando algunos metros por tierra.

Sancho que todo lo observaba creyó que le había llegado el momento de recoger el botín de guerra, por lo que fuese muy quedo en pos de la rebusca; mas el otro aunque al ferido, al ver que se le acercaba un hombre en actitud sospechosa, díjole en tono de desagravio: ¿No es verdad que este es un loco despreciable igual a esos pobres literatos de mi tierra? Hermano, replicole Sancho, en mi amo hay más locura que pobreza y en esa locura encontrará vuesa merced mucho más meollo de lo que se imagina.

Sepa que en mi pueblo no hay otros literatos que mi amo, el curo y el bachiller Sancón Carrasco, pero las letras que tanto le escuecen a vuesa merced, no las adquirieron a fuer de murmurar al prójimo en estas calles de Dios o en las tabernas del barrio, sino masticando libros. Esto le digo hermano, para tranquilidad de su conciencia y salvación de su alma. Dicho lo cual, Sancho dio las espaldas con desprecio a su interlocutor y fuese en pos de Don Quijote que ya se había adelantado.

Caballero y escudero seguían muy pensativos, hasta que se el primero habló así: no te parece Sancho que esta aventura es la más estéril de cuantas he acometido, porque esa gentualla siempre continuará obstinada en desconocer la benéfica influencia de la buena prensa. Todavía hace falta la inversión del tiempo para que toda esta chusma reconozca los factores auténticos del progreso.

Al contrario, contestó Sancho, yo creo que es la única aventura feliz, porque fuera de esa chusma que a vuesa merced no le entendió ni jota de las letras que le indilgó, no ha habido encantamientos que volver a su prístino, ni jayanes que despanzurrar. Es la primera aventura, de la cual salgo sin remordimientos y con las costillas ilesas. El razonamiento egoísta de Sancho fue interrumpido por un baño inesperado que recibió de parte de una muchacha, la que, desde la puerta de su habitación, arrojole una aljofaina de agua, que le bañó íntegramente.

Ante la súbita impresión del líquido, Sancho soltó una interjección homérica, la que, oída por Don Quijote, lo hizo regresar a mirar con curiosidad, y al reparar en que su escudero chorreaba agua por toda la redondez de su cuerpo, abandonó su natural seriedad, circunstancia que contribuyó a aumentar el enojo de Sancho. Si así son las virtudes cívicas de este pueblo de tenientes, dijo, maldito sea él y toda su descendencia. — Atenienses, Sancho, que no tenientes, interrumpióle Don Quijote. De aquí en adelante prohíbote hablar de lo que no entiendes, y procura dominar tu cólera; pero es preciso que sepas también, aunque seas refractario al baño, que las costumbres modernas han establecido varias clases de baños: de natación para los deportistas, de ducha para los enfermos y de impresión como éste para los transeúntes. Serénate Sancho y reconoce el bien que se te hace, pues es propio de los caballeros el ser agradecido y de los villanos y ruines el pagar con enojo los favores que se recibe.

¿Qué le importa a la hide... p, el aseo de mi ropa o de mi cuerpo; acaso ella no tiene bastante que ocuparse del suyo? Sepa vuesa merced que en mi pueblo, el que desea bañarse, lo hace personalmente, despojándose de los vestidos, porque a estos los

asean las lavadoras, y en lo que respecta a los míos, mi Teresa lo hace a las mil maravillas; mas si alguno se atreve a hacer lo que aquí, el Alcalde lo castiga como la Ley manda. —Sancho, es que la costumbre es el origen de la ley y como esta tiene también sus fallos inexorables, por eso el que llega por primera vez a una ciudad extraña no puede substraerse a la acción de las costumbres imperantes, sean buenas o malas; y ahora, para evitar un resfriado tómate unas pastillas de fierabrasina y de este modo harás propaganda de este milagroso y sin igual medicamento,

El noble andante había llegado a la intersección de la carrera «9 de Octubre», en el preciso momento en que los barrenderos hacían el aseo de las calles, con tal acuciosidad que ni siquiera reparaban en los transeúntes. Don Quijote, a su vez, profundamente abstraído en el tema del progreso, tan poco pudo notarlos ni evitar los escobazos que le llegaron a las piernas, ni la oleada de polvo que le acarició el rostro, por cuya razón llevose instintivamente el pañuelo a la nariz, y entre estornudos e imprecaciones silenciosas pasose a la otra vereda.

164

Este detalle no escapó a la mirada maliciosa de Sancho, quien observó: Señor mi amo, ¿por qué no se somete al fallo de esta otra costumbre? Sepa vuesa merced que allá en mi pueblo, que es tan chiquitito como esta uña, el aseo de las calles se lo hace a la del alba. El ideal de progreso pertenece a los dominios del espíritu y las basuras son impotentes para eclipsarlo, sin embargo, el que como yo tiene la elevada misión de difundirlo, no dejará de encontrarlas en su camino y de alardearlas con desprecio. Esto es, Sancho, lo que el vulgo ignora.

En ese instante se aproximaba una yunta de bueyes halando una carreta, por lo que don Quijote, en actitud bélica dijo: mira Sancho, o yo no soy el que soy, o allí va una princesa encantada. —Conténgase, señor mi amo, gritó el escudero, que esa es una carreta llena de basura, o yo no soy el hijo de mi madre.

Don Quijote quiso satisfacer personalmente sus dudas y acercándose al conductor díjole: ea buen hombre, decidme; ¿qué es esto?; ¿a quien llevas cautivo: y ¿desde cuándo te hallas en esta

ocupación? —Esta es una carreta y lo que en ella va es la basura de las calles y en este trabajo me encuentro desde las ocho de la mañana, contestó prosiguiendo su camino.

Ya ves, Sancho como este hombre ha perdido la noción del tiempo, porque sin duda alguna quiso referirse a la época de mi tercera salida, q´ era en la que se ocupaba esta clase de vehículos para tales menesteres. —Sí recuerdo, dijo Sancho, como que fue cuando vuesa merced acometió la temeraria aventura de los leones...

Don Quijote y Sancho, al fin se alojaron en el Hotel Borja, en donde se había hospedado también un agente viajero, quien al ver la extraña fisonomía de los recién llegados sintiose estimulado para entablar con ellos el siguiente diálogo. —¿Es Ud. comerciante caballero? —No, señor dijo Don Quijote, mi profesión es más noble y elevada y no se la ejerce en un determinado lugar.

—Entonces es Ud. Andarín. —La misión que tengo es la de viajar por todo el mundo, predicando el nuevo credo del progreso, pero sin exigir retribución alguna. —Pero esto no obsta, dijo Sancho, para que alguna vez se pueda exigir como una adehala de la fama que tiene mi amo, el mando de alguna ínsula, sea de la condición que fuere. —Esto me explica, repuso el viajero, que vuesa merced conoce la política del país y que por lo mismo, está muy interesado en ella.

Don Quijote, que previó el rumbo que tomaría la conversación con la inoportuna intervención de Sancho, se apresuró a decir en tono magistral: La política no es miel que puede saborearla el asno; pues sepa vuesa merced que muchos de los que se precian de políticos, es estas tierras de Dios, no son sino unos verdaderos farsantes de tres al cuatro, que andan en pos de la primera oportunidad, para luchar con perjuicio del prójimo; porque, aquello de hallar facilidades para conseguir, hasta por medio ridículos, un puesto en la administración del Estado, eso no es ser político. Esta ciencia es tan antigua como el hombre, y sus principios inalterables ni siquiera son barruntados por los políticos vulgares, que ignoran que el sabio Aristóteles escribió

su tratado sobre política tres y medio siglo antes de Jesucristo y que no sólo sirvió de norma s Salomón, como legislador, sino que a través de los siglos, los políticos modernos no han hecho sino seguir las huellas de estagirita.

—Pero si vuesa merced juzga la política como una ciencia difícil a la vez que muy importante, dijo el viajero, ¿por qué entonces se prefiere que individuos incapacitados sirvan en los diferentes ramos del Poder? —La observación de vuesa merced es justa, contesto Don Quijote, mas ella no desvirtúa la esencia de la política, porque en este caso, el error está en su aplicación, puesto que tanto en las altas como en las bajas esferas gubernativas se cree hoy, erróneamente, que la política no es la ciencia de gobernar sino el arte de engañar al pueblo, por medio de la intriga ejercida en favor de tal o cual individuo o partido político. —Yo lo que sé decir, dijo Sancho, es que esas son palabras huecas, incomprendidas hasta por los mismos que las predicán y que cuando fui gobernador de la ínsula barataria, no me hizo falta la política del sabio Aristóteles, puesto que en mi despacho uno hablaba por mí y otro firmaba mi nombre; esos pudieron haber sido los buenos políticos, aunque mi presencia era el alma de mi gobierno; y que si no fuera por la terrible ciencia del doctor Pedro Recio, que quiso matarme de hambre, hasta ahora sería dueño de esa ínsula, aunque ya he dado con el busilis, porque el tal doctor Recio lo hizo por envidia de mis capacidades de gobernante.

166

Don Quijote no pudo disimular la inmensa contrariedad que le produjo la ruda franqueza de Sancho, por lo que, disponiéndose a salir dijo: Ruego a la benevolencia de vuesa merced que me dispense el honor de poder retirarme para reanudar mañana tan interesante conversación. El viajero saludó a Don Quijote con una ligera inclinación de cabeza y entornó la puerta al retirarse al interior de su habitación.

Alejandro R. Mera.

## Pobre chapita



Mary  
Corylé

Al Maestro Nicolás Jiménez

167

—Dará buenito el mote, seño Chepa, dará yapando: con medio para mi taita, mi mama y yo... Y si llevo piti mi mama me ha de pegar, diciendo que me he ido comiendo en el camino. Dará, no más, con yapa, seño Chepa...

—Luis... Luis... —La madre le movió al chico en la cama—: si estará soñando... pero de día claro... o sería el sarampión que le hacía decir esas cosas... —La madre miró a su Luis enloquecida y le arropó mejor en el camastro.

El padre —el policía número 39— sí lo sabía, a él le dijo el Doctorcito de la Sanidad: —Tu chico tiene cuarenta grados de calentura; es el sarampión, complicado con lo de la garganta.

En eso, llegó la Azhuca —sirvienta de la Niña Chabela, dueña de la tienda donde vivían ellos—. Al oír los delirios del chico, dijo entre risotadas: —Ay vepes las tonteras que se habla el Luis, croque está loco. Luego, la china bruta se dirigió al padre: —Don

José, manda a decir la niña Chabelita que necesita los cuatro sueres que le deben del arriendo de los dos meses ya caídos; que nesita para irse a las vistas, porque dan... luces, croque dijo, de los buenos aires... Y que, si no le pagan hasta las cinco, ha de hacer poner candado la tienda, botando los trastes ajuera: yo ya les aviso. Y la china desapareció de la vista de los infelices.

El Chapa se levantó resuelto.

—Bueno, Rosa, cuídale al Luis, yo regreso en seguida; voy a venderle mi quincena al Ño Samuel, aunque sea por diez sueres le he de dar: cuándo también pagarán... Se puso el capote, calose la gorra, besó al hijo en la frente y salió disparado.

En menos de cinco minutos atravesó casi toda la ciudad — desde la Temperancia a la Policía— iba a rogar allí que le dieran haciendo el papel para el usurero: como él no sabía de esas cosas... Ya en la prevención, le gritó el Meritorio de turno: —Número treinta y nueve, acaban de comunicarme que el Número que debía hacer la guardia en la esquina del «Limoncito» —la cantina esa de tantas bullas— está enfermo; en buena hora viene usted, váyase en lugar de él.

168

—Es que... —objetó el pobre.

—Váyase, le digo, yo le ordeno: o si no, esta misma noche le haré dar de baja. Hay cientos que se están cayendo por ser policías.

—Y el desgraciado, ante la despótica amenaza —que ya la vió cumplida en más de un compañero— paso a paso, casi inconscientemente, fue a situarse en la esquina del cantinucho que llamaban «Limoncito».

El deber y el dolor le crucificaron en el poste de la calle: metidas las manos heladas en los bolsillos del capote; clavos en el suelo los ojos lacrimosos; tronchada sobre el pecho la cabeza dolida de las espinas que le punzaban: «Si no le das la receta que te dejo, el chico se ha de morir, sin remedio...» «Dice la Niña Chabela

que si no le pagan el arriendo hasta las cinco, les ha de mandar botando de la tienda.....» «Le ordeno que se vaya a la esquina del “Limoncito”, si no, le haré dar de baja esta misma noche...» «Daré yapando el mote, seño Chepa, dará buenito...» «El Ño Samuel que le compraría su quincena...» ¿Cuántas horas pasó así?: ya las sombras velaban su efigie de Cristo agonizante.

Comenzaron a llegar los tunos a su guarida: burguesotes bien calientes con sus abrigos felpudos y, más aún, con los drakes que traían dentro del cuerpo. Bebieron y bebieron: el ruido de vasos y botellas antojábasele al Chapita el de las monedas redentoras del usurero. ¿Una hora?... dos?... y el chivo estalló: ajos y palabras soeces, las madres y las novias manchadas con el lodo que vomitaban las bocas borrachas.

El Chapa entró: —Orden, Señores, orden...

—A qué te metes, Chapa ¡carajo!— Y una patada en el estómago le tendió en el pavimento hediondo.

—Dale en el hocico, para que no pite...

—Así...

—Así...

—En la cabeza... En todas las partes...

El infeliz era un guiñapo sangriento rodando en el suelo.

Llegaron más Policías: los borrachos fueron a despertar en el cuartel y el Chapita a dormir su meningitis en un lecho de hospital.

\*\*\*

La Rosa esperó en vano: la oscuridad se adueñó de la tienda, entenebreciendo más su dolor y agigantando su soledad al lado del enfermito. Este hablaba y hablaba:

—Cuando sea grande, yo no he de ser chapa; porque tienen una lata con números, como los perros y los borrachos les pegan.

Más bien, me he de hacer zapatero, para calzarle a mi mama: sí, le he de dar haciendo unos lindos zapatitos...

—Las lágrimas de la madre caían en la carita sollamada del chico.

Y la aurora hurgó inmisericorde el cuadro de la tienda: La Rosa dormida sobre una silla placera, su cabeza en la misma almohada en la que el Luis moría ya. Un estertor de él le despertó, despavorida, miró a su hijo: los ojitos apagados y fijos, muy fijos en ella; dos lágrimas secándose en las mejillas desencajadas; un ligero movimiento de los labios; las manos agitadas —como queriendo asirse a la vida— ... Después, silencio...: un ser estrangulado por las garras de la miseria-madrastra... Un anónimo recostado en el seno de la madre-muerte...

170

Los sabuesos de la Sanidad llegaron cuando aún no se enfriaba el chico: alguna vecina que les quería mal, avisaría su muerte... Le arrancaron del regazo materno, le cosieron en un saco que ayer sirviera para cualquier uso, le tiraron sobre un sucio jergón —mal llamado camilla— y, con la música triste del llanto de la Rosa, fuéronle a entregar a la otra madre. Cavaron el seno de ésta, y allí le dejaron para siempre...

Ya de regreso —con la Agucha y la Petita, vecinas compasivas— explosionó su dolor: —Y el sinvergüenzota del José ni siquiera sabe...: sacaría la plata onde el Ño Samuel, y se iría a beber con la Teresa... Pero la grandísima perra me ha de pagar... sí, me ha de pagar... Y los sollozos cortaron sus recriminaciones tan humanas.

Llegaron. Y la Rosa ya no pudo esconder su dolor y sus celos: el camastrón, las mantas desflecadas, la silla, las ollas de barro, los platos, las botellas, todo, en la tienda de la seño Agucha y parte en la calle. La puerta de la suya cerrada con un gran candado yale. En la calle, en la calle la Rosa y su suerte negra.

\*\*\*

—Meningitis, Hermana, meningitis, —decía el Doctor de las gafas  
s Sor Vicenta; —de ésta, se muere el número treinta y nueve.

Coincidencia fatal: el número de muerte, correspondía al  
número del pobre Policía; número que tantos dolores y sonrojos le  
costara en la vida.

Perdida la cabeza bajo el gorro de hielo, el Chapita deliraba:  
—Rosa, el Ño Samuel sí me compró la quincena... Toma todos los  
diez sucres... Vuela a la botica y traí la receta del Doctorcito, a que  
no se muera nuestro Luis... Y págale también a la Ña Chabela... no  
nos vaya a botar de aquí...

Y sus manos como que ponían el dinero en las manos de su  
mujer.

—Buen hombre, —decía la monja—, arrepíentase de sus  
pecados... No piense en las cosas del mundo: mire que va a morir...  
Pídale perdón a Dios: Él es bueno, muy bueno; infinitamente  
misericordioso y bueno.

## La patineta



Elisa  
Ortiz  
Aulestia

172

Ella era así. ¡Vaso de esencias clarísimas, apasionadas, rebeldes!

Su cartel: trabajadora de fábrica. Reducto de la extorsión capitalista bajo palio de cooperativismo social. Monumento proteico de esta civilización ahorcada por la miseria y el dolor.

Sin embargo, Iliana había alcanzado la situación más alta en la factoría. Su inteligencia despierta y ágil; su dinamismo fructuoso, y ese halo de vitalidad enérgica que rendía voluntades y captaba simpatías, la llevaron paso a paso, pero rotundamente al triunfo. Llegó al cargo de Directora de las secciones femeninas que integraban la fábrica. Respetada por sus compañeras. Bendecida por cientos de hogares que se beneficiaron con su espíritu altruista, dadivoso y hondamente humano.

En la contienda social que se había empeñado con infrecuente generosidad femenina, una inquietud primero, una angustia luego, un mandato después, orientaron su navío de reivindicaciones por rutas más reales. Había que iluminar las conciencias obreras. Había que inculcar en ellas deberes no conocidos y hacerlas vivir derechos insospechados. Arremetió valiente, decidida. Haría una legión de féminas levantadas. La posición de rodillas no tiene

elegancia ni expresa dominio concienical. Y el dolor es acicate de almas rendidas. ¡Grecia fue grande porque supo que todas las plenitudes y cantó en ella la Vida!

Empero, Iliana no acertó el camino. Estéril fue su actitud temeraria contra el régimen imperante. Y su juventud sacrificada gustó de prematuros desengaños. Le mordió el odio de los ungidos del Becerro de Oro; le desencantaron porfiadamente la indiferencia y alguna vez la traición de los de abajo...

Un día, el menos esperado, el despido le cogió inerme. Ni seguro, ni ahorros, ni esperanza de trabajos. Ella, la descreída, la bolchevique, no tendría cabida en casas similares. Bien sabía de los prodigios del comadreo en el pueblo-grande de la «ciudad» que le había formado.

Ya en la calle, su situación de «desocupada» pobló de fantasmas su existencia. Volvió al nido sus ojos cansados. Allí estaban sus hijos. Dos pequeños que no supieron hasta entonces de necesidad y a quienes su instinto materno, agudizado por el cuadro de lacerias que a diario presenciara en su lucha obrera, les colmara de felicidad aún en sus caprichos infantiles.

Una fiebre de comodidad económica en el plano de otras actividades. La misma explotación de otras actividades. La misma explotación de todas. El servilismo como punto para salvar el hambre. Y bajo él, un pozo de rencores y manejos malévolos por desterrarla. Por otra parte su decurrir humilde anhela guardar paralelismo con la dignidad bien entendida. El amor propio, la jerarquía profesional, el recato ciudadano —en el fondo no son sino vivencias burguesas del miedo al qué dirán— se alzaban fantasmales para asaltar su ser desde las encrucijadas del miedo. El monstruo de la miseria la acechó por meses interminables. Desde su cubil poblado de paletadas de gris hasta el negro rabioso, sus garras implacables fueron cercándola...

Iliana se sintió indefensa. Desolada. Ella. ¡La mujer independiente y fuerte!

\*\*\*

Bajo la luz evanescente de 20 kilowatios velados, junto a una mesa de hogar ajeno. Iliana repasaba con los ojos brillantes de llanto la misiva ingenua de su primogénito de 8 años.

Decía así en su Post Data:

«Yo sí quisiera la patineta pero sé que no tiene plata para comprarme. Todo esto te digo llorando porque nadie en la casa quiere que te pida y por eso me hablan».

El ofrecimiento del juguete anhelado por su hijo quedó sin realidad meses atrás. Ahora, él se lo recordaba y con qué acento de inocente tragedia.

En medio de la inconciencia que le produjera el mazazo de una vocecita querida, martirizada por la defraudación a sus sueños de ángel, debió operarse un pugilato de luchas interiores entre los prejuicios que supervivían del acervo femenino de ayer y su entelequia de mujer nueva. El instinto de hembra que complace a su cachorro fue el gran resorte. Trabajaría. No importa si en el último peldaño. Lucharía ahora con más reciedumbre en la acción. Con denuedo en la tormenta. ¡Con viril serenidad en el peligro...!

174

\*\*\*

Y se puso en brega.

Su hijo tiene la patineta.

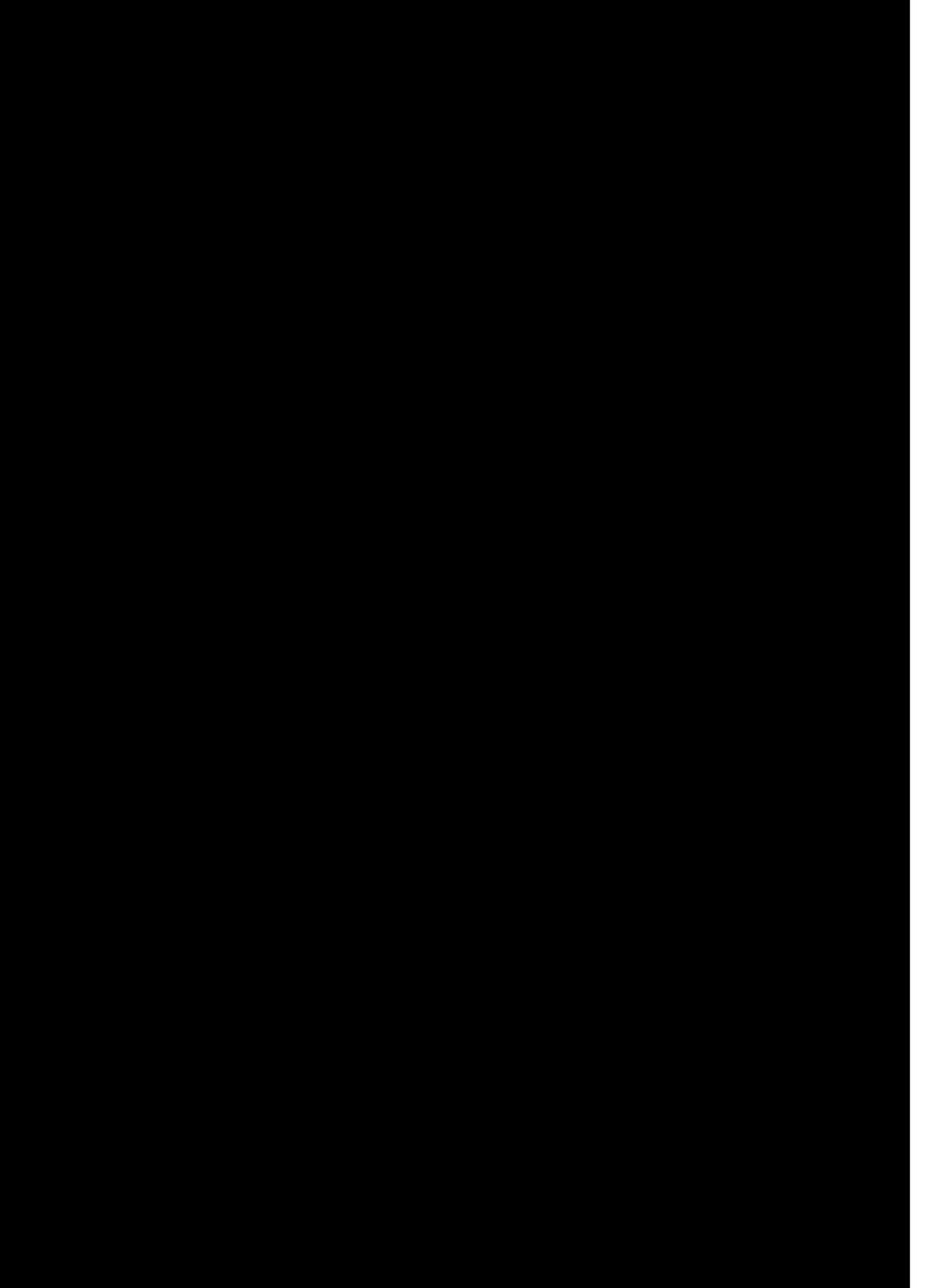
Atrás han quedado las carroñas vivientes del convencionalismo social equivocado. Ha aprendido a valorarse de otro modo.

Iliana lleva una corona invisible. Doblemente sagrada porque es doblemente madre. De su prole y de la humanidad desvalida.

La patineta obró el milagro. Aquella patineta inalcanzable...

Elisa Ortiz Aulestia  
Guayaquil, agosto 10 de 1935

# Miscelánea



# Eugenia Viteri y su ambición

Solange Rodríguez Pappé

177

El 21 de septiembre del año 2023, a los noventa y cinco años, moriría en Quito la narradora, dramaturga, antologadora y docente Eugenia Viteri. Ella misma sintetizaría su existencia pública, siempre activa, siempre diligente, en dos frases que constan en una entrevista dada a la revista *Kipus*, de la Universidad Andina Simón Bolívar, en 2007: «No cambiaría nada de mi vida» y después, «Pedro Jorge me espera». En esta última línea, Viteri evoca la larga relación que mantuvo con el también escritor Pedro Jorge Vera, a quien ella había dedicado buena parte de su obra como autora de relatos y compiladora de historias breves.

Fue pionera en casi todo, con la certeza de que el lenguaje sería su vida y su trabajo, desde que era una criatura que recortaba poemas y los memorizaba para apropiarse de esas frases que le resultaban extrañas y atrayentes. No eran suyas, pero cuando pasaba al frente a recitarlas y las repetía, llena de emoción, le pertenecían un poco. Con

el tiempo y el oficio, supo que había venido al mundo para expresarse, le gustaban el teatro, la enseñanza y la filosofía.

En la década del cincuenta, tiempo en el que se vivía con fervor el pensamiento comprometido del socialismo, Eugenia sintió que a más de ser como los otros jóvenes universitarios que repasaban la obra de la generación del treinta como si se tratara de un manual de lucha, ella misma debía hacer algo con voz propia, así que empezó a crear cuentos; de este tiempo datan relatos que recibirían distinciones académicas y luego formarían parte de su primera libro publicado en 1955, *El anillo*; el cuento así titulado es una pieza breve en la que la narradora ya muestra sus preocupaciones por una sociedad en la que la mujer era una mera pieza de servicio y de placer.

178 Afianzada la relación sentimental con Pedro Jorge Vera, empezaría el periplo de viajes por Cuba, por Chile y el exilio. Países donde ambos cómplices reiteraron su afecto por la izquierda y volvieron acción su pensamiento de solidaridad colectiva. Allí la vida intelectual de la autora se potenció con las relaciones mantenidas con intelectuales como Nicolás Guillén y Pablo Neruda. En la isla, Eugenia concibe la novela *A noventa millas, solamente*, la distancia entre Cuba y Miami, y sigue escribiendo cuentos con un estilo emotivo, simple y directo, para que lleguen a un público llano. Son historias que hablan de personajes soñadores que escapan de una realidad opresiva por medio de lo que fantasean.

En 1984 sorprende con una novela de abierta sexualidad desde la mirada de una de sus protagonistas, cuyas páginas ayudarían a constituir mujeres reales con necesidades y deseos. *Alcobas negras* toca temas inéditos hasta ese entonces para las plumas femeninas, como la excesiva importancia dada a la virginidad, las enfermedades venéreas y la redención en la figura de una prostituta que busca un destino diferente para su hija.

Una vez que retornan a Ecuador, Eugenia Viteri se dedica a la docencia, profesión que ejercería, con entrega y entusiasmo,

debido a que pensaba que la juventud era la única posibilidad para cambiar el futuro.

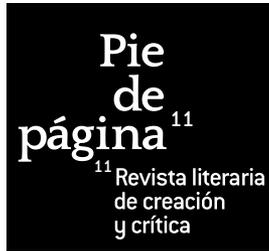
Justamente es por su afecto por los estudiantes que, en 1987, Eugenia Viteri emprendería una tarea borgeana: crear la antología de cuento más enorme que Ecuador hubiera conocido. Partiría por las primeras incursiones en el artículo de costumbres e iría actualizando esa antología. De hecho, las variadas ediciones van incorporando, cada vez, nuevos nombres. Así fue sumando los aportes de los grupos del realismo urbano; luego, las narraciones del grupo de mujeres guayaquileñas del año 89 y, posteriormente, en la década del año 2000, adicionaría las incursiones donde la imaginación rompería el borde de la realidad.

La intención inicial de esta antología fue didáctica. Viteri creía en el cuento como un género de propagación e intuía muy bien. Así, salvo en la edición del año 2016, las historias tienen, luego de su transcripción, algunas preguntas de comprensión lectora que apoyarían la tarea docente. Realizar un recorrido por la *Antología básica del cuento ecuatoriano*, de Eugenia Viteri, es un divertimento: la recopiladora se da los modos de cambiar de autores, cambia los cuentos que una vez seleccionó por otros nuevos, suma mujeres y quita voces masculinas, añade poéticas, glosarios y prólogos. Finalmente, en la edición XIV del año 2016, cierra el último tomo de su obra enorme con ochenta cuentistas. Nada tan colosal ha habido hasta este momento en el país.

Se ha ido Eugenia, quien, a diferencia de su compañero de vida, creía con optimismo en un Dios amoroso que idearía un espacio más cabal para todos, un Dios realmente equitativo. Nos deja una producción que mezcló creencias de mujer justiciera con habilidad para el arte literario. Queda en sus fotos de solapa el retrato de una mujer bellamente apacible que mira sonriente hacia el futuro con el temple de quien sabe que ha hecho textos eficientes y de gran alcance. Los cuentistas del Ecuador agradecemos su ambición.

**Solange Rodriguez Pappé**

Guayaquil, 1976. 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) y *Un mundo raro*, de In Limbo ediciones (2021). Coordina en Ecuador las jornadas «Es país para cuentistas», donde se conversa sobre este género y se lo difunde.



11 / Guayaquil  
II semestre 2023  
ISSN 2631-2824

# *Égloga trágica:* revisitada Una nueva vida mediante el artilugio de la metaliteratura

181

**Clara Medina**

Investigadora independiente  
[claramedina5@gmail.com](mailto:claramedina5@gmail.com)

*Égloga trágica*, la novela que el escritor y diplomático ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide publicó en 1956, cuarenta y cinco años después de haberla escrito<sup>1</sup>, ha sido, a lo largo de la historia, denostada por un sector de la crítica y de los escritores del país. Se la tilda de anacrónica y europeizante. Tras catalogarla como modernista, el

---

<sup>1</sup> Gonzalo Zaldumbide escribió *Égloga trágica* entre 1910 y 1911.

narrador Abdón Ubidia<sup>2</sup> la señala como romántica, aunque, para la época en la que esta obra vio la luz, modernismo y romanticismo eran pretérito. Ecuador superaba el realismo social, encarnado por la denominada Generación del 30, y se producía lo que se conoce como una literatura de transición —un realismo más abierto—, escrita por autores a quienes se considera un puente entre los del 30 y la narrativa que surgió a partir de los años setenta.

Martha Rodríguez Albán, quien estudia a los escritores que publicaron entre 1945 y 1962, señala que, si la literatura de la década del treinta introdujo nuevos actores, la del cincuenta se centró en las subjetividades de estos.

Los narradores de la década del 50 realizaron ampliaciones temáticas a partir de preguntas fundacionales, implícitas en la narrativa de aquellos de la década del 30, problematizando la representación literaria de la vida cotidiana en las ciudades y pueblos pequeños que se modernizaban.<sup>3</sup>

182

En esa etapa se publicaron libros como *Los animales puros*<sup>4</sup>, *El éxodo de Yangana*<sup>5</sup>, *Segunda vida*<sup>6</sup>, entre otros, en los que, sostiene Rodríguez, se pone de manifiesto «la complejidad de este período de modernización»<sup>7</sup>. *Égloga trágica*, que también salió a la luz en esta etapa, se desarrolla en la ruralidad, en un ambiente terrateniente aún con aires decimonónicos. Es escasamente conocida y leída en la actualidad y no forma parte del canon ecuatoriano.

A Agustín Cueva, *Égloga trágica* le parece «una obra inconclusa, o al menos terminada al apuro».<sup>8</sup> Aunque le encuentra exce-

---

<sup>2</sup> Abdón Ubidia, *La Égloga trágica*, de Gonzalo Zaldumbide.

<https://clavedelsociologo.wordpress.com/2014/12/07/la-egloga-tragica-de-gonzalo-zaldumbide-por-abdon-ubidia/>

<sup>3</sup> Martha Rodríguez Albán, *Narradores ecuatorianos de los 50. Poéticas para la lectura de modernidades periféricas* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala, Corporación Editora Nacional, 2009), 101.

<sup>4</sup> Pedro Jorge Vera, *Los animales puros*, 1946.

<sup>5</sup> Ángel F. Rojas, *El éxodo de Yangana*, 1949.

<sup>6</sup> Arturo Montesinos Malo, *Segunda vida*, 1962.

<sup>7</sup> Martha Rodríguez Albán, *Narradores ecuatorianos...*, 82.

<sup>8</sup> Agustín Cueva, *Lecturas y rupturas, diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador* (Quito: Editorial Planeta, 1986), 52.

lentes descripciones de paisajes, le critica las «anotaciones psicológicas absolutamente convencionales, y un estilo que de tan cuidado cae en el preciosismo»<sup>9</sup>. Ubidia le reconoce, de igual modo, una cuidadosa escritura, pero tiene reparos para el contenido. Le halla un «pensamiento muy conservador y una estética anacrónica y, para esos años, exhausta»<sup>10</sup>. Establece un cierto parentesco entre esta novela y *María*, del colombiano Jorge Isaacs, libro que data de la segunda mitad del siglo XIX.

Sin embargo, en años recientes *Égloga trágica* empieza a ser reivindicada. O al menos revisitada. Y es la literatura la que se encarga de esta empresa, a través de libros que en una suerte de intertextualidad nos traen al presente la obra del escritor y diplomático ecuatoriano.<sup>11</sup> Eliécer Cárdenas lo hace con la novela *El Pinar de Segismundo*.<sup>12</sup> Salvador Izquierdo con *El nuevo Zaldumbide*,<sup>13</sup> libro a medio camino entre memoria, ensayo y autoficción. Ambas obras son un diálogo con *Égloga trágica* y su autor.

En el presente ensayo expongo los nexos que se tejen entre las tres obras literarias, la relación que el [texto](#) de Zaldumbide mantiene con los textos de Cárdenas e Izquierdo, y cómo aquel se convierte en contexto para estas nuevas creaciones, que son un homenaje y a la vez una impugnación, así como también una reflexión sobre el quehacer literario y su entorno y sobre la cultura del país.

183

## Ecuador: inicios del siglo XX, nuevos actores

La Revolución Liberal, que abre la posibilidad de acceso a la educación a los sectores medios de la población, incide en la cultura

9 Cueva, *Lecturas...*, 52.

10 Ubidia, *La Égloga...*

11 Gonzalo Zaldumbide nació en Quito en 1882 y falleció en la misma ciudad en 1965.

12 Eliécer Cárdenas, *El Pinar de Segismundo* (Quito: Ministerio de Cultura, 2008).

13 Salvador Izquierdo, *El nuevo Zaldumbide* (Quito: Editorial Festina Lente, 2019).

ecuatoriana. En las primeras décadas del siglo XX se articula una emergente intelectualidad perteneciente a estas capas, que con una filiación socialista o progresista, entra «en pugna con los grupos de poder»<sup>14</sup>. En ese entorno surgen disputas por la norma literaria y ocurre una transición de un campo con conciencia aristocratizante a otro incluyente de aquellos sectores medios y populares. Rodríguez y Alicia Ortega ubican a los integrantes del Grupo de Guayaquil y otros de la Generación del 30, entre las clases medias, con una visión progresista. A Zaldumbide y otros intelectuales, como Isaac J. Barrera o Augusto Arias, en una matriz aristócrata, eurocéntrica.

El saber letrado, hasta entonces, lo poseían las élites, esfera de la que Zaldumbide era uno de los mayores representantes. «Fue adalid, vocero político y modelo letrado para los sectores sociales arraigados en el pasado terrateniente, clerical y conservador»<sup>15</sup>, anota Rodríguez. También ensayista y crítico literario, entendía la literatura como una posibilidad de belleza, como tributaria de altos valores. Para los actores emergentes, en cambio, la literatura y el arte debían tener un rol de denuncia social, una visión que se afincaría por algún tiempo en las letras y en el arte nacional.

*Égloga trágica*, de Zaldumbide, que se publicó comenzada la segunda mitad del siglo XX, insiste en un locus aristócrata. Segismundo, joven terrateniente de la Sierra, que vive en Europa, regresa a su hacienda El Pinar, que está al cuidado del tío. Los padres y hermana han muerto. Su tristeza es la falta de familia, el dolor de no amar y el dilema de no sentirse parte de este país, pero también el no ser aceptado totalmente entre los europeos. En este regreso se enamora de Marta María, una muchacha de su entorno acomodado, quien se convertirá en el centro de tensiones, pues el tío también está secretamente enamorado de la joven.

---

14 Alicia Ortega Caicedo, *Fuga hacia adentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, Universidad Andina Simón Bolívar, 2017), 38.

15 Martha Rodríguez Albán, *Crítica literaria y sociedad* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional), 90.

La obra está narrada en primera persona. Es Segismundo quien describe los paisajes exteriores, que recorre a caballo, así como su mundo interior. De su voz, de sus reflexiones, de su forma de mirar el mundo, están impregnadas estas páginas. «Todo es objeto de su “interrogación meditativa”: árboles, rincones, ganado, caballos, y desde luego, indios», dice Ubidia.<sup>16</sup>

## Las nuevas obras: literatura de la literatura

Cárdenas logra una pequeña joya literaria con *El Pinar de Segismundo*. Esta novela breve se desarrolla en 1956, justo el año que en la vida real se publica *Égloga trágica*. En la ficción, Zaldumbide, ya septuagenario, vive entregado a sus aficiones ecuestres en su hacienda y a rememorar su época en Europa. El país se apresta a realizar un proceso electoral y el aspirante presidencial Camilo Ponce Enríquez probablemente le propondrá a este aristócrata la vicepresidencia, hecho que, en la ficción, busca ser impedido por la intelectualidad progresista. Su novela *Égloga trágica*, que consta de cuatro partes («El regreso», «El soliloquio de Segismundo», «El dilema», «El lamento de Marta») está todavía inédita y se pierden los manuscritos de esta a causa de un robo.

Los escritores Jorge Icaza, César Dávila Andrade, G. H. Mata y el pintor Oswaldo Guayasamín, víctimas de un engaño, participan en este robo, urdido por un personaje misterioso que tiene una doble personalidad: Grijalva/Arellano. Vemos por las páginas de *El Pinar de Segismundo*, asimismo, a Benjamín Carrión y a otras figuras. Novela con tinte policial y con pinceladas de humor, convierte a personas de la cultura ecuatoriana en personajes de una trama ficcional. Ubica la vida cultural capitalina de la década de los cincuenta, con sus actores (o con visitantes célebres como *La Farao-*

<sup>16</sup> Abdón Ubidia, *La Égloga trágica...*

na Lola Flores), con su conflictividad política y social. Sobresale la figura de Carrión, el maestro, el fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana<sup>17</sup>, a quien se muestra al inicio de esta historia entregado a atender una caudalosa correspondencia, lo que Izquierdo también destaca y hasta parodia en su libro.

Izquierdo en *El nuevo Zaldumbide* cuenta que en 1996, cuando era un adolescente, recibió de su abuelo, el historiador Jorge Salvador Lara, un ejemplar de *Égloga trágica*, con una dedicatoria, en la que le decía, entre otras cosas: «Con todo mi amor te envío esta hermosa novela escrita por uno de los mayores prosistas del Ecuador, páginas no exentas de poesía»<sup>18</sup>. Leyó el libro, según relata, veinte años más tarde, y, a partir de esa lectura y de inquietudes propias, escribe esta pieza, que se sitúa como un pretexto para explorar una diversidad de temáticas sobre la literatura y el arte, sobre el lenguaje, la idiosincrasia ecuatoriana y la forma del propio Izquierdo de relacionarse con la gente y con las ciudades en las que le ha tocado habitar. Es una obra dotada de una cierta ironía, recurso del que el autor se vale para impugnar tanto los valores de la época que describe *Égloga* como los de la sociedad actual en la que él se desenvuelve.

186

### ¿Y por qué *Égloga trágica*?

¿Qué hace que dos autores ecuatorianos, de distintas edades y procedencias, se interesen por el libro de Zaldumbide casi medio siglo después de su publicación? ¿Por qué volver los ojos a una obra que ha permanecido en el olvido y llevado siempre la etiqueta de extemporánea? ¿Qué lecturas contemporáneas pueden hacerse de ella? «Es una novela que aprecio mucho (...) Pensé y planteé hacer

---

17 El 9 de agosto de 1944, mediante Decreto Ejecutivo, se crea la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

18 Izquierdo, *El nuevo Zaldumbide*, 7.

con *El Pinar de Segismundo* un homenaje no solamente a Zaldumbide, sino a toda esa época, a toda la literatura»<sup>19</sup>, expresó Cárdenas. Izquierdo lo consigna en el propio libro:

Yo disfruté de la novela, en todo caso. La he cargado durante tanto tiempo y no me defraudó. Se la recomendaría a cualquiera, de hecho. Es un libro con un gran estilo. Quizá hace falta una advertencia, nada más: ‘¡Cuidado! Adentro se viola a una india’. Pero, entonces, habría que añadir lo mismo en tantos otros libros.<sup>20</sup>

El escritor se refiere a Maricucha, joven indígena que sirve en la casa de Segismundo y que es violada por este. Al terrateniente ilustrado le llama la atención esta indígena, pero la considera un ser inferior, con el que ni siquiera puede hablar. La toma por la fuerza, pese a la resistencia de ella. «Arisca hasta el fin sin darse cuenta, parecía querer, sin quererlo, defenderse todavía. La vencí como esperan ser vencidas las de su raza»<sup>21</sup>. El mayordomo le había dicho: «Hay que forzarlas, niño. De buenas, no se dejan nunca».<sup>22</sup>

Izquierdo, quien encuentra esta novela como poseedora de un gran estilo, se pregunta, sin embargo, si «¿puede el estilo salvar a Zaldumbide?»<sup>23</sup>. Y se cuestiona, de igual modo, si su abuelo, quien le obsequió *Égloga trágica*, ¿acaso «pensaba que el estilo, la orfebrería, era más importante que la violencia terrible de la novela?»<sup>24</sup>.

Este suceso a Cárdenas no le pasa inadvertido y mediante *El Pinar de Segismundo* urde un ajuste de cuentas. En su novela, Ma-

19 Eliécer Cárdenas lo dijo en septiembre de 2020, en el programa virtual *A vuelo de página*, del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), de Guayaquil, conducido por Clara Medina. Quizá fue una de sus últimas entrevistas públicas. El escritor murió en septiembre de 2021.

20 Izquierdo, *El nuevo Zaldumbide*, 54.

21 Gonzalo Zaldumbide, *Égloga trágica*. Octava edición (Quito: Imprenta Don Bosco, 1998), 186.

22 Zaldumbide, *Égloga trágica...*, 74.

23 Izquierdo, *El nuevo Zaldumbide*, 44.

24 Izquierdo, *El nuevo Zaldumbide*, 44.

ricucha engendra un hijo como producto de la violación, quien, ya adulto, convertido en un hombre letrado, se venga planificando el robo de los originales de *Égloga trágica*. Este personaje que introduce Cárdenas no existe en la obra de Zaldumbide. Es una libertad creativa —una de las tantas, ¿qué es la literatura sino eso?— que el autor cañareño se toma para edificar a la vez que un juego literario, una impugnación a los valores de los personajes. Entre tanto, Zaldumbide personaje le pregunta a Benjamín Carrión: «¿Cree usted que un autor pueda engendrar hijos de carne hueso con su literatura?»<sup>25</sup>.

Tal como plantea Rita Segato<sup>26</sup>, la violación no es un acto sexual: es un acto de poder, de dominación. En el caso de Maricucha, se trata del poder que ejerce el patrón sobre un cuerpo que cree le pertenece, como la tierra, como el ganado, como todo en su hacienda.

188

La novela de Zaldumbide está contada desde el punto de vista del terrateniente, desde su subjetividad y desde la superioridad natural que cree tener. En esta obra el mundo se divide en civilización y barbarie. La primera, encarnada por los terratenientes letrados, viajados y con formación eurocéntrica; y la segunda, representada por los indios peones, a quienes Segismundo ve como seres elementales, casi unos animales. «En sus cabezas petrificadas, no circulan ideas abstractas ni aspiraciones espirituales»<sup>27</sup>.

## El habla coloquial

A los autores del realismo social ecuatoriano se les señala como mérito el gestar una literatura que dejó de mirar el modelo europeo para posar la vista en el entorno local. El Grupo de Guayaquil

---

25 Cárdenas, *El Pinar de Segismundo*, 165.

26 Escritora, antropóloga y feminista argentina.

27 Zaldumbide, *Égloga trágica*, 140.

observó al cholo y al montuvio. Escribió de ellos. Reprodujo su fonética coloquial. Hizo lo propio Jorge Icaza, quien puso su mirada en el indio. Señala Izquierdo que al igual que los realistas sociales, pero mucho antes que ellos —puesto que su novela la escribió entre 1910 y 1911—, Zaldumbide introdujo en su obra el dialecto local, lo cual ha pasado inadvertido.

Segismundo asiste a un velorio de un indígena y presencia el siguiente lamento:

Longuiticu, ya te moristi, ya un ti viré. Mamiticu, ya nu volveris. Ya uvejas ca un has di pastar. Taita y mama ya rucus, ya viejos, vos mesmo de grande hubras sido taita, vos mesmo mama. Ahura solitus tan qué mos di hacer.<sup>28</sup>

«Lo que interesa aquí no es el éxito o fracaso de un modelo narrativo sino su novedad y su grado de enfrentamiento con otra norma (...) con otra noción de literatura y lenguaje»<sup>29</sup>, ha dicho Antonio Cornejo Polar en el ensayo *Piedra de sangre hirviente: los múltiples retos de la modernización heterogénea*, para destacar la inmersión del quichua en *Huasipungo*. Su frase puede aplicarse a *Égloga trágica*, que hace un intento en el mismo sentido. Pero en esta obra, como en la de Icaza, si bien el narrador se aproxima a los estratos subalternos, no deja de confirmar lingüísticamente su lugar superior, más elevado.

El habla de los indígenas le parece a Segismundo una lengua bárbara y confusa. Y el lamento escuchado, una «pobre inventiva lírica»<sup>30</sup>. Para Raúl Vallejo, *Égloga trágica* está ubicada, en términos estéticos, en las antípodas de *Huasipungo*, pues «se trata de la

28 Zaldumbide, *Égloga trágica*, 179.

29 Antonio Cornejo Polar, *Piedra de sangre hirviente: los múltiples retos de la modernización heterogénea*. En *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas* (Lima, Berkeley: CELACP-Latinoamérica, 2003).

30 Zaldumbide, *Égloga trágica*, 180.

confrontación del indianismo del siglo XIX contra el indigenismo vanguardista»<sup>31</sup>. Izquierdo menciona que Zaldumbide «era particularmente hábil y atento a la hora de escribir el dialecto local: el habla del ecuatoriano de la sierra norte»<sup>32</sup>. Y esa particularidad la entiende como «reflejo de algún tipo de sensibilidad hacia esos sectores vulnerables»<sup>33</sup>.

Con su libro *El nuevo Zaldumbide*, Izquierdo está proponiendo la necesidad de una renovada lectura de *Égloga trágica*. Tal vez su obra y la de Cárdenas sirvan para visitar esta novela y verla más allá de su prosa fluida. O de lo ya esgrimido. Al fin y al cabo, como dice Carrión en *El Pinar de Segismundo*, la literatura es «una especie de arca de Noé»<sup>34</sup> y allí caben «todas las formas y procedimientos posibles»<sup>35</sup>.

190

## Bibliografía

- Cárdenas, Eliécer. *El Pinar de Segismundo*. Quito: Ministerio de Cultura, 2008.
- Cueva, Agustín. *Lecturas y rupturas, diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*. Quito: Editorial Planeta, 1986.
- Cornejo Polar, Antonio. *Piedra de sangre hirviente: los múltiples retos de la modernización heterogénea*. En *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima, Berkeley: CELACP-Latinoamérica, 2003.

---

31 Raúl Vallejo, «La novela como juego hipertextual», Casa de las Américas, <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/302/p23-36%20Raul%20Vallejo.pdf>

32 Izquierdo, *El nuevo Zaldumbide*, 62.

33 Izquierdo, *El nuevo...*, 62.

34 Cárdenas, *El Pinar de Segismundo*, 163.

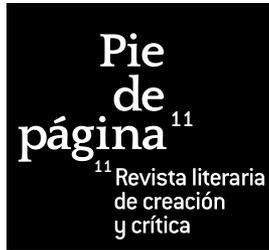
35 Cárdenas, *El Pinar...*, 163.

- Icaza, Jorge. *Huasipungo, edición conmemorativa 1906–2006*. Quito: Ministerio de Educación y Cultura, Libresa, Universidad Andina Simón Bolívar, 2006.
- Izquierdo, Salvador. *El nuevo Zaldumbide*. Quito: Editorial Festina Lente, 2019.
- Ortega Caicedo, Alicia. *Fuga hacia adentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, Universidad Andina Simón Bolívar, 2017.
- Rodríguez Albán, Martha. *Crítica literaria y sociedad en el Ecuador (1930–2000)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, 2021.
- . *Narradores ecuatorianos de los 50. Poéticas para la lectura de modernidades periféricas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala, Corporación Editora Nacional, 2009.
- Zaldumbide, Gonzalo. *Égloga trágica*. Octava edición. Quito: Imprenta Don Bosco, 1998.

### **Clara Medina**

Periodista. Magíster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito. Exeditora de Cultura de los diarios *El Telégrafo* y *El Universo*. Mantiene una columna de comentarios de libros en el suplemento dominical *La Revista*, de diario *El Universo*. Autora del libro de entrevistas *Los herederos del lenguaje. Palabra y oficio en trece escritores iberoamericanos* (Editorial Mar Abierto, 2013). Creó y dirige el programa mensual de diálogos literarios «A vuelo de página», así como también el Club de Lectura, en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), de Guayaquil.





11 / Guayaquil  
II semestre 2023  
ISSN 2631-2824

# Para hablar de cuerpo presente hace falta de cuatro a cien manos<sup>1</sup>

193

Un texto de  
**Ángeles Martínez,**  
con anotaciones de  
**Miyer Pineida<sup>2</sup>**

Siempre admiré el vaivén de palabras de la poesía de Siomara, ese sonido de ría, esas metáforas trabajadas arduamente para que sean tan aéreas, tan sonoras, tan precisas, y de pronto esa calma que me daba su poesía, no siempre exenta de guerra, se convierte

---

1 El presente texto fue leído por Ángeles Martínez, con ocasión del lanzamiento del poemario *Cuerpo presente*, de Siomara España, poeta y profesora de la Universidad de Artes. Debe leerse bajo la comprensión de que se trató de una exposición oral, en la que la revista *Pie de Página* ha procurado intervenir lo menos posible. A menudo, Ángeles Martínez se dirige a Siomara España mediante la segunda persona gramatical.

2 En el texto que el lector tiene en sus manos, se hallan algunos comentarios, escritos en cursivas y con sangría mayor, del poeta colombiano Miyer Pineida, a quien Martínez pidió participar con sus juicios y valoraciones personales.

en diluvio, en trueno, en cocodrilos que se comen la capacidad de acción, las córneas, en ganas de llorar sin ojos.

*Blanca Varela da la entrada al libro de Siomara España. Entre el cielo, las raíces del llanto y del espanto en manos imperfectas, en manos que serán cercenadas. Leer el libro es exponerse a los golpes de una realidad que se ensaña en el cuerpo femenino. El cuerpo de la mujer se ha vuelto un territorio en el que los asesinos dirimen sus frustraciones, sus vacíos, su nimiedad, su vacío desamparo. Inhumanos, han hecho del cuerpo territorio de guerra, mientras afuera el mundo es un desierto cultural que se silencia ante la atrocidad.*

194

El tema elegido no es fácil. Cuando me contó que hablaría de los femicidios, sentí temor por una poeta tan querida: «¿Dónde te habrás ido a meter, Sio, monita, querida poeta, hermana de verso?», pensé. Primero porque hay un riesgo en cruzar la línea del activismo y dejar de lado el arte, un peso en vísceras, claro, que puede cambiar la balanza. Las palabras útiles podían reclamar salir de su carcaza de figuras literarias, ya no ser poesía, ser grito, ser lucha, está bien, pero ¿qué harían en un libro de poemas? Por otro lado, me atemorizó la revictimización, el uso de la muerte y la violencia, una apropiación indebida del dolor, como pasa en YouTube, monetizando por el caso de Debanhi Escobar o Ariadna o María Belén Bernal, en fin, los tantos riesgos.

Sentí nervios, ante el sonido de una ráfaga de plomo, por la entrada del realismo poético, por los fracasos del arte por contar lo que pasa en la calle, del abandono de su piel, por una causa más grande, de ese cortarse las alas de la poesía con un filo oxidado. Cómo ser poeta ante los feminicidios, cómo atreverse a narrar un país desde su estupidez suma, y, peor aún, meterse a la intimidad del doliente y en los ojos de la mujer que leerá estos versos sabiendo que su vida está en riesgo, sabiendo, estadísticas en mano, que no

es una la que sufre-sufrió-sufrirá violencia, sino que somos todas, todas las asesinadas, y Siomara se atreve a escribir este libro.

*Pero...No hay territorios vedados para la poesía, pero en algunos de ellos la dignidad se suma a la poética para recordar al lector que toda estética se empodera en una ética. La poesía penetra en el lugar de la crítica para señalar que los derechos humanos se han convertido en una burla. Siempre se corre el riesgo del amarillismo, de la instrumentalización de la muerte para hacer, de la memoria y del sufrimiento de las mujeres, una fórmula para aparentar una escritura; así se corre el riesgo de convertir la obra en simulacro; sin embargo, el libro de Siomara España sale bien librado. La poesía recuerda a los peatones indiferentes que la instalación es un espejo: somos también esas mujeres, las asesinadas, torturadas, mutiladas o desaparecidas; somos esos niños viendo cómo los padres asesinos no son más que eso, una vergüenza horripilante en la memoria; somos esos en los que todavía la ira se posa y causa indignación, en un país en el que ya pocos se indignan. Somos esos que suman los cuerpos sin meterlos en los armarios de la indiferencia; no los cubrimos ni sumamos deshumanizando las cifras, los números rojos.*

195

Y luego respiro con una bolsa de papel para la ansiedad, hormiguean las manos, porque leo el libro, no me calma, me pone peor, pero ella, la poeta, surca con maestría el lodo, hace necesarias sus palabras en este contexto. Y recuerdo ese ejercicio que hizo Jorge Esquinca cuando en México creó un libro que tituló, en honor al verso de su gran poeta fundacional, la *Suave y dulce Patria*. En un país convulso, se le ocurrió al poeta-antologador recoger no solo los textos de su historia, sino los de su presente, sobre la «patria», el país, el Estado, esa geografía con identidad, y los poetas nuevos hicieron el deber, porque no había casi quienes escribieran del tema. Ahí descubrí a la poeta Cristina Rivera Garza con la *reclamante*, esa poeta a la que le *hackean* las clases con imágenes sanguinarias porque no les gusta que diga lo que dice.

Y luego pensé en una mujer maravillosa, una intelectual norteamericana que llegó al país alrededor del cielo del 11 de septiembre, y dijo en un ensayo que no había logrado entender la tragedia hasta que no leyó a los escritores de su país, porque ni los periódicos ni las radios ni las imágenes ni la sobresaturación de todo lograban humanizar, profundizar, conectar con lo que la gente sentía o debía sentir (en ese estado de *shock*).

Siomara: has tomado ese camino. En la contraportada, Mercedes Roffé traza un camino más preciso al que pertenece tu obra... habla de una altísima tradición desde la crudeza de *Morgue*, de Gotfried Benn (1912); *Testimony*, de Charles Reznikov (usa judiciales de 1965 a 1968); *Espejos de las fugaces*, de Joumana Haadad, de 2010, en el que aborda el suicido de poetas; el *Libro centroamericano de los Muertos* (2018), de Balam Rodrigo, sobre migración.

196

Y la obra empieza con una primera parte. Breve. La poesía, desde el orgullo que detenta, solo puede encontrar belleza en los restos; solo queda esa opción para poder continuar, solo queda esa extraña forma de resignación: «al mar vamos las muertas/ al mar las sofocadas// salobre bálsamo/ en quietud de estrella» (p. 17).

Para entrar en el tema de lleno, en la segunda parte titulada «Horizontalidad del cuerpo», optas por una vía más difícil, porque partes de la poeta que, con la muerte, se llevó la mitad de tu alma y buena parte de tu risa. Le escribes unos versos que le debías hacer tanto a la gran Dina Bellrhan, suicida a los 27, espíritu selecto, nacida en Naranjito, la mujer de Helio que no solo es una de las voces más potentes de la poesía ecuatoriana de nuestra generación, sino que era tu compañera más cercana de travesía. Y escribes sobre ella, sobre la bufanda que sostuvo su cuerpo, sobre un alguien en el teléfono y otras cosas que solo dejas entrever, pero que tú bien sabes: «Y cae en el redil de un asesino sin puñales sin evidencia de sangre entre sus manos / la misoginia es asesino sin cadáver”».

*En «Horizontalidad del cuerpo», Dina Bellrham señala con su adiós el peso de lo indecible entre la carne, el hueso y el nervio del espíritu. «Y pensar que siempre quiero marcharme dejando las maletas debajo del catre, y el abrigo puesto en el cuerpo de otra» (p. 21), y llega su hermana Siomara España, su siamés atada, cosida a la sombra de Dina, mientras ella camina bajo tierra, Siomara es la otra que se dispone a continuar en su senda, la comprensión de Dina, quien vio los ojos del abismo y aceptó el dictamen.*

Y le pides, amiga, yo sé, le pedimos todas, que te sepa guiar por las muertes violentas en las que has ido a meter de los pies a la coronilla. Como aquellos que deben morir para poder nacer shamanes, tú misma te clavas la daga. Cómo si no es muerta se puede atravesar lo que viene, cómo si no es con el corazón desgarrado.

Ya listos, una tercera parte del libro (aunque no la separas) con los ojos llenos de sombra, España de Guayaquil, recortas pedacitos del periódico para introducir un poema de cada una de las X víctimas que ha seleccionado. Diana Carolina, María Mercedes, María Fernanda, Lisbeth, Rocío Magdalena, Antonella R.G (trans), Cristina Rodríguez, Fernanda, Rosa, Ángela Sofía, Sharon, Sara y otras (suicidas).

Los periódicos, las radios, los chismes esos son los que revictimizan, y partes de ahí. Amelia Viteri en *Tratar la trata*, su guía para periodistas en tema de género dice:

...las y los profesionales de la comunicación se enfrentan a la inmediatez de las noticias, al titular que requiere de cierto impacto para que ser aprobado por los editores de los medios y a la difusión de contenidos que está mediada por la competencia, la primicia y la acogida del público que consume las crónicas y noticias.

*La poeta aclara, desde el primer poema, que se trata de una crónica roja; ella lee en los muros de la urbe, de la muerte en la que el asesino manda, se mimetiza con el destino de algunos de los casos de feminicidios más atroces; «Si los del piso de arriba tocan el violín, los de abajo hacen fiesta», dijo Marx; en el país real, el poder subyuga la democracia y los derechos humanos, mientras todas las minorías son destrozadas en las márgenes. Eso es lo que termina pesando en una crónica: los vestigios del cuerpo destrozado en las noticias que una tras otra son la historia que llena el estómago del olvido, para conveniencia de los asesinos, son el reflejo de lo que sucede en las cárceles, en las calles, en los campos. Mientras, los poderosos se ocultan para culminar sus fechorías.*

198

Y dice Amelia Viteri: «La dignidad humana es un valor cuya vulneración no tiene que demostrar la víctima. Al ser una agresión que cometen los victimarios, la carga de la prueba debe pasar de la víctima al victimario...». Por eso creo que Siomara pone un alfiler en las noticias; pese a que ella dice que es una crónica roja, no lo es. Aparecen, sí, testigos de primera mano de lo que ocurre antes de la entrada de cada poema, pero están tamizados por unos puntos suspensivos que estoy segura nos protegen de replicar esas formas de contar para el morbo y la audiencia.

Veamos unos ejemplos:

...murió la mañana de viernes por degollamiento...

El responsable (...) su pareja(...) María Fernanda  
(...) herida en el cuello (...) con un pico de botella (...) era una reconocida cantante popular, actividad que cumplía con su hija de 19 años.

Y dejas escapar esta:

Rocío Magdalena Mendoza Macías de 20 años, trabajaba en un centro de diversión nocturno de la población de Las Golondrinas (...).

Pero qué manera de poner otro ingrediente a esa fórmula, Sio, y de este material de mierda, hacer un poema que duele, pero que revive a cada una, o que sí, le mata otra vez, quizá con más dignidad, quizá para que su salvaje asesinato, feminicidio, no sea una muerte cualquiera, un subir los hombros, para que no haya un imbécil más que diga: «Es que a nosotros también nos maltratan, es que hay más hombres que mueren por el hampa, es que las feminazis...» (las feminazis, que sí se ponen la tanga en la cara para marchar, pero son quienes recogen del desmayo a la madre de la muerta) son las feministas de primera línea, las valientes, las que son amenazadas....

Tu libro, Siomara, no apaga, sino despierta la lucha, no apaga, sino enciende la poesía, nos convoca, nos llama, nos sacude con las uñas clavadas en los brazos. ¿Quién evitará este libro?, ¿quién se atreverá a mirar a otro lado, a saltar sobre charcos de sangre como si fueran divertidos?, ¿quién se pondrá metafísico y espiritual después de saber de su existencia?

Continúa en el mismo sistema en la que llamas la tercera parte, «Cuerpos Verticales»: mujeres cercenadas, violentadas, con un caso más, el de Jessica, cortada los dos brazos frente a su hijo, noticia-poema, para cerrar con un grito que se trifurca en: «Boleta de amparo», «Miedo», «Killer City».

Siomara no se ha encontrado con un tema: ese tema nos ha encontrado a todas, y ella se ha animado. El poemario le ha tomado dos años, dos años de dolor.

Es un privilegio este libro, que debe seguir escribiéndose hasta que no haya otra embalada, violada, descuartizada por su propia pareja o expareja, por el padre de sus hijos. No hay poesía en eso: la poesía nos recuerda otra cosa, es una mirada oblicua a la

realidad, como decía Emily Dickinson, un corte transversal que nos permite acercarnos a la realidad y no quedarnos en una exposición superficial, sino sentir el pulso acelerado, indignarse en serio, sentir —maldita sea— que no está bien, que no es normal, que no es mentira ni exageración.

Este libro es un respiro en medio de tanta normalización e impavidez. Bien escrito, no le sobra nada y cumple con una misión durísima que pocos asumen desde la comodidad de las experiencias exquisitas del arte. Dice: esto vivimos, leamos lo que vivimos, pero es más que eso.

*Aquí se abordan los elementos de tortura, y esas pequeñas cosas.* El desasosiego de parir mujeres, de ser, de quererlas, de un territorio amado y cada vez más violento: esas insignificancias para los discursos del poder macho que atraviesa lo político, lo social, lo artístico, casi todo lo literario.

**María de los Ángeles Martínez Donoso**

Cuenca, Ecuador, 1980. Poeta y editora. Es licenciada en Ciencias de la Educación, máster en Antropología de lo Contemporáneo por la Universidad de Cuenca y Máster en Edición por la Universidad Carlos III. Coordinadora editorial de UCuenca Press. De su trabajo en investigación se destaca: «Bohemia y Vanguardia en Cuenca de los años veinte (modernistas cuencanos)»; «Visibilidad de mujeres artistas contemporáneas en Cuenca»; «Violencia en Cuenca en el XXVII y XVIII».

Ha representado al país con su poesía en importantes eventos dentro y fuera del país. Ha publicado los poemarios: *Gotea*, Editorial Bichito, Quito 2023; *Error de Raccord*, La Caracola, 2022; *Entrecortada*, Editorial La Caída, 2021; *Cuatro cuartos y delirio de luto*, junto al poeta mexicano Víctor Cabrera, El Ángel Editor, Quito, 2014; *Trasnoche*, Colección El último round, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, Cuenca, 2012; *Trozos de vidrio*, Colección Palabra al Día, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 2007, entre otros. Su obra aparece en importantes antologías nacionales e internacionales de Colombia, México, España, Italia y Francia.

**Artes**  
EDICIONES

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

julio 2023

Familias tipográficas:

Merriweather, Merriweather Sans, Uni Sans y Conduit

El número once de la revista *Pie de Página*, de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes, presenta una sección de artículos de tres académicas sobre la obra literaria de autores ecuatorianos, así como un análisis que implica comparación y contraste entre dos obras narrativas construidas por el lenguaje literario y el lenguaje audiovisual. Se trata de un ejercicio de reflexión que permite mirar con los ojos de la inteligencia y los referentes teóricos contemporáneos obras del canon literario.

Desde lo contemporáneo hasta lo clásico: se reseña el lanzamiento del poemario *Cuerpo Presente* (2023), de Siomara España, al tiempo que se publica una selección de textos narrativos tomados de una emblemática revista literaria guayaquileña de los años treinta del siglo pasado, con el título de «Antología del cuento urbano». Compartimos con nuestros lectores aportes creativos de noveles escritores de Guayaquil y rendimos homenaje a la memoria de la ecuatoriana Eugenia Viteri (1928-2023). Aquí, una invitación para el deleite, la reflexión, las preguntas.

Cecilia Velasco  
Directora de *Pie de Página*