

Pie de página⁹

⁹ Revista literaria
de creación
y crítica

Escribir en los tiempos del COVID-19:
Matinée en el cine Bolívar, de Javier
Vásconez **Sinardet** Nancy Risol en YouTube:
entre cultura digital y cultura kichwa
Seyeux Escribir desde el cruce de géneros.
Una aproximación a *Tiempo*, de Abdón Ubidia
Espinel El intrarrealismo como la poética
de *Carta larga sin final* **Rovayo** Arqueología
y vestigios del «novum» en Ecuador **Jiménez**
DOSIER El pelaje y la piel **Rodríguez**
París metaficcional **Rogers** El trabajo
de la memoria en *El perpetuo exiliado*,
de Raúl Vallejo **De Mora**

the 1990s, the UK has experienced a decline in the number of children in care, from 100,000 in 1989 to 50,000 in 2001 (Department for Education and Skills, 2002). This has been attributed to a number of factors, including the implementation of the Children's Act 1989, which introduced a new legal framework for child care, and the development of a more child-centred approach to care (Department for Education and Skills, 2002).

Despite these changes, there is still a need for research into the experiences of children in care. This is because children in care continue to face a range of challenges, including difficulties with attachment, mental health problems, and educational attainment (Department for Education and Skills, 2002). In addition, there is a need to understand the experiences of children in care who are placed in foster care, as this is a common form of care and one that can have a significant impact on a child's development (Department for Education and Skills, 2002).

One of the main reasons for the decline in the number of children in care is the implementation of the Children's Act 1989, which introduced a new legal framework for child care. This act was designed to ensure that children in care are treated as individuals and that their best interests are always the primary consideration (Department for Education and Skills, 2002). The act also introduced a new system of child care, which is based on the principle of family care (Department for Education and Skills, 2002).

The Children's Act 1989 also introduced a new system of child care, which is based on the principle of family care. This means that children in care are placed in foster care, where they can live with a family and receive the support and care that they need (Department for Education and Skills, 2002). This is a significant change from the previous system, where children in care were often placed in institutions or residential care (Department for Education and Skills, 2002).

Despite these changes, there is still a need for research into the experiences of children in care. This is because children in care continue to face a range of challenges, including difficulties with attachment, mental health problems, and educational attainment (Department for Education and Skills, 2002). In addition, there is a need to understand the experiences of children in care who are placed in foster care, as this is a common form of care and one that can have a significant impact on a child's development (Department for Education and Skills, 2002).

One of the main reasons for the decline in the number of children in care is the implementation of the Children's Act 1989, which introduced a new legal framework for child care. This act was designed to ensure that children in care are treated as individuals and that their best interests are always the primary consideration (Department for Education and Skills, 2002). The act also introduced a new system of child care, which is based on the principle of family care (Department for Education and Skills, 2002).

9 / Guayaquil
II semestre 2022
ISSN 2631-2824

Pie de página⁹

⁹ 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 del Centro de Producción e Innovación MZ14: Tania Navarrete

Directora de la Escuela de Literatura: María Alejandra Zambrano



Dirección: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec



Pie de Página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

II Semestre 2022

ISSN 2631-2824

Directora: Siomara España
Editora: Solange Rodríguez Pappe

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.....	9
---------------------	---

ARTÍCULOS

Escribir en los tiempos de COVID-19: <i>Matinée en el cine Bolívar</i> , de Javier Vásconez (2022) Emmanuelle Sinardet.....	15
--	----

Nancy Risol en YouTube: entre cultura digital y cultura kichwa Yann Seyeux	45
---	----

Escribir desde el cruce de géneros. Una aproximación a <i>Tiempo</i> , de Abdón Ubidia María Angélica Espinel	77
--	----

El intrarrealismo como la poética de <i>Carta larga sin final</i> Pamela Rovayo López	93
--	----

Arqueología y vestigios del «novum» en Ecuador Pamela Jiménez	123
--	-----

DOSIER

El pelaje y la piel

<i>Buscar la forma bípeda</i> Karo Castro	164
--	-----

<i>Masería</i> Rosita Quiroz Catuto	166
--	-----

<i>Pentandra</i> Meryvid Pérez	169
---	-----

<i>El ogro oculto debajo de la piel del guerrero</i> Mauricio Arley Fonseca	172
--	-----

<i>Obras</i> Francisco Velásquez	177
---	-----

<i>En el cuerpo de un gato</i> Margarita R. Dager-Uscocovich	182
---	-----

Blanca era la piel de los conejos bajo el sol	
Sandra Araya	189
Tres meses, tres semanas y tres días	
Libia Pérez	193
Sujetos delirantes	
Ybelice Briceño	200

MISCELÁNEA

París metaficcional en la poesía reciente de Jorge Dávila Vázquez	
V. Daniel Rogers	205
El trabajo de la memoria en <i>El perpetuo exiliado</i> , de Raúl Vallejo	
Carmen de Mora	215

Nota al margen

La novena edición de la revista *Pie de Página*, de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes, incluye artículos que reflexionan sobre diversos temas relacionados con la creación artística en diferentes contextos; algunos de los textos exploran los mecanismos literarios utilizados en la pandemia, o trabajan estéticas como el infrarrealismo y sus entramados de creación y pensamiento que representan la condición humana en la era de la globalización. Algunos de estos artículos cuestionan el uso de la tecnología, planteando cómo y de qué manera las innovaciones digitales operan como herramientas útiles o cohesionan sus posibles usos futuros. Hay procesos creativos, atravesados por la cultura digital y la cultura kichwa que se exponen en plataformas trans- y crossmedia como generadores de identidad, de representación contrahegemónica, siempre en el centro de un universo cruzado por lo mediático.

Emmanuelle Sinardet, con respecto al relato de Javier Vásconez titulado *Matinée en el cine Bolívar*, explora las posibilidades de la escritura en el encierro ocasionado por la pandemia de COVID-19. Ella explora los mecanismos literarios que se relacionan con la incapacidad del autor de abarcar espacios externos y, por lo tanto, la búsqueda obligatoria y transigente por los recovecos del recuerdo (la infancia, etapas previas a la adultez) y las experiencias vitales. Así, explorando otros textos del autor, establece paralelismos con otros autores como Marcel Proust y Boccaccio. De la misma manera, realiza un análisis a los cambios de fondo a motivo del contexto en el que escribe Vásconez, entendiendo que su perspectiva se adecua a los eventos globales.

A propósito del transmedia y crossmedia, Yann Seyeux analiza en su artículo «Nancy Risol en YouTube: entre cultura digital y cultura kichwa» el rol de esta *influencer* ecuatoriana y primera creadora de contenido indígena en la plataforma YouTube. Seyeux destaca su éxito en la plataforma y cómo ha podido presentar contenidos diversos que invitan a los espectadores a reflexionar y colaborar en la construcción de un correlato que representa una experiencia de inmersión colectiva, como identidad nacional y tradiciones.

Seveux, con el interés de ahondar en las producciones masivas ultracontemporáneas, realiza una revisión de la trayectoria de Risol —su *performance* en redes como presencia contrahegémica, el posicionamiento con el que se muestra en sus videos, la opinión de sus seguidores— y las connotaciones que tiene su éxito en el panorama digital y el universo mediático, teniendo en consideración la brecha digital étnica que se presenta dentro de las comunidades indígenas.

María Angélica Espinel señala el carácter transgenérico en su artículo «Escribir desde el cruce de géneros. Una aproximación a Tiempo, de Abdón Ubidia». Espinel expone cómo el escritor despliega una variedad disímil de temáticas que se unen por la generalidad de la creación y pensamiento humano, con el tono característico de su serie *Divertinventos*. La autora de este artículo confía en que esta característica en el estilo de Ubidia es un reflejo de una época que evade la homogeneidad y la linealidad y que, por ende, representa a viva voz el tono exacerbado con el que experimentamos nuestra condición de sujetos en la era de la globalización. Además, no solo identifica este atributo en Ubidia, sino que repiensa de qué forma dicho escenario condiciona los procesos de escritura y producción artística en cada persona.

En el artículo titulado «El intrarrealismo como la poética de *Carta larga sin final*», Pamela Rovayo López desarrolla una estéti-

ca literaria centrada en las vivencias personales y la voz narrativa íntima. Lo epistolar, lo no dicho, forman parte de la obra con la que la escritora despide a su madre a la vez que ofrece a las y los lectores un flujo de conciencia que resuena entre los recovecos de la memoria confesional y los recuerdos de una relación filial que no pueden perderse. Teniendo en mente las implicaciones y mecanismos del intrarrealismo, Rovayo López concibe este movimiento como parte esencial de la poética de Rumazo, quien, en su momento, teorizó en torno a obras de otras autoras como Alfonsina Storni, Juana Ibarbourou, entre otras que compartían una misma inclinación estilística. Con *Yunques y crisoles americanos* —título del ensayo de Rumazo— lo que busca Rovayo es determinar y establecer los lineamientos estéticos de la primera novela de la escritora ecuatoriana. O, en otras palabras, reconocer en la escritura ensayística su inclinación por el concepto literario de «mujer nueva» como síntoma generacional y reivindicativo de las escritoras de comienzos y mitad del siglo XX.

Pamela Jiménez, basándose en la teorización de la ciencia ficción como producción textual y pronosticativa, en su trabajo «Arqueología y vestigios del “novum” en Ecuador», realiza un repaso por las obras literarias ecuatorianas con la intención de encontrar el concepto de «novum» en ellas. El término, acuñado por Darko Suvin, describe aquellas invenciones tecnológicas que, aunque parezcan inverosímiles o ilógicas, podrían ser creadas mediante avances científicos. Para este propósito, la autora selecciona textos de Juan León Mera, Francisco Campos Coello, Manuel Gallegos Naranjo y Zoila Ugarte de Landívar que le permiten vincular las directrices de la ciencia ficción como producto de transiciones tecnológicas y sociales, tanto dentro como fuera de su mundo diegético.

La novena edición de *Pie de Página* ha seleccionado, para los y las lectoras de su revista, trabajos que van más allá de lo es-

trictamente literario y artístico insertándose en la exploración de contenidos audiovisuales que pulsan el ritmo de los tiempos. Los y las autoras de estos artículos indagan en una variedad de técnicas y estilos, mostrando cómo la creación artística está influenciada en el contexto en el que se produce. También reflexionan ampliamente sobre la pluralidad y complejidad de la sociedad en la que vivimos, son enfoques que avizoran un contragolpe en la época de la globalización, que invitan a la construcción colectiva de un correlato en el que la importancia de la memoria y la experiencia personal, en tiempos de crisis, deviene en otros andamiajes de análisis y conceptos de literatura y estética. Asimismo, se abordan importantes disyuntivas sobre el rol de la literatura en la sociedad contemporánea y la capacidad del ser humano para asimilarla, asirla y transformarla.

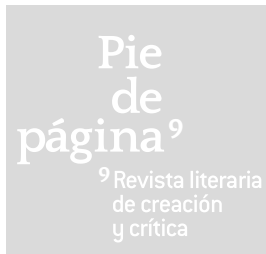
12

Dra. Siomara España

Directora de *Pie de Página*

Universidad de las Artes

Artículos



9 / Guayaquil
II semestre 2022
ISSN 2631-2824

Escribir en los tiempos de COVID-19: *Matinée en el cine Bolívar,* de Javier Vásconez (2022)

Emmanuelle Sinardet
Université Paris Nanterre
emmanuellesinardet@yahoo.fr

15

Resumen

El cuento *Matinée en el cine Bolívar*, publicado en 2022 pero redactado en mayo de 2020, en tiempos de COVID-19, se construye con base en un sutil juego intertextual que también se hace metatextual: la literatura se presenta como una respuesta posible a la pandemia por ser un espacio de (re)creación y (re)construcción, en, frente y pese a un mundo en estado de descomposición. Para el protagonista confinado, la investigación en el pasado que se propone entonces puede hacerse movimiento y volverse *recherche* proustiana. El encierro y la inmovilidad paradójicamente crean las condiciones para una búsqueda que acaba recobrando el tiempo.

Palabras clave: Javier Vásconez, Marcel Proust, Patrick Modiano, COVID-19, literatura, Quito

Abstract

The short story *Matinée en el cine Bolívar*, published in 2022 but written in May 2020, at the time of COVID-19, is constructed on the basis of a subtle intertextual play that also becomes metatextual: literature is presented as a possible response to the pandemic as a space of (re) creation and (re)construction, in and in spite of a world in decay. For the confined protagonist, the research into the past that is then proposed can become a movement and a Proustian *recherche*. Confinement and immobility paradoxically create the conditions for a search that ends up recovering time.

Keywords: Javier Vásconez, Marcel Proust, Patrick Modiano, COVID-19, literature, Quito

16

Javier Vásconez produce una obra original de notable densidad en la que la vida del escritor y las trayectorias de los protagonistas se entrelazan, de tal manera que resulta imposible aprehender por separado y distinguir a ciencia cierta a las tres instancias del autor, del narrador y del personaje. De ello da fe el cuento *Matinée en el cine Bolívar*, redactado en mayo de 2020, en tiempos de COVID-19. En cinco secuencias, recoge recuerdos de la infancia de un protagonista presentado como un escritor, que se llama Vásconez y que vive en Quito en un departamento de Santa Clara, y no podemos sino reconocer los elementos biográficos que identifican al autor Javier Vásconez. Los recuerdos de la niñez de este personaje Vásconez vienen relatados en tercera persona por un narrador que se presenta al lector como una instancia exterior, pero que parece

compartir íntimamente las inquietudes y preguntas del protagonista, como si hablara en realidad de sí mismo. La borrosidad deliberada de las fronteras entre las instancias autor-narrador-personaje nos invita a leer el texto como una posible autoficción, en la que el protagonista Vásconez —un escritor— se presentaría como un *alter ego* del autor Javier Vásconez. La construcción de figuras del autor dentro de la narración —con las puestas en abismo y espejismos que ello supone— es muy frecuente en la obra vasconiana. Citemos, por ejemplo, el cuento «La carta inconclusa» que retrata a Anita la Torera, una figura famosa por su extravagancia en la Quito de la década del cincuenta, publicado en 1989 en *El hombre de la mirada oblicua* y en 2009 en la antología *Estación de lluvia*. El narrador homodiegético es también el protagonista del relato, un escritor que desde Barcelona le dirige a Anita la Torera una larga carta que, según el juego de puesta en abismo, resulta ser también el texto que el lector lee. La narración invita a un viaje en el tiempo hacia la infancia quiteña del narrador-protagonista —que es también la del autor Javier Vásconez—, pero sin lograr recuperar el tiempo perdido. El narrador admite este fracaso: las palabras son traidoras, por lo que la carta no puede sino ser «inconclusa»¹. *Matinée en el cine Bolívar* asume la misma ambición proustiana, pero, a la inversa de «La carta inconclusa», logra recobrar el tiempo, como procuraremos mostrar.

Efectivamente, en *Matinée en el cine Bolívar*, el borrar deliberado de las fronteras entre autor-narrador-protagonista se arraiga en una realidad contemporánea, la de la pandemia de la

¹ Emmanuelle Sinardet, «De Barcelona a Quito: Recuerdo y melancolía en “La carta inconclusa” de Javier Vásconez», *OtroLunes* 41 (mayo de 2016), <http://otrolunes.com/41/este-lunes/de-barcelona-a-quito-recuerdo-y-melancolia-en-la-carta-inconclusa-de-javier-vasconez/>

COVID-19 y la cuarentena de la población quiteña. El contexto pandémico contribuye a crear esta atmósfera vasconiana tan particular y siempre reconocible, presente en todas las narraciones. También es movilizadado por la narración para reformularlo como un espacio fecundo, capaz de suspender el olvido y la muerte. El encierro y la inmovilidad —en el piso confinado de Santa Clara y en la ciudad cercada por volcanes— paradójicamente crean las condiciones para el movimiento, el de una búsqueda interior que desemboca en una *recherche* íntima proustiana que acaba recobrando el tiempo.

Los tópicos vasconianos (re)formulados desde el contexto de la pandemia de la COVID-19

18

Mediante un juego de sutiles intertextualidades, el lector reconoce los temas y tópicos vasconianos presentes desde el primer libro de cuentos, publicado en 1982, *Ciudad lejana*: la infancia perdida, la familia aristocrática decadente, las mansiones otrora espléndidas y ahora decrepitas, los objetos refinados y los terribles secretos en torno a los que se despliega la narración. No son un telón de fondo nostálgico, sino elementos que nutren la trama y condicionan la trayectoria de los protagonistas, tanto en «La carta inconclusa» como en otro cuento del recuerdo y la melancolía, *Angelote, amor mío*, donde el protagonista es el tío homosexual del autor, figura escandalosa en la familia aristocrática inmersa en una Quito conventual, austero, triste y lluvioso.² En *Matinée en el cine Bolívar*,

² Emmanuelle Sinardet, «Confesar y revelar en “Angelote, amor mío” de Javier Vásconez», *Revista Letral 11* (diciembre de 2013): 176-191, <https://doi.org/10.30827/rl.v0i11.3758>

también es central la niñez en la familia aristocrática mediante la figura de Matilde, el ama de llaves, otro elemento de la realidad extradiegética y biográfica del autor. Y como en todas las obras vasconianas, el lector puede identificar la ciudad de Quito a través de la invocación de sus espacios emblemáticos; aquí el cine Bolívar que da su título al relato.

Quito es más que un espacio; es un protagonista de la narración por influir en el argumento. Lluvioso y caracterizado por volcanes que cierran el horizonte, Quito encierra a los personajes, cercados por una barrera tanto espacial como psicológica que determina su comportamiento. De hecho, esta atmósfera le permite al lector reconocer una obra vasconiana desde la primera página, como lo recalca el documental sobre esta Quito crepuscular realizado por Christian Oquendo, *Ciudad de tiza, ciudad de lluvia*, en 2014. En el universo literario vasconiano, flota sobre Quito una nostalgia que se acompaña de una desorientación de los protagonistas ante la ausencia y ante el duelo, como evidenciado por Anne-Claudine Morel.³ Este universo se adecúa espontánea y «naturalmente» al mundo confinado en los tiempos de la pandemia de la COVID-19, en el que el protagonista Vásconez vive recluso en *Matinée en el cine Bolívar*. Pero por la cuarentena, el protagonista percibe Quito de una forma necesariamente mediada —a través de la ventana o de la pantalla del televisor— que va desrealizando la ciudad al mantenerla en una distancia y exterioridad extranjerizantes que lo desubican. *Matinée en el cine Bolívar* narra la impotencia de los vivos ante la muerte, condenados a ser los espectadores pasivos de la pérdida de sus seres queridos, una impotencia que los encierra

³ Anne-Claudine Morel, *Escribir sobre una línea imaginaria. El universo literario de Javier Vásconez* (Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2020).

en sí mismos y los incapacita. Los espacios se hacen «extraterritoriales»⁴ y permiten el surgimiento de otras realidades, realidades paralelas donde los referentes temporales también quedan suspendidos. Nos parece que *Matinée en el cine Bolívar* consigue expresar en términos novelescos los sentimientos y experiencias que suscitaron la pandemia y los repetidos confinamientos. Es más, si logra expresarlos con tanto acierto, es que tales sentimientos y experiencias —aislamiento, confusión, desrealización— son inherentes de la escritura de Vásconez y constitutivos de su mundo literario. El confinamiento parece impuesto por fuerzas exteriores difíciles de identificar, pero imperantes e ineludible; en realidad, no es sino otra variación del tópico de la reclusión —geográfica y metafóricamente— declinado por la narrativa de Vásconez. Este encierro funciona como un *fatum*, o sea, como un destino del que los personajes no pueden escapar, de forma que insertar en la narración las restricciones impuestas por la pandemia alimenta y densifica aquella atmósfera.

También permite conferir más intensidad al tópico de la búsqueda interior, otro tema central en la producción vasconiana. Esta búsqueda se presenta como una introspección mediante la investigación en el pasado, con el propósito de captar una verdad cuyos contornos son escurridizos, por lo que la narración se construye como un vaivén repetido y constante entre el presente y el pasado. Con este procedimiento, se arranca una *recherche* en el sentido proustiano de la palabra, pero a ello volveremos luego.

El tema de la COVID-19 en la diégesis es el punto de partida del relato, pues es la situación de pandemia la que provoca el re-

4 Anne-Claudine Morel, «El viajero de Praga (Javier Vásconez, 1996). Mémoires et itinéraires d'un médecin pragois: de la patrie de Kafka aux contreforts andins, de Prague au pays imaginaire», *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines-CECIL* 2 (2016), http://cecil-univ.eu/c2_4/

cuerdo y suscita el trabajo de la memoria. El protagonista Vásconez-adulto, confinado en su departamento quiteño de Santa Clara, divisa varias veces ataúdes: los ataúdes mostrados por su televisor y los ataúdes que pasan por su calle, observados detrás de la ventana. Estos ataúdes del presente suscitan y hacen surgir otro ataúd del pasado, anclado en la infancia del protagonista. De repente, el adulto frente a los difuntos de la pandemia se convierte en el avatar del protagonista Vásconez-niño desesperado ante el ataúd de Matilde, el ama de llaves de sus abuelos y la figura benévola de su infancia, a la que llamaba afectuosamente Mamatina. Las muertes de la COVID-19 reactivan violentamente esta otra muerte inicial y traumática e introducen el tópico del duelo imposible. El narrador puede entonces, en una conmovedora escena, describir aquel momento en el que el pequeño hace frente al ataúd de Matilde: el pasado se ve reactualizado y entra plenamente en el presente. Las fronteras temporales y espaciales del mundo vasconiano se caracterizan por su extrema flexibilidad y porosidad; en *Matinée en el cine Bolívar* tienden a diluirse, creando un universo transtemporal, mejor dicho, atemporal, es decir, al mismo tiempo en el presente (la pandemia) y el pasado (la infancia).

La pandemia provoca espontáneamente el recuerdo de Matilde —suscita la memoria involuntaria— y el deseo de reconstituir la presencia de la mujer, su fisionomía, su personalidad, con lo cual la memoria se hace voluntaria. Las condiciones de la muerte de Matilde son misteriosas: ocurrió en el cine Bolívar, al que cada domingo el ama de llaves solía concurrir con el niño para una sesión de *matinée*, la misma que da su título al cuento. El cine Bolívar se presenta como un espacio encantado: el de las películas de Hollywood que deleitan al niño y el de la com-

plicidad cariñosa con Matilde con quien compartía rituales (se sentaban en los mismos asientos siempre, cada domingo). Pero se convierte en un espacio ambivalente que evoca la tristeza y la pérdida también, pues fue en una de las *matinéés* del cine Bolívar cuando murió Matilde. Esta ambivalencia, la tensión vida-muerte que conlleva, apuntan de nuevo hacia la atmósfera de la pandemia en la que la muerte surge tan inexplicada y abruptamente como falleció Matilde. Las circunstancias misteriosas de la muerte en el presente del protagonista adulto Váscenez —no sabe a ciencia cierta lo que es la COVID-19 ni qué estragos puede provocar— hacen eco al fallecimiento incomprensible de Mamatina para el protagonista niño. Estas muertes inexplicables participan de una forma de opacidad angustiante con la que el protagonista Váscenez adulto pretende acabar buscando elementos aclaradores y respuestas. Así comienza la investigación que construye el relato, pero una investigación introspectiva, ya que el protagonista Váscenez, confinado en su departamento, está impedido e inmovilizado. Buscar en el pasado las posibles respuestas a la cruel, repentina y desestabilizadora desaparición de Matilde es desmitificar su repetición en el contexto de la COVID-19 y hacer frente a la pandemia.

Desde luego, en *Matinée en el cine Bolívar*, los recuerdos hacen surgir elementos del pasado que son también los del mismo autor en la realidad extradiegética. Un ejemplo es la evocación del libro *Cordon bleu*, conservado por el protagonista Váscenez y que encontramos en la biblioteca del autor Váscenez, como se puede observar en esta fotografía tomada por la traductora al francés de *Matinée en el cine Bolívar*, Florence Baillon, cuando trabajaba con Javier Váscenez en su estudio de Santa Clara:

Fue en esa época, estimulada sin duda por el abuelo, que (Matilde) siguió por correspondencia un curso de pastelería y cocina francesa, con apoyo de la Embajada de Francia, hasta que un día recibió de París un paquete con el título de chef y además el grueso libro de *Cordon Bleu*. Libro que Vásconez todavía conserva en su biblioteca (vemos aquí le fotografía del libro) y que la abuela consultaba cada mañana para elegir el menú del día.⁵



Foto del libro *Cordon bleu* en la biblioteca personal de Javier Vásconez.
Fotografía de Florence Baillon.

⁵ Javier Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar / Matinée au cinéma Bolívar*, traducción de Florence Baillon (Cuenca: Universidad de Azuay–Alianza Francesa, 2022), 24–25, también disponible en línea, <https://publicaciones.uazuay.edu.ec/index.php/ceuzuay/catalog/download/217/186/1057?inline=1>.

Como hemos dicho, la temática de la exploración interior no es una innovación en la larga trayectoria literaria de Javier Vásconez; sin embargo, desde el contexto pandémico de la COVID-19, el escritor (re)formula el encierro forzado para darle más fuerza a la palabra literaria. Con ello, no solo se inscribió en un movimiento global en el que la pandemia, en 2020, propició la creación y circulación de numerosos textos literarios, sino en una tradición cultural de la que es modélico el *Decamerón* de Boccaccio. Da al verbo un carácter de resistencia frente a la espera, la angustia, el aburrimiento y la incertidumbre, al privilegiar el movimiento imaginario y al indagar en territorios artísticos y ficcionales compartidos⁶. En Internet en Francia, circuló un juego que consistió en imaginar lo que los grandes escritores habrían producido sobre la COVID-19. Balzac habría narrado la fabricación del sofá en el que se sentaba su héroe; Beckett habría contado la historia de dos seres que esperan el fin de un encierro que nunca llegará; Zola habría descrito con precisión la vida cotidiana de un empleado de Amazon obligado a trabajar; Kafka habría tratado de entrar en el alma de un confinado que se aburre y mira a una mosca correr por su techo, antes de que sea la mosca la que le mire correr por las paredes. En cuanto a Camus, bien conocemos la reflexión humanista expuesta en *La peste* sobre las opciones individuales.⁷ Si participamos en este juego, nos parece que Javier Vásconez contaría los esfuerzos de un protagonista-escritor figura del autor por reanudar con su infancia y desafiar el paso del tiempo y la muerte, buscando en su entorno inmediato

6 Estelle Doudet, «Après la pandémie: vers une révolution littéraire?», *Viral*, 18 de mayo de 2020, acceso el 28 de junio de 2022, <https://wp.unil.ch/viral/apres-la-pandemie-vers-une-revolution-litteraire/>

7 Mathilde Serrell, «L'écriture en temps de pandémie cherche ses mots», France Culture, acceso el 30 de junio de 2022, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-theorie/l-ecriture-en-temps-d-epidemie-cherche-ses-mots-1004006>

y personal los componentes del relato que está elaborando. Dicho de otro modo, Vásconez escribiría *Matinée en el cine Bolívar*, su respuesta a la COVID-19. El trato literario de las epidemias suele motivar una reflexión sobre el tiempo desde dos registros distintos con propósitos diferentes: la melancolía y la nostalgia. La melancolía remite a una relación con el tiempo que radica en una percepción del presente como habitado por el duelo e incapaz de proyectarse a futuro. A diferencia de la melancolía, la nostalgia aspira a la resurrección de un pasado a veces remoto, pero siempre positivamente cargado, percibido como más feliz que el presente.⁸ *Matinée en el cine Bolívar* piensa la relación con el tiempo desde la nostalgia —y no la melancolía—, porque lo deja abierto a un futuro posible, al procurar proponer una vía para convivir con la pandemia, la muerte y el duelo.

25

Recuerdo e in(tro)spección

Los temas de la memoria y del duelo se entrelazan constantemente en *Matinée en el cine Bolívar* desde y por el presente de la pandemia. De hecho, si el protagonista Vásconez de la ficción escribe en tiempos de COVID-19, es para intentar desafiar la «voz de la muerte»⁹ o, al menos, procurar domarla:

Aún sin sacar conclusiones vio las imágenes difundidas por el noticiero donde una joven reportera proclamaba con voz alborotada y agitando el micrófono en la mano, la gravedad de la

⁸ Doudet, «Après la pandémie: vers une révolution littéraire?»...

⁹ Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 18.

pandemia. A Vásconez ya no le quedaba valor para seguir mirando la pantalla, le latía con fuerza el corazón. Porque a unas cuabras de su casa la gente se estaba muriendo. En realidad, no era una periodista la que hablaba, sino la voz de la muerte.¹⁰

Recordar a la difunta Matilde de su infancia debe permitirle al protagonista superar los estragos del tiempo —en particular el olvido—, y dominar la ausencia y el vacío generados por la muerte, pues su propósito es «comprender» quién fue Matilde aprehendiendo su trayectoria y su personalidad. La Matilde invocada por la vuelta al pasado mediante la memoria ya no debe ser una figura desencarnada ni una silueta borrosa, sino una presencia restaurada, por lo que el protagonista adulto procura reconstruir la realidad que le escapaba al protagonista niño, para hacerla inteligible y explicable:

26

Era a finales de los años cincuenta y sólo pretendía comprender el motivo por el cual la señora Matilde se hallaba en la estación. Podía imaginarla como la fugitiva de una película de guerra, aunque sabía que había sido abandonada por el marido. ¿O quizá fue ella quien lo dejó tras una violenta disputa? Desde el estudio, Vásconez trataba de reconstruir la escena con el abuelo, ella quitándose los guantes para saludarlo.¹¹

Sin embargo, el protagonista Vásconez adulto se enfrenta a una verdad escurridiza y, por ende, a una incertidumbre insuperable: solo puede suponer y especular, como lo muestran la recurrencia

¹⁰ Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 17-18.

¹¹ Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 19.

de los «quizás» y las repetidas interrogaciones. Recordar no es suficiente como para descifrar y entender, y no permite «conocer» a Matilde: «Si bien llegó a saber muchas cosas acerca de la señora Matilde, a veces le daba la impresión de haberla conocido muy poco»¹². Es que el recuerdo es inseguro y elusivo. El protagonista Vásconez intenta completar la in(tro)spección del pasado con una investigación, interrogando a los que conocieron a Matilde. Busca una verdad inapelable en hechos tangibles y definitivos. Pero la acumulación de datos tampoco es suficiente como para conocer y comprender a Matilde, ya que la memoria de las personas solicitadas también es incierta y porque las informaciones recolectadas siempre son escuetas y parciales. Al protagonista Vásconez solo le queda la deducción:

También se dejaba guiar por las opiniones de su primo Federico, a quien llamaba de vez en cuando por teléfono, porque le habría gustado saber más sobre ella. ¿Dónde había vivido antes? ¿Quiénes eran sus padres? ¿Dónde estaba enterrada?, le había preguntado. Pero como el primo se encontraba estudiando en Salamanca le dijo que él no sabía nada de eso, de modo que dedujo que estaría sepultada en el cementerio de San Diego.¹³

27

La personalidad de Matilde —la mujer, y no la dulce Mamatina— intriga al protagonista adulto, quien toma conciencia del misterio que la rodea. Si los orígenes de Matilde representan un enigma imposible de resolver, las circunstancias de su muerte, ocurrida repentinamente durante una *matinée* en el cine Bolívar, también re-

¹² Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 24.

¹³ Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 24.

sultan impenetrables. Los recuerdos del adulto tampoco permiten aclarar este misterio y el protagonista Vásconez debe completar el trabajo de la memoria con el de la imaginación:

Imaginaba el aspecto rústico del portero, cuando se acercó donde la señora Matilde en el cine y la encontró muerta con la cabeza echada hacia atrás con unos cuantos objetos de la cartera tirados sobre el piso. ¿La encontraría con ojos abiertos, fijos en la película que había estado viendo? ¿Cuál sería? Tuvo la impresión de que podía ser una película con Natalie Wood o Cary Grant. A los pies de la señora Matilde descubriría la polvera francesa, el pintalabios y un sobre de color habano con la carta del hombre de la gabardina que sin duda la esperaba como todos los domingos.¹⁴

28

La muerte sorprendente de Matilde viene asociada con la evocación del recuerdo «del hombre de la gabardina que sin duda la esperaba como todos los domingos» y suscita la curiosidad del lector. *Matinée en el cine Bolívar* va emparentándose progresivamente con el *roman à énigme* (novela de enigma, también conocida como *whodunit*, del inglés «who done it?»), ¿quién lo hizo?), un subgénero de la novela policiaca, cuyos componentes están insertados a lo largo del relato: la muerte, el secreto, la figura del investigador, la figura del sospechoso, las pistas abiertas, las suposiciones.¹⁵ Pero el enigma no encuentra resolución: el protagonista Vásconez adulto, avatar de la figura del investigador, no logra aclarar nunca cómo ni por qué murió Matilde. El lector tampoco, por la focalización in-

¹⁴ Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 33.

¹⁵ Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité* (París: Nathan, coll. Le Texte à l'œuvre, 1992), 54.

terna que le obliga a aprehender los diferentes elementos relacionados con esta muerte misteriosa desde la perspectiva¹⁶ del protagonista Vásconez. *Matinée en el cine Bolívar* juega con las pautas del género: presenta el enigma, la circunscribe, abre incluso una pista. Pero la deja suspendida y rechaza toda solución. En realidad, la resolución del enigma no importa en *Matinée en el cine Bolívar*: lo que importa es la dinámica de la investigación, la cual no es solo el motor de la narración, sino la narración misma. No podemos sino pensar en *La metamorfosis*, de Franz Kafka, del que Javier Vásconez es un gran admirador: *La metamorfosis* presenta el enigma desde la perspectiva del protagonista Gregor Samsa, quien busca primero la explicación de su transformación, pero acaba abandonando la investigación, como los demás personajes del relato, por cierto, su familia y su empleador. Al juego con las pautas genéricas se suma un juego intertextual.

Matinée en el cine Bolívar parte de las normas y codificaciones del género policiaco definidas por Todorov¹⁷ quien distingue tres etapas en el esquema narrativo: la presentación y formulación del enigma, la investigación, la resolución. Pero *Matinée en el cine Bolívar* suprime la etapa final de la investigación. Además, no solo queda intacto el enigma, sino que la investigación va produciendo más opacidad: destila misterio en vez de aclararlo. Por lo que el relato parece fragmentado e incompleto. Prueba de ello es la evocación de la esquiwa figura del hombre con el que Matilde se encontraba cada domingo durante la *matinée* del cine Bolívar, lo cual crea un enigma en el enigma. Según el narrador, esta silueta elusiva podría ser la del doctor Kronz, aquel médico checo

16 Gérard Genette, «Discours du récit», *Figures III* (París: Seuil, 1972), 65-278.

17 Tzvetan Todorov, «Typologie du roman policier», *Poétique de la prose* (París: Seuil, coll. Points, 1978), 9-19.

que protagoniza varias obras de Javier Vásconez, en particular su magistral novela, publicada en 1996, *El viajero de Praga* y *La otra muerte del doctor*, publicada en 2014. El personaje de Josef Kronz nutre el juego intertextual constante en la producción vasca, tanto con las obras anteriores del mismo Javier Vásconez como con las grandes obras de la literatura universal. Para Ampuero, las iniciales JK del nombre del protagonista Josek Kronz incluso aluden al Josef K de Franz Kafka,¹⁸ el protagonista de *El Proceso*. En todas las obras de Javier Vásconez, incluyendo *Matinée en el cine Bolívar*, el doctor Kronz se presenta más como una silueta, siempre movediza, siempre fugaz, que como una figura encarnada. Es la figura por antonomasia de la escritura vasca, una escritura de la búsqueda. Desde esta perspectiva, Matilde, con sus múltiples misterios sin resolver, también esencial y fundamentalmente elusiva, es un avatar femenino del inaccesible Kronz. El juego de ecos y de correspondencias densifica la intertextualidad. Se hace metatextualidad cuando el recuerdo del «hombre de la gabardina» por el protagonista-escritor Vásconez hace surgir otro recuerdo «hace muchos años», el de la creación literaria del personaje de Josef Kronz:

Ahora sólo deseaba verificar el pasado del hombre. Era como si hubiera querido recordar cómo caminaba con su gabardina bajo la lluvia. ¿Era el mismo doctor Kronz? Porque el personaje se ajustaba a determinados criterios establecidos. ¿No fue una tarde de otoño, hacía muchos años, cuando trazó el primer esbozo de Josef Kronz en un hotel de París? Luego había ido a tomar

18 Fernando Ampuero, «La otra muerte del doctor de Javier Vásconez», *Revista de literatura hispánica* 79 (abril de 2014), 262, <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss79/20>

algo y por el camino lo imaginó sosteniendo un cigarrillo entre los dedos. ¿De dónde había venido?, se preguntaba. Quizá, como punto de partida, se acordó en el acto del río Moldava. Inventó una fecha de nacimiento y el lugar al que se dirigía. Desde entonces se permitió otorgarle una existencia solitaria, casi errática, incluso se transformó en un personaje imprescindible de la ciudad.¹⁹

El lector descubre la génesis de una figura central en la obra vasconiana: gracias a *Matinée en el cine Bolívar*, puede establecer una clara filiación entre el «hombre de la gabardina» —la silueta vislumbrada por el protagonista en su niñez— y el «doctor Kronz» —el misterioso checo inventado por el protagonista adulto convertido en un escritor que se llama Váscquez. Este protagonista-escritor se presenta como un doble del autor Javier Váscquez por compartir con él numerosos elementos biográficos; no es una coquetería literaria, sino que permite introducir en la narración el tópico metatextual de la figura autorial que reflexiona sobre su propia labor literaria. La resolución del enigma de la muerte de Matilde queda suspendida, como si, en definitiva, poco importase en la economía narrativa. En cambio, lo literario va ocupando cada vez más espacio textual, ofreciendo elementos de aclaración sobre los orígenes del personaje de Kronz y las condiciones de su nacimiento literario. Lo cual le invita al lector a reconstituir la trayectoria de Kronz (re)atando los cabos presentes en las diferentes obras vasconianas que ya haya leído, a manera de un puzzle narrativo del cual *Matinée en el cine Bolívar* sería una nueva pieza. De paso, convierte al lector en un investigador —otra investigación en la investigación. El lector vasconiano remite en definitiva

¹⁹ Váscquez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 30.

a la idea del «lector cómplice» de Cortázar: no solo rompe con la pasividad e inacción del lector pasivo, sino que es un «lector en libertad»²⁰ y emancipado. No nos enteraremos de la relación de Matilde con el doctor Kronz, no sabremos qué papel pudo haber jugado el inaccesible checo en su muerte abrupta. Solo queda el misterio llevado a la tumba por la mujer, a manera de un secreto (y no es casualidad si otro cuento de Váscenez, publicado en 1996, se titula precisamente «El secreto»). El misterio y el secreto son componentes indispensables para un buen cuento según Javier Váscenez, donde debe «pesar más lo oculto que lo que está escrito»²¹. Es del misterio como pueden surgir imágenes que no describen, sino que sugieren y pueden — gracias al lector cómplice — hacer relato²².

32

El protagonista Váscenez adulto se esfuerza por reconstituir la imagen física de Matilde. Después de muchos tanteos y dudas, surge de repente la imagen del perfil perdido de la mujer. Pero es insuficiente como para resolver el misterio de su personalidad. El protagonista Váscenez adulto acaba admitiendo que nunca conseguirá definir con certeza quién fue ella realmente. Este intento frustrado recuerda otro cuento, *Angelote, amor mío*, en el que el narrador-protagonista lucha para desafiar la pérdida de un ser querido al que se dirige:

A lo mejor mi memoria espejo reproduce mal los acontecimientos, tu rostro beatífico, ahora que estás muerto. Tal vez mi me-

20 Adriana A. Bocchino, «Rayuela: programa de un modelo de lector», *Anales de Literatura Hispanoamericana* 20 (1991), 245, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52110>

21 Javier Váscenez, «Interrogatorio», *Común presencia*, 16 (2006), <http://comunpresenciaensayos.blogspot.fr/2006/12/interrogatorio.html>

22 Emmanuelle Sinardet, «Impossible libération, impossible confession: *El secreto* (1996) de Javier Váscenez», en *Les écritures de la confession dans la péninsule ibérique et en Amérique latine*, ed. por Caroline Lepage (Madrid: CRLA-Archivos-Université de Poitiers-CNRS, 2015), 114-133.

moria imagen avanza como un río siempre en movimiento (...).
Contar es una acrobacia que, seguramente, está fuera de mi alcance.²³

La búsqueda de una verdad (¿quién fue Matilde?) se acompaña de la inmersión en un pasado que adquiere una resonancia peculiar en el contexto de la ciudad golpeada por la COVID-19: el horizonte quiteño cerrado por volcanes hostiles y bañado por una lluvia que lo nubla, ya presente en otras obras de Javier Vásconez, viene asociado con la idea de la muerte en *Matinée en el cine Bolívar* y redobla el sentimiento de impotencia, impotencia frente a la pandemia, impotencia para aclarar el misterio. Sin embargo, la narración desemboca en un sutil juego literario que también es metatextual: la literatura se presenta como una respuesta posible por ser un espacio de (re)creación y (re)construcción, en, frente y pese a un mundo en estado de descomposición. Para el protagonista adulto Vásconez encerrado por la cuarentena, la investigación en el pasado entonces puede hacerse movimiento y volverse *recherche*.

33

¿Un relato proustiano?

En esta Quito singular de la COVID-19, los referentes temporales parecen borrosos, como si el pasar del tiempo quedase suspendido. El protagonista se siente desorientado: «¿Era martes o miércoles?»²⁴, se pregunta. Lo cual favorece el surgimiento de otra temporalidad, una temporalidad personal e íntima que obedece a la lógica de la memoria. En este cuento, como en otros, por cierto, la

²³ Javier Vásconez, *Angelote, amor mío* (Quito: Doble Rostro, 2011), 20.

²⁴ Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 18.

narración avanza en función de la memoria, a la manera de un río lento y sinuoso, pero «siempre en movimiento» — tomamos prestada la metáfora utilizada en *Angelote, amor mío*. En *Matinée en el cine Bolívar* también recurre a múltiples desvíos, a tornos y retornos, según las constantes idas y venidas entre pasado y presente. La abolición del pasar del tiempo y la porosidad entre presente y pasado crean un efecto de desrealización que produce extrañeza, mientras que los referentes espaciales, en la ciudad confinada, tienden a limitarse a las percepciones difusas del «viento helado» y del «aire glacial», con «el perfil borroso del volcán» como única perspectiva²⁵. Las vacilaciones, los espacios en blanco, las lagunas, los olvidos de la memoria, así como la duda sobre la realidad misma de los recuerdos, su exactitud y validez, son característicos también del universo literario de Patrick Modiano. En *Dora Bruder*, la amplia documentación histórica que logra reunir el protagonista-narrador-escritor-Modiano no permite descubrir dónde se escondía Dora Bruder ni con quién confraternizaba durante su huida, antes de su arresto y deportación en 1942: el misterio persiste y la investigación resulta infructuosa. Modiano reconoce la influencia de Simenon por su capacidad para crear atmósferas de sospecha, en las que no solo las pruebas, sino los mismos seres van desapareciendo a medida que surgen. Tanto en *Matinée en el cine Bolívar* como en la literatura modianesca, nunca se disipa del todo la sombra, pues siempre permanece algo sigiloso y opaco, a la manera de la sorda «amenaza lluviosa del nuevo día»²⁶ en Quito.

De forma general, encontramos en *Matinée en el cine Bolívar* muchos elementos presentes en las obras de Modiano: el

²⁵ Váscquez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 19.

²⁶ Váscquez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 19.

objeto en la biblioteca, protagonistas reales mezclados con otros que son ficticios, las referencias intertextuales, la reflexión metatextual sobre la lectura, la literatura y su papel. De *Rue des boutiques obscures* (*La calle de las tiendas oscuras*) y *Quartier perdu* (*Barrio perdido*) a *Dora Bruder*, las investigaciones son infructuosas e inacabadas. Tanto Vásconez como Modiano comparten el mismo proyecto narrativo, o sea, reconstituir el pasado (re)semantizando las huellas —objetos y recuerdos—, pero la narración no quita la incertidumbre; es más, se nutre de ella para desplegarse. Asimismo, el relato vasconiano recuerda la pluma modianesca por su mecánica del surgimiento de la memoria: basta un revelador para que los recuerdos durmientes vuelvan a la superficie. Pensamos en la metáfora de la tinta simpática, esta tinta invisible que también da su título a una novela de Modiano, *Encre sympathique* (*Tinta simpática*), publicada en 2019: por más invisibles que sean, los recuerdos están presentes, de modo que basta una fuente de calor o un revelador —aquí la imagen de los ataúdes de la COVID-19— para sumergir al protagonista en un pasado que, de esta forma, se recobra.

Al respecto, nos parece que *Matinée en el cine Bolívar* también debe leerse como un relato proustiano. Desde luego, son numerosos los motivos y personajes que evocan el universo proustiano: la nostalgia por la niñez perdida, con sus olores y sus rituales, o la figura de Matilde, la abnegada ama de llaves y la figura entrañable que conoce las necesidades del niño y se anticipa a sus solicitudes. El recuerdo del té de las cinco que solían tomar los abuelos queda relacionado con Matilde, quien «llenaba la casa con su promesa de bollos, mermelada de toronja, higos confitados y tostadas con mantequilla, cuyos aromas invadían el comedor donde colgaba un

paisaje de Troya sobre un aparador repleto de copas»²⁷. Sobre todo, si bien la investigación no permite resolver el enigma de la personalidad de Matilde ni su muerte, el trabajo de la memoria sí produce resultados: a lo largo de las cinco secuencias que componen el relato y después de tomar diferentes caminos, acaba reuniendo elementos *a priori* inconexos y crea las condiciones para recuperar el pasado. Esta trayectoria de la memoria se construye a partir de la interacción entre la memoria voluntaria y la memoria involuntaria, dos mecanismos fundamentales en *En busca del tiempo perdido* de Proust. La situación de pandemia provoca el recuerdo espontáneo: «Ahora recordaba»²⁸, nos dice el narrador, empleando también adverbios como «de pronto». Pero, lo dicho, el protagonista Váscenez también recurre de forma voluntaria y consciente a su memoria llevando a cabo una forma de introspección que también es investigación en el pasado. Se vale de varios objetos de su departamento de Santa Clara, vestigios del pasado, como las fotografías y las postales que conforman su «museo personal»²⁹. Crea las condiciones para llegar a reconstituir, en la sección 3 del cuento, la presencia de Matilde mediante el surgimiento incontrolado de imágenes mentales que se animan a manera de una película de cine de la que sería el espectador pasivo y fascinado. Estos recuerdos animados permiten «reconstruirlo todo con nitidez»³⁰:

Antes de apagar la luz del dormitorio se detuvo a escrutar el cielo, que era como un reflejo de la ciudad, y entonces percibió la sombra indecisa de la luna. Después de leer sin convicción unas

27 Váscenez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 16.

28 Váscenez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 19.

29 Váscenez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 20.

30 Váscenez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 27.

páginas de John Connolly, se vio a sí mismo junto a la señora Matilde en el cine. Lo fue reconstruyendo todo con nitidez. De pronto el rugido del león irrumpió con ferocidad en la sala. Puso especial atención a lo que sucedía. Los recuerdos tenían la dimensión de una pantalla poblada de siluetas y sombras, pero esa fantasía no podía durar eternamente. Fue gracias a esa fantasía borrosa que había logrado modelar el perfil de la señora Matilde en la oscuridad de la sala.³¹

En las tres primeras secciones del relato, la narración va creando una red de significados que permite actualizar el pasado en el presente y hacer surgir el «perfil de la señora Matilde». Sin embargo, esta reconstitución es fragmentaria —solo es el perfil— y, como recalcamos, no permite devolverle al protagonista la presencia de Matilde; por otro lado, la búsqueda de explicaciones sobre los orígenes y la muerte ya ha fracasado. En la sección 4, el protagonista adulto recuerda la muerte de Matilde en el cine Bolívar y rememora cómo el niño sintió, «como si intuyese»³², donde se encontraba el cadáver de Matilde en la casa de los abuelos. Se acuerda con claridad de los detalles de la difunta tendida en la cama, «desnuda debajo del abrigo azul marino, con los botones abiertos como un voluminoso pescado extendido sobre la mesa de la cocina»³³. Aquel paralelo entre el cadáver de Matilde y el pescado destinado a ser cocinado, entre la cama del cuarto y la mesa de la cocina, restituye las impresiones del protagonista niño. Con ello, reactiva para el protagonista adulto la violencia de la escena que presencié de niño y el descubrimiento de la muerte como un estado deshumanizan-

³¹ Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 27.

³² Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 34.

³³ Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 34.

te. También reactiva los sentimientos que invadieron al pequeño, pena y horror: «Reprimió una emoción llorosa y un gesto de horror frente al empleado de la funeraria, quien se desplazaba con un pincel en la mano (...)»³⁴. La resonancia de esta escena angustiante con el presente de la pandemia no viene recalcada ni comentada por el narrador, sino que la última sección se abre directamente en este pasado que no pasa, con la evocación del velorio desde la perspectiva del niño desorientado, trastornado y abandonado. La descripción a altura del niño revela su desconcierto y soledad. La violencia de la pérdida de Mamatina es redoblada por la imposibilidad del niño de obtener explicaciones sobre la escena de la que no es sino un testigo extraño y por la ausencia de todo cariño, el cariño que solía brindarle la difunta:

38

Al bajar de la silla buscó los ojos de la abuela, pero no los encontró. Fue cuando su padre se le acercó y él le preguntó con ansiedad si Mamatina iba a regresar de la muerte. Le dijo que no molestará.³⁵

Como anteriormente subrayamos, poco importa si la narración no llega a exponer quién fue Matilde ni cómo murió: en la sección 5, Matilde se presenta ante todo como la Mamatina perdida, la mujer tierna que fue para el niño. La narración se desplaza de la altura del protagonista adulto a la del protagonista niño, permitiendo la restitución plena del pasado en el presente. De hecho, cuando se despierta el protagonista adulto, ya no sabe dónde está. Es que el tiempo está abolido: el protagonista adulto está transportado en

³⁴ Váscquez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 34.

³⁵ Váscquez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 36.

el tiempo perdido desde y en su presente quiteño, volviendo a ser aquel Vásconez niño. En un primer momento, antes de dormirse, el adulto todavía estaba en un proceso de reconstitución de la presencia de Matilde, pues iba imaginando su presencia a su lado:

(Matilde) parecía haber entrado con paso reposado en el vestíbulo, hacía tanto tiempo que no tomaba asiento su figura solitaria en la sala. Esbozó una sonrisa. Ahora se la imaginó sentada en un sofá viejo en una casa de dos pisos del barrio El Dorado. Había una ventana sin cortinas que tenía los vidrios sucios. Daba a un patio trasero donde vio una palmera agitada por el viento. Cerró los ojos.³⁶

Pero al despertar, el protagonista adulto ha recobrado el tiempo y, con él, a la Mamatina de la infancia. Este tiempo recobrado cierra la narración y el pasado recuperado desafía la muerte:

39

De pronto a Vásconez se le cruzó la idea de que el hombre no iba a venir. No, no iba a venir a tiempo, se dijo. Era de noche cuando despertó, sin saber dónde estaba. Ella no volvió a hablar. Él esperó en silencio. Hasta ese momento no se había dado cuenta, pero siempre iba a haber una señora con quien habría de frecuentar cada domingo la *matinée* del cine Bolívar.³⁷

Como en la obra proustiana, el narrador insiste en la imagen que conserva la memoria. Al mismo tiempo, observa los sentimientos que acompañan esta imagen. Resultan tanto más intensos cuanto que la

³⁶ Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 36.

³⁷ Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 37.

imagen, el perfil de Matilde, los detalles de la vestimenta en el cadáver, su ataúd, han permanecido circunscritos y aislados en el pasado.

La coincidencia entre la sensación del presente del protagonista adulto —encarar la pandemia y enfrentar la «voz de la muerte»³⁸— y el recuerdo de la misma sensación vivida mucho antes, de niño, —encarar a Matilde en su ataúd— provoca la resurrección del mundo olvidado, con todos sus detalles. El protagonista Vásconez-adulto puede entonces sentir a Matilde muy presente a su lado, en su confinado departamento de Santa Clara. *Matinée en el cine Bolívar* produce la presencia de la ausencia, a pesar del tiempo y la muerte. Las últimas palabras trascienden el pasado perdido en un tiempo recobrado capaz de proyectar a futuro la presencia definitiva de Mamatina: «Siempre iba a haber una señora con quien habría de frecuentar cada domingo la *matinée* del cine Bolívar»³⁹. Cuando comenta su obra, Javier Vásconez evoca recurrentemente la influencia de Marcel Proust en su escritura (también con las de Kafka, Joyce, James, Nabokov, Céline, Pavese, Camus, Le Carré, Durrell⁴⁰). En la ya vasta obra de Javier Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar* es sin duda la narración que mejor rinde tributo a Marcel Proust. Al cerrarse con la presencia de Mamatina recobrada para «siempre», en un último juego intertextual, *Matinée en el cine Bolívar* parece hacerse eco a la suerte de desafío lanzado por el narrador de *La Prisionera* cuando describe la muerte de Bergotte, el

40

38 Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 18.

39 Vásconez, *Matinée en el cine Bolívar...*, 37.

40 Por ejemplo, en «Por distintos motivos, yo soy un exiliado en Ecuador», con una entrevista a Marcos Fabian Herrera en *Frontera Digital*, en línea el 18 de noviembre de 2016, <https://www.fronterad.com/javier-vasconez-por-distintos-motivos-yo-soy-un-exiliado-en-ecuador/>; o en «Un escritor incómodo», el discurso pronunciado por Javier Vásconez durante la presentación oficial de su novela *El coleccionista de sombras* en Madrid, en diciembre de 2021, publicado en línea el 20 de diciembre de 2021 por *Los Cronistas. Periodismo & Literatura*, <https://loscronistas.net/2021/12/20/5947/>

cual es también por antonomasia la figura del novelista en *En busca del tiempo perdido*, otro espejismo movilizadopor Javier Vásconez para homenajear a Marcel Proust: «Il était mort. Mort à jamais? Qui peut le dire!»⁴¹.

Matinée en el cine Bolívar entró en este juego proustiano y lo hizo argumento: Matilde estaba muerta. ¿Muerta para siempre jamás? ¡Quién puede decirlo!

Bibliografía

- Ampuero, Fernando. «La otra muerte del doctor de Javier Vásconez». *Revista de literatura hispánica* 79 (abril de 2014): 261–264. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss79/20>
- Bocchino, Adriana A. «Rayuela: programa de un modelo de lector». *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 20 (1991): 243–248. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52110>
- Doudet, Estelle. «Après la pandémie: vers une révolution littéraire?». *Viral*, 18 de mayo de 2020. Acceso el 28 de junio de 2022. <https://wp.unil.ch/viral/apres-la-pandemie-vers-une-revolution-litteraire/>
- Dubois, Jacques. *Le Roman policier ou la modernité*. París: Nathan, coll. Le Texte à l'œuvre, 1992.
- Genette, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.
- Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. París: Gallimard, 1978.
- . *Quartier perdu*. París: Gallimard, 1985.
- . *Dora Bruder*. París: Gallimard, 1997.
- . *Encre sympathique*. París: Gallimard, 2019.
- Morel, Anne-Claudine. «El viajero de Praga (Javier Vásconez, 1996).

⁴¹ Marcel Proust, *La Prisonnière* (París: La Pléiade, tomo III, 1988) 693. «Estaba muerto. ¿Muerto para siempre jamás? ¡Quién puede decirlo!». La traducción es nuestra.

Mémoires et itinéraires d'un médecin pragois: de la patrie de Kafka aux contreforts andins, de Prague au pays imaginaire». *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines-CECIL* 2 (2016).

http://cecil-univ.eu/c2_4/

Morel, Anne-Claudine. *Escribir sobre una línea imaginaria. El universo literario de Javier Vásconez*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2020.

Proust, Marcel. *La Prisonnière*. París: La Pléiade, tomo III, 1988.

Oquendo Sánchez, Christian. *Ciudad de tiza, ciudad de lluvia*. Documental, 2014.

Serrell, Mathilde. «L'écriture en temps de pandémie cherche ses mots». *France Culture*. Acceso el 30 de junio de 2022. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-theorie/l-ecriture-en-temps-d-epidemie-cherche-ses-mots-1004006>

Sinardet, Emmanuelle. «Confesar y revelar en “Angelote, amor mío” de Javier Vásconez». *Revista Letral* 11 (diciembre 2013): 176-191. <https://doi.org/10.30827/rl.voi11.3758>

Sinardet, Emmanuelle. «Impossible libération, impossible confession: *El secreto* (1996) de Javier Vásconez». En *Les écritures de la confession dans la péninsule ibérique et en Amérique latine*, editado por Caroline Lepage, 114-133. Madrid: CRLA-Archivos-Université de Poitiers-CNRS, 2015.

Sinardet, Emmanuelle. «De Barcelona a Quito: Recuerdo y melancolía en “La carta inconclusa” de Javier Vásconez». *OtroLunes* 41 (mayo de 2016). <http://otrolunes.com/41/este-lunes/de-barcelona-a-quito-recuerdo-y-melancolia-en-la-carta-inconclusa-de-javier-vasconez/>

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. París: Seuil, coll. Points, 1978.

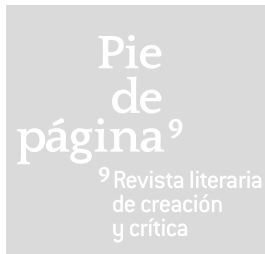
Vásconez, Javier. *Angelote, amor mío*. Quito: Doble Rostro, 2011.

---. *Ciudad lejana*. Madrid: Alfaguara, (1982) 2003.

- . *El secreto/Le secret*, traducción por Anne-Claudine Morel. Quito: Antropólogo editores-Editorial Veintisietelettras, 2012.
- . *El viajero de Praga*. Guayaquil: Alfaguara, (1996) 2010.
- . *Estación de lluvia*. Madrid: Veintisiete Letras, 2009.
- . «Interrogatorio». *Común presencia*, 16 (2006). <http://comunpresenciaensayos.blogspot.fr/2006/12/interrogatorio.html>
- . *La otra muerte del doctor*. Quito: Alfaguara, 2014.
- . *Matinée en el cine Bolívar / Matinée au cinéma Bolívar*, traducción por Florence Baillon. Cuenca: Universidad de Azuay-Alianza Francesa, 2022. Disponible en línea: <https://publicaciones.uazuay.edu.ec/index.php/ceuzuay/catalog/download/217/186/1057?inline=1>
- . «Por distintos motivos, yo soy un exiliado en Ecuador». *Frontera Digital*, 18 de noviembre de 2016. Acceso el 29 de junio de 2022. <https://www.fronterad.com/javier-vascquez-por-distintos-motivos-yo-soy-un-exiliado-en-ecuador/>
- . «Un escritor incómodo». *Los Cronistas. Periodismo & Literatura*, 20 de diciembre de 2021. Acceso 29 de junio de 2022. <https://loscronistas.net/2021/12/20/5947/>

Emmanuelle Sinardet

Université Paris Nanterre, Centre d'études équatoriennes, CRIIA-UR Études romanes. Investigadora y catedrática en estudios latinoamericanos de la Universidad París Nanterre. Es responsable del Centro de Estudios Ecuatorianos en el seno del laboratorio de investigación CRIIA (Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaine) del que fue también directora. Dirige trabajos de máster y tesis de doctorado sobre literatura e historia ecuatorianas en la Escuela Doctoral 138 de la Universidad París Nanterre.



9 / Guayaquil
II semestre 2022
ISSN 2631-2824

Nancy Risol en YouTube: entre cultura digital y cultura kichwa

45

Yann Seyeux
Université Paris Nanterre
yann.seyeux@gmail.com

Resumen

Con más de dos millones de suscriptores y unos sesenta vídeos publicados en YouTube, Nancy Risol es hoy una de las *influencers* más famosas del Ecuador. Sin lugar a dudas su repentino éxito se debe a la peculiaridad de su perfil, ya que se la considera como la primera *youtuber* indígena del país. Delante de las cámaras, cuestiona los estereotipos acerca de comunidad al presentarse como una creadora de contenidos indígena que da a conocer su identidad cultural en las redes. Su trayectoria en la plataforma nos invita, pues, a interesarnos por la hibridez de su producción audiovisual, que introduce la cultura kichwa en el entorno digital.

Palabras claves: Nancy Risol; Ecuador; YouTube; saraguro; cultura digital; kichwa.

Abstract

With more than two million subscribers and some sixty videos published on YouTube, Nancy Risol is today one of the most famous influencers in Ecuador. Her sudden success is undoubtedly due to the peculiarity of her profile, as she is considered the first indigenous youtuber in the country. In front of the cameras, she interrogates stereotypes about her community by presenting herself as an indigenous content creator who makes her cultural identity known on the networks. Thus, her trajectory on the platform invites us to take an interest in the hybridity of her audiovisual production, which introduces Kichwa culture into the digital environment.

Keywords: Nancy Risol; Ecuador; YouTube; saraguro; digital culture; Kichwa.

46

Introducción

En la era digital, gran parte de las creaciones culturales ultracontemporáneas se caracterizan por ser contenidos audiovisuales inéditos, producidos y difundidos en plataformas como YouTube. Heredera de las utopías y de los ideales de la web 2.0, dicha interfaz se define como una red social de colaboración que busca fomentar una «cultura participativa» (Jenkins 2010), como bien lo sugiere su nombre original: *Broadcast Yourself*. Por esta razón, desde una perspectiva académica, se suele retomar el pensamiento de Thomas Parker Hughes sobre los sistemas sociotécnicos (Hughes 1983) para adaptarlo a la plataforma, llegando a considerarla como un «artefacto sociotécnico» (Siri 2008). Es decir, una tecnología

que se coconstruye gracias a la acción de los diversos grupos sociales que la usan. De hecho, este planteamiento sociotécnico —lejos de difundir una visión acrítica de las iniciales virtudes democráticas de YouTube, profundamente dañadas después de su compra por Google en 2006 (que fortaleció el desmesurado monopolio del gigante en Internet)— realiza la mayor aportación de la interfaz: ofrecer una ventana de oportunidades para que cualquier persona pueda ganar visibilidad en la red.

De este fenómeno nace el interés de estudiar las producciones culturales ultracontemporáneas del Ecuador desde el prisma de la cultura digital; un concepto que hace referencia a las diversas realidades de uso de las tecnologías digitales y que es ampliamente considerado hoy como el paradigma cultural por excelencia del siglo XXI (Cardon 2019). Este puede efectivamente servir de marco conceptual eficiente para seguir las trayectorias de las y los creadores que elaboran hoy en día la cultura del país, tal y como lo pretende hacer el presente estudio de caso que propone centrarse en el ejemplo representativo del peculiar recorrido de Nancy Risol en YouTube.

Con más de dos millones de suscriptores y unos sesenta vídeos en apenas tres años de presencia en la plataforma, @Nancy Risol¹ (conocida en lo civil como Nancy Marisol Puglia Puglia) se convirtió rápidamente en una de las «influencers»² más importantes del país, alcanzando fama en toda la región. Y aunque le quede mucho por igualar el éxito de la serie web quiteña Enchufe.tv, la joven

1 En el artículo, los nombres de creadores e internautas estarán precedidos por una «@» que indica su seudónimo en YouTube.

2 En su página web, el Observatorio de palabras de la Real Academia Española define el término de la siguiente manera: «La voz influencer es un anglicismo usado en referencia a una persona con capacidad para influir sobre otras, principalmente a través de las redes sociales».

ecuatoriana supo imponer rápidamente su imagen y su estilo en el panorama del YouTube latinoamericano. Una notoriedad que podría venir justificada por la especificidad de su perfil: como miembro de la nacionalidad kichwa, y en particular del pueblo saraguro³, Nancy propone a sus seguidores que están detrás de la pantalla adentrarse en el día a día de su comunidad para descubrirla desde dentro. Algo bastante inédito en el panorama mediático regional e internacional como para destacarlo.

48

Por lo tanto, parece oportuno considerar sus vídeos como puntos de encuentro entre una realidad largamente invisibilizada, incluso en la actualidad (Unicef 2008), y una audiencia ecuatoriana ubicua que muchas veces desconoce, a la vez que descubre, la riqueza cultural de su país. Para ello, se hace evidente la necesidad de rastrear en los contenidos de Nancy las huellas de una identidad cultural híbrida, entre tradición y contemporaneidad, con el fin de entender si las estrategias mediáticas que emplea dan prueba de las posibilidades de interpenetración y de diálogo entre la cultura kichwa y la cultura digital.

I. La primera *youtuber* indígena de éxito

Una trayectoria fulgurante por Internet

Contemplado desde una óptica sincrónica, no cabe la menor duda de que el fenómeno «Nancy Risol» forma parte de la ultratemporaneidad del Ecuador. Por haber nacido en 2002, Nancy es un

³ Los saraguros son un pueblo de la nacionalidad kichwa. La mayor parte de su comunidad se encuentra en el cantón de Saraguro, en la provincia de Loja (en el sur del Ecuador).

prototipo de la generación Z que ve la aparición de los llamados «nativos digitales» (Prensky 2001). Prueba de ello, se introduce en las redes a los 16 años y menos de cuatro años más tarde sigue teniendo suma influencia en la cultura digital del país, pues su paso por YouTube marca un hito entre la comunidad de creadores ecuatorianos. Para entender cómo esto fue posible, es preciso recorrer la corta pero fulgurante trayectoria de Nancy en YouTube.

En 2018, Nancy empieza a subir *sketches* a su cuenta de Facebook. La buena acogida que estos reciben y los comentarios de sus seguidores la animan a abrirse seguidamente un canal en YouTube. En menos de un mes y tras subir solo seis vídeos, supera ya la cifra simbólica de los cien mil suscriptores. En el vídeo siguiente, «Mi historia en las redes sociales», aprovecha la ocasión para contar a su audiencia cómo llegó a la plataforma:

Yo no sabía nada de esto. Me acuerdo que una vez vi a un chico del colegio donde estudio, vi un vídeo de él en YouTube. Dije: ¡guau! Cualquiera puede ser *youtuber*. Entonces me puse a investigar. Y pues sí, cualquiera podía ser *youtuber*.⁴

El fenómeno que explica Nancy mediante estas palabras, el especialista de estudios culturales Graeme Turner lo teorizó hablando de «giro demótico» (Turner 2010). Esta dinámica consiste en el hecho de que una persona, al constatar la relativa visibilidad mediática adquirida por otra de su entorno, se motive a lanzarse a su vez para probar suerte en las redes. Pero lo particular en el caso de Nancy es que ella conoce, más que suerte, un tremendo éxito.

⁴ «Mi historia en las redes sociales | Nancy Risol 100k», Nancy Risol, video en YouTube, 24 de abril de 2019, 0'50, acceso el 16 de junio de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=KU6i9pyIzBE&t=15s&ab_channel=NancyRisol.

Algo que se oficializa al poco tiempo, con la recepción de la placa de plata enviada por YouTube para felicitarla. Aunque solo sea un objeto simbólico, el momento de su apertura constituye un acontecimiento importante puesto que el vídeo en el que queda grabado es el primero del canal en alcanzar el millón de reproducciones.⁵ Si este hecho es tan excepcional también es porque Nancy es la primera *youtuber* ecuatoriana en llegar a tales cifras. Pero su ascenso solo está por empezar. En septiembre de 2019, YouTube le manda esta vez una placa de oro por haber cumplido un nuevo récord: el millón de suscripciones. Un logro celebrado con humor y cierto distanciamiento en el vídeo «Hice caldo de mi Toro por llegar a un millón de suscriptores»⁶.

50

Ambas recompensas, aunque estén emitidas de manera automática por la sucursal de Google, son realmente significativas, puesto que aseguran un reconocimiento de la *youtuber* entre la comunidad de creadores de la plataforma. De esta manera, Nancy Risol pasa oficialmente a formar parte del panorama del YouTube de habla hispana, tanto a nivel nacional como regional. O más bien a la inversa, ya que los observatorios mediáticos de Ecuador tardan un poco en captar la fulgurante notoriedad de una de sus compatriotas. Un descuido que aprovecha un medio de comunicación mexicano para adelantarse y nominar a Nancy para los premios Eliot Awards 2019, que recompensan a los líderes de la esfera digital. Si esta vez Nancy no recibe el galardón, su participación en el evento en México la lleva a realizar su primer viaje fuera del

5 «Gracias a Firulais y a mi Toro | Nancy Risol | Placa 100k», Nancy Risol, video en YouTube, 11 de junio de 2019, acceso el 16 de junio de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=VUZzvXWFtEQ&t=239s>.

6 «Hice caldo de mi Toro por llegar a un millón de suscriptores/Nancy Risol», Nancy Risol, video en YouTube, 17 de septiembre de 2019, acceso el 16 de junio de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=QX1QymIIHgc&ab_channel=NancyRisol.

país, propulsándola de inmediato en el centro de atención junto a un elenco formado por los *youtubers* más famosos de la región.⁷ Una situación que se repite al poco tiempo, ahora en el Ecuador, cuando es reconocida como «Youtuber del año» en los Premios TC a la Música. Este evento le atribuye finalmente una fama nacional que se consolida cuando, en 2020, los productores de la famosa serie web Enchufe.tv la invitan a hacer un cameo en el rodaje de su vídeo «Viendo como chica en la calle»⁸.

Gracias a esa súbita notoriedad, Nancy consigue entonces hacer cada vez más real la ambición que la había llevado a empezar su trayectoria en YouTube. Efectivamente, en uno de sus primeros vídeos había confesado que su mayor deseo era ser actriz. Un sueño que parece estar cumpliendo, ya que son cada vez más importantes sus apariciones en varias producciones audiovisuales, llegando incluso a ser la protagonista de su propio cortometraje enfocado y rodado en la comunidad Saraguro, que es su mayor fuente de inspiración para la creación de sus contenidos.⁹

51

2. Indígenas en el YouTube ecuatoriano

Como es de suponer, por su pertenencia al pueblo saraguro es poco probable que las condiciones de trabajo de Nancy Risol se parezcan a las de otros *influencers*. La especificidad de su caso estriba par-

7 «Nancy Risol compartió con varios *youtubers* durante su viaje a México», *El Universo*, 31 de octubre de 2019, acceso el 16 de junio de 2022, <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2019/10/29/nota/7581671/experiencia-nancy-risol-mexico/>.

8 «Viendo Como Chica en la Calle | enchufetv», Enchufe.TV, vídeo en YouTube, 8 de marzo de 2020, acceso el 16 de junio de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=gKiWjWuQsGg&t=63s&ab_channel=enchufetv.

9 «XXX1991 cortometraje oficial / Nancy Risol», Nancy Risol, vídeo en YouTube, 18 de agosto de 2021, acceso el 16 de junio de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=aGeHcjfBigI>.

ticularmente en una doble reclusión, a la vez geográfica y social. Si la primera es más evidente (el cantón de Saraguro no es el más conectado de la provincia), la segunda tiene que ver con la situación de Ecuador y de la región latinoamericana en sí en el mapa de los intereses político-financieros de Google. De hecho, a pesar del importante número de creadores del subcontinente que acoge YouTube y del éxito de sus vídeos,¹⁰ es manifiesta la carencia de institucionalización de la plataforma en Ecuador, dada la poca presencia del gigante tecnológico en América Latina. De las seis oficinas que están implantadas allí (respectivamente en Ciudad de México, Bogotá, Belo Horizonte, São Paulo, Santiago de Chile y Buenos Aires), la de Bogotá es la única presente en toda la zona andina.¹¹ Dicha ausencia podría resultar insignificante puesto que no impide el afán creativo de los *youtubers* de la región. Pero, en realidad, determina a niveles insospechados sus condiciones de producción de contenidos.

A este respecto, un artículo del diario guayaquileño *El Telégrafo* informa sobre la poca rentabilidad de YouTube en Ecuador. Explica que en otras partes del mundo un *youtuber* tiene dos maneras principales para generar dinero mediante la plataforma: o incluyendo anuncios publicitarios en sus vídeos, o recibiendo el patrocinio de alguna marca. Una situación inimaginable para los ecuatorianos antes de 2017, puesto que no les era imposible monetizar sus vídeos. En efecto, el hecho de que sus contenidos se dirigieran casi exclusivamente a un consumo nacional no permitía

10 «Estos son los videos y Creadores más populares de 2020», Karla Agis, *Youtube Official Blog*, 1 de diciembre de 2020, acceso el 16 de junio de 2022, <https://blog.youtube/intl/es-419/culture-and-trends/estos-son-los-videos-y-creadores-mas-populares-de-2020/>.

11 «Nuestras Oficinas», Google, acceso el 20/06/2022, <https://about.google/intl/es-419/locations/?region=latin-america>.

que las agencias de publicidad en Internet despertaran un interés por el país de manera más temprana. Hasta hoy, por la falta de oficina de la empresa norteamericana en Ecuador, los creadores de contenidos ecuatorianos siguen sin recibir directamente el dinero correspondiente a las reproducciones generadas por sus vídeos, por depender de la sede bogotana de Google. De ahí el carácter bastante excepcional del éxito de Nancy Risol que tiene la suerte de haber llegado a la plataforma en un momento en que, por fin, los *youtubers* andinos podían por lo menos monetizar sus vídeos. Una situación de desigualdad que ella prefiere desdramatizar con chistes, presumiendo del dinero que genera en la plataforma: «Gracias a sus suscripciones y al *money* que me dan estoy relajada, acostada y mirando el hermoso panorama y con mi alberca privada»¹².

Pero, más allá de la broma, la cuestión de las remuneraciones de los *youtubers* es de suma importancia, puesto que condiciona en la mayoría de los casos la capacidad de los creadores para seguir produciendo contenidos. Con toda naturalidad, Nancy decide compartir esta problemática con su audiencia al confesarse sin rodeos acerca de lo que gana en la plataforma. Como pocos *youtubers* se atreven a hacerlo, ella enseña a cámara el detalle de los análisis de su canal que indican una ganancia de tres mil quinientos dólares para el mes de septiembre de 2019.¹³ Una cifra importante, pues refleja el impacto de su éxito en las redes. No contenta con eso, también procede a explicar cómo monetizar vídeos, aprovechando la ocasión para recordar, y denunciar a media voz, las trabas impuestas por YouTube a sus creadores de contenidos:

53

¹² *Op. cit.* «Así es...», Nancy Risol, 2019, 1'20.

¹³ «Cuánto dinero gano en Internet (YouTube) 20.000 \$? | Nancy Risol», Nancy Risol, video en YouTube, 4 de octubre de 2019, 8'30, acceso el 20/06/2022, <https://www.youtube.com/watch?v=AH0kgNAE7Ws>.

¿Quién decide monetizar? Bueno, él que decide es nuestro papá YouTube. Él es quién decide si monetizar o no monetizar. Para que monetices tus vídeos siempre deben ser educativos, informativos y *family friendly*. Algo que sea útil para esta vida. Porque si no lo es, YouTube te bloquea y no hay *money*.¹⁴

Con toda la franqueza que la caracteriza, Nancy demuestra aquí que el título de su vídeo «Cuánto dinero gano en Internet» no era nada engañoso y que sus retribuciones, aunque sean altas, no alcanzan ni de lejos las desmesuradas expectativas de los periodistas que la imaginan millonaria. Eso sí, un éxito parecido al suyo explica que, como lo indica un titular del diario *El Telégrafo*, «los *youtubers* ecuatorianos est[é]n en la retina del mundo cada vez más»¹⁵.

54 En efecto, el repentino ascenso de Nancy en el mundo digital no pasa desapercibido. Pero lo interesante de su caso es que llama la atención de actores del mundo mediático que se detienen más en la peculiaridad de su perfil que en el trasfondo de sus vídeos. Mejor dicho, no se habla tanto de ella por ser la primera *youtuber* ecuatoriana de éxito, sino porque es la primera creadora de origen indígena de la región en hacerse famosa en la plataforma. De modo que pareciera que se cuestiona la presencia de una indígena en Internet, como si lo uno y lo otro fueran conceptos antinómicos. Pues a la realidad de la brecha digital étnica de la que padecen las comunidades indígenas en general (Catalán Pesce 2010) se suman los tópicos relacionados con estas. Por ejemplo, Juan Francisco Salazar explica cómo los imaginarios compartidos sobre las nuevas tecnologías siguen difundiendo la idea según la cual los indígenas

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ «Los *youtubers* ecuatorianos están en la retina del mundo cada vez más», Jean Carlo Amat Díaz, *El Telégrafo*, 4 de junio de 2016, acceso el 16 de junio de 2022, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/1/los-youtubers-ecuatorianos-est-an-en-la-retina-del-mundo-cada-vez-mas>.

serían analfabetos digitales *per se* (Salazar 2007). Un punto de vista erróneo, pero aún de gran vigencia, como queda demostrado en un artículo de Iliana Pagán-Teitelbaum dedicado a la representación de la mujer indígena en su uso de la tecnología, en el que la investigadora declara:

En los principales medios de comunicación de América del Sur, la gran falta de representaciones positivas de los pueblos indígenas implica que el predominio de imágenes estereotipadas pone en peligro a comunidades que no tienen el poder de representarse a sí mismas de manera positiva [...] (Pagán-Teitelbaum 2017, 26).

Esta situación se confirma en el caso de Nancy puesto que los artículos de la prensa en línea dedicados a su caso, aunque valoren su trabajo y la novedad de sus contenidos, suelen reducirla a su pertenencia étnica. Cuando unos —por ejemplo, los medios mexicanos *Excelsior* y *Plumas Atómicas*— valoran su presencia en la plataforma considerándola como «la *youtuber* indígena que está rompiendo internet»¹⁶ o «la indígena que conquistó YouTube»¹⁷, otros van hasta a imponerle una visión exotista. Véanse titulares como los del periódico ecuatoriano *Expreso* («Nancy Risol, la estrella *youtuber* que surgió de un páramo andino»¹⁸) y del *Courrier International*

16 Javier Báez, «Conoce a Nancy Risol, la *youtuber* indígena que está rompiendo internet», *Excelsior*, 23 de julio de 2019, acceso el 16 de junio de 2022, <https://www.excelsior.com.mx/trending/conoce-a-nancy-risol-la-youtuber-indigena-que-esta-rompiendo-internet/1326195>.

17 «Nancy Risol, la indígena que conquistó YouTube», *Plumas Atómicas*, 25 de julio de 2019, acceso el 16 de junio de 2022, <https://plumasatomicas.com/cultura/cultura/nancy-risol-youtube/>.

18 «Nancy Risol, la estrella *youtuber* que surgió de un páramo andino», *Expreso*, 19 de noviembre de 2019, acceso el 16 de junio de 2022, <https://www.expreso.ec/actualidad/nancy-risol-estrella-youtuber-surgio-paramo-andino-17983.html>.

de París («Nancy Risol, una dosis de humor llegada de los Andes ecuatorianos»¹⁹) que perpetúan el simbolismo místico de la naturaleza latinoamericana.

En este marco, estudiosos como Faye Ginsburg han descrito los lineamientos de una tendencia cada vez más importante hacia una «indigenización de los medios» (Ginsburg 2008). La antropóloga interpreta dicho fenómeno como el intento por parte de las comunidades indígenas que estudió de ganar en visibilidad en los medios, a modo de contraofensiva, para tener más peso en los debates y procesos políticos. Y aunque este no parece realmente ser el fin de los contenidos producidos por Nancy, lo cierto es que su fama por sí sola abre una brecha en Internet para que otros indígenas sigan sus pasos, como es el caso de la comunidad Saraguro en la que vive.²⁰

56

De hecho, la propia Nancy reconoce haber dado el salto a la red con la ayuda de Pedro Tene (@Ahora Pit en YouTube), otro *youtuber* saraguro. Él fue quien la inició en la plataforma y le facilitó la mejora de la calidad de sus contenidos a lo largo del período durante el cual se encargó de la grabación y de la edición de sus

19 Julien Lecot, «La personne à suivre. Nancy Risol, une dose d'humour venue des Andes équatoriennes», *Courrier International*, 25 de octubre de 2021, acceso el 16 de junio de 2022, <https://www.courrierinternational.com/revue-de-presse/la-personne-suivre-nancy-risol-une-dose-dhumour-venue-des-andes-equatoriennes>.

20 Una de las pistas de interpretación de la relativa implementación de tecnologías digitales entre los integrantes más jóvenes de la comunidad Saraguro podría ser el resultado de iniciativas gubernamentales, como las del Fodotel (Fondo de Desarrollo de las Telecomunicaciones) que desde 2005 buscó conectar las zonas periurbanas y rurales a los sistemas de red inalámbrica nacionales, así como los distintos proyectos de infocentros lanzados a través del país, que proponen a los ciudadanos módulos de aprendizaje básico y avanzado para el uso de las herramientas digitales, particularmente activos durante los mandatos de Rafael Correa a través de la creación en 2009 del Mintel (Ministerio de Telecomunicaciones y Sociedad de la Información). De hecho, según las estadísticas de la institución, el cantón de Saraguro cuenta con la presencia de dos infocentros: uno en Saraguro y otro en San Antonio de Qumbe.

vídeos. Su influencia fue tan importante que se convirtió, en un primer momento, en el verdadero administrador de este canal y de otros, hasta el punto de constituir una red de creadores de contenidos entre la comunidad. Pues, aprovechando los efectos de este círculo virtuoso, la rápida popularidad de Nancy permitió a su vez introducir a nuevos integrantes en la práctica de YouTube, entre los cuales destacan los canales de @Edis Vlogs, @Ruth Guamán y @AshukitO, que relacionan todos, en mayor o menor medida, su producción de contenidos con la cultura saraguro. Por eso, periodistas de *Infobae* y de *El Comercio* vieron en esta difusión rizomática de la cultura digital un movimiento de reproducción social horizontal, acotando finalmente la comunidad Saraguro de «cuna de *youtubers*»²¹ o de «semillero de “*influencers*” indígenas»²².

Así es como, en torno al fenómeno «Nancy Risol», han ido surgiendo productoras y programas únicamente dedicados a la creación de contenidos para YouTube, que representan una nueva fuente de ingreso para la comunidad. Es más, ahora la plataforma parece ser un verdadero espacio de profesionalización para algunos saraguros que la consideran como una alternativa económica —ante la alta tasa de desempleo y la pobreza de los vecinos de la provincia de Loja— cuya mayor ventaja es de localizarse en la misma comunidad. Una dinámica que la trayectoria de Nancy viene a confirmar y que caracteriza la naturaleza peculiar de su producción audiovisual.

57

21 Yalilé Loiza, «Una comunidad indígena de Ecuador se convirtió en cuna de *Youtubers*», *Infobae*, 8 de octubre de 2021, acceso el 16 de junio de 2022, <https://www.infobae.com/america/america-latina/2021/10/08/una-comunidad-indigena-de-ecuador-se-convirtio-en-cuna-de-youtubers/>.

22 Lineida Castillo, «Saraguro tiene una especie de semillero de “*influencers*” indígenas», *El Comercio*, 7 de octubre de 2021, acceso el 16 de junio de 2022, <https://www.elcomercio.com/actualidad/ecuador/saraguro-influencers-indigenas-redes-sociales.html>.

II. La fábrica de una *youtuber* atípica

3. El perfil de una antiinfluencer

58

Para entender lo que hace que Nancy sea una creadora de contenidos especial, es útil leer los comentarios que sus suscriptores dejan en sus vídeos. Independientemente de sus pertenencias culturales, la mayoría valora su afán creativo, tanto a nivel nacional («Increíble ver cómo gente ecuatoriana lo hace con estilo y profesionalismo»²³, aplaude @Dianita Sailema), como a nivel regional («Qué padre ver proyectos de calidad de este tipo en Latinoamérica»²⁴, felicita @Enrique Munguía). Aunque lo cierto es que la simple presencia de Nancy en la plataforma favorece un sentimiento de identificación por parte de los internautas con orígenes indígenas, lo que la convierte en un referente que, a diferencia de otros, queda a su alcance: «Yo también soy indígena y estoy muy orgulloso de que tú pongas nuestro nombre en alto»²⁵, agradece @Nicky117.

Dicha asequibilidad se experimenta desde los primeros vídeos de Nancy en YouTube. Pues estos, grabados con móvil y publicados con poca edición, se distinguen por su simplicidad de concepción. En esta medida, corresponden a lo que Israel Márquez y Elisenda Ardèvol conciben como el «estilo youtuber»:

[Una] de las características fundamentales del estilo youtuber es el carácter artesanal o casero de los videos, grabados por lo general en el interior de una habitación con una cámara o una webcam. A pesar de que en los últimos años algunos *youtubers*

23 *Ibíd.*

24 *Ibíd.*

25 *Ibíd.*

han adoptado una estética más profesional y su éxito y popularidad ha hecho que cuenten con más medios y posibilidades para realizar producciones de alta calidad, siguen prefiriendo y conservando el formato casero de sus comienzos, de esta forma perpetúan la ideología del *do it yourself* [...] (Márquez y Ardèvol 2018, 38).

Un análisis que se comprueba con el caso de Nancy ya que, si bien es cierto que la estética de los vídeos de la *youtuber* ecuatoriana va cambiando mientras más famosa se hace —por ejemplo, utiliza micros y hasta drones para grabar—, nunca se aleja mucho de su autenticidad original. De hecho, cualquiera diría que lleva al extremo el «carácter artesanal» del estilo *youtuber* mencionado por los autores. Por ejemplo, suele grabarse en medio del campo con sus animales de fondo, que muchas veces tienen el protagonismo, delante de una casa de barro que es su principal set de rodaje. Es más, sus primeros vídeos virales cuentan justamente entre los menos guionizados de su canal, lo que no parece incitarla a alejarse de la marca de fábrica que la define: un humor sencillo y ligero.

Por eso, según sus propios suscriptores, su mayor rasgo distintivo resulta ser su autenticidad. Una característica debida a su manera personal de pensar la creación de contenidos para una plataforma tan institucionalizada y lucrativa como YouTube que, como bien lo menciona el periodista Jenrique Acebes, la distingue de cualquier otro *influencer*:

¿Quién más genera un contenido tan auténtico desde el sur del Ecuador? Y por auténtico nos referimos a una voz que sin necesidad de producción, intentos de promoción turística, explora-

ciones etnográficas o políticas de minorías logra contagiar con encanto su entorno y cotidianidad.²⁶

De ahí la posibilidad de considerar a Nancy como una «antiinfluencer»²⁷, puesto que no respeta de entrada los patrones de promoción o de producción difundidos entre la comunidad de creadores de la plataforma. Tal es la razón por la que muchos actores del mundo mediático se interesan por su perfil, como es el caso del medio digital español *PlayGround* que le dedicó un reportaje en el que se trata de entender la aparición de semejante alienígena en la red:

Las hipótesis teóricas de McLuhan y la poética literaria de Borges alcanzan su cúspide cuando dos realidades aparentemente disímiles se tocan gracias a los cables que nos conectan en la era digital. Y es en ese contexto que surge el canal de Nancy Risol [...]»²⁸.

60

Este es un punto de vista compartido por un internauta colombiano, que considera los vídeos de Nancy como una nueva expresión del realismo mágico, «esa especie de surrealismo común, de ebriedad social, hace que este tipo de contenidos, de realidades que son propias a todos los latinos, puedan ser compartidas»²⁹. Según estas interpretaciones, el fenómeno «Nancy Risol» sería, pues, una ocurrencia de la cosmogonía ambiente en la realidad latinoamericana.

26 Enrique Acebes, *Op. cit.* «Nancy Risol...», 2019.

27 Cesar Gelvez Espinel, *Op. cit.* «Nancy Risol...», 2019, traducción propia.

28 Enrique Acebes, «Nancy Risol y el YouTube que no conoce fronteras», *PlayGround*, 26 de septiembre de 2019, acceso el 16 de junio de 2022, https://web.archive.org/web/20191106030431/https://www.playgroundmag.net/cultura/nancy-risol-y-el-youtube-que-no-conoce-fronteras_47460384.html.

29 Traducción propia. César Gelvez Espinel, «Nancy Risol: L'anti influenceuse avec 2 millions d'abonnés. Un coup de pied au Kardashiannisme», 9 de octubre de 2019, acceso el 16 de junio de 2022, <https://www.linkedin.com/pulse/nancy-risol-l-anti-influenceuse-avec-2-millions-dabonn%C3%A9s-cesar-gelvez/?originalSubdomain=fr>.

americana que reúne, en el presente caso, la cultura digital y la cultura kichwa.

4. Apropiarse los códigos de Internet

Dicho esto, el perfil de *antiinfluencer* que parece corresponder a Nancy no implica automáticamente su distanciamiento constante de los principales mecanismos que mueven la plataforma. De hecho, al ver estos vídeos es posible apreciar la influencia de los contenidos audiovisuales que consume en la producción de los suyos. Si los asume como referencias, es sobre todo para inspirarse libremente de ellos y adaptarlos a su estilo. Esto se nota particularmente en su manera de trabajar los elementos peritextuales de sus vídeos, como los títulos y las miniaturas, puesto que respetan un modelo mediático frecuentemente utilizado por los *youtubers* para generar visitas. A modo de ejemplo, casi todos los títulos aparecen escritos en mayúscula, con formulaciones que buscan deliberadamente generar *clickbait*³⁰ («ESTOY EMBAZADA?»; «CUANTO DINERO GANO EN INTERNET (YouTube) 20.000 \$?»; «CORTE MI CABELLO (ya no soy indígena?)»). De la misma manera, las miniaturas son fotomontajes en los que suelen superponerse varios elementos disímiles: una foto divertida de Nancy sacada del vídeo, un subtítulo descriptivo de colores vivos, a los que se suman otros elementos figurativos, como flechas, imágenes o emojis.

En cuanto a las estrategias de edición, se suman en sus vídeos un conjunto de elementos que constituyen los códigos es-

³⁰ También conocido como el «anzuelo de clics», el *clickbait* es una manera de escribir que busca asegurar el clic de los internautas, intrigados por algún titular llamativo.

estructurales de los contenidos *mainstream* de la plataforma: una *intro* y un *outro* musicales, un saludo a los suscriptores (el famoso «Hello amigos» en su caso), una serie de cortes y de efectos que pautan el ritmo del vídeo, así como un universo de referencias a la cultura pop. Al fin y al cabo, todas esas estrategias promocionales tienen como único fin llamar la atención de potenciales espectadores para que se decanten por los vídeos de Nancy, entre las muchas otras más posibilidades que propone la página de inicio de YouTube.

62

Más allá de esto, su total incorporación de los cánones visuales de la plataforma queda demostrada en sus vídeos: a la par que se dirige a su abuela en kichwa o a vecinos que interrumpen su grabación, no es raro escuchar a Nancy hablar en inglés, como cuando se burla del expresidente norteamericano («Invité a mi *crush*, a Donald Trump, él me dijo “Nancy Risol *I love you, you are my crush*”»³¹) o cuando cita irónicamente entre sus patrocinadores a marcas de rango internacional («Desde que empecé a hacer vídeos, mi vida ha cambiado y todos quieren trabajar conmigo: Gucci, Victoria’s Secret, Nike, Adidas y hasta Huawei»³²). De la misma manera, retoma a menudo los formatos más emblemáticos de la plataforma —como el famoso «Preguntas y respuestas», el «50 cosas sobre mí», los tutoriales y demás *challenges*— que destacan todos por su propensión a la viralidad (Beauvisage 2011) y porque difunden una visión idealizada del mito de la vida perfecta en In-

31 «HicecaldodemiToroporllegaraunmillóndesuscriptores|NancyRisol», Nancy Risol, video en YouTube, 17 de septiembre de 2019, 5’00, acceso el 20/06/2022, https://www.youtube.com/watch?v=QX1QymIIHgc&ab_channel=NancyRisol.

32 «Así es mi vida como influencer | Nancy Risol», Nancy Risol, video en YouTube, 1’40, acceso el 20/06/2022, https://www.youtube.com/watch?v=AsIvwG9f-RA&t=1s&ab_channel=NancyRisol.

ternet (Dolan 2020). Un espejismo del que la *youtuber* se suele mostrar, como lo hace en el vídeo «Así es mi vida como *influencer*»³³, en el que se mete en la piel de una *youtuber* de éxito, hablando a sus amigos que la están grabando como si fueran su equipo de producción («Dale producción, póngame la música. Aj pinche producción, no sirve, yo le pago»³⁴). Asimismo, se burla de la notoriedad que ella misma está adquiriendo al dirigirse continuamente a su comunidad de suscriptores como si estuviera compuesta por una audiencia internacional: «Quería agradecerles a todos por el gran apoyo que me han dado. Muchas gracias a toda la *world*. Solo hace falta que me vean en China nada más»³⁵.

De esta manera, aprovecha el espacio de atención que le otorgan las redes para parodiar a los propios actores de la plataforma. De modo que no se contenta con solo adoptar los códigos de Internet, sino que se los apropia para proporcionar su perspectiva sobre el funcionamiento de YouTube. Por eso no se puede considerar a Nancy como una *youtuber* cualquiera, ya que tiene interiorizadas las expectativas de su estatuto para hacer un uso asertivo de ello, pues su mayor aportación a la comunidad virtual es la de dar una nueva mirada sobre las posibilidades ofrecidas por la interfaz, en particular para crear contenidos híbridos que renuevan prácticas mediáticas ya muy ancladas en la cultura digital.

³³ *Ibíd.*

³⁴ «Dicen que no tengo talento, los odio a todos!», Nancy Risol, video en YouTube, 19 de febrero de 2019, 2'30, acceso el 20/06/2022, <https://www.youtube.com/watch?v=SnWdl4VFDGw>.

³⁵ «Mi primer año en Internet | Nancy Risol», Nancy Risol, video en YouTube, 1 de agosto de 2019, 1'25, acceso el 20/06/2022, https://www.youtube.com/watch?v=ScC73WXp074&t=255s&ab_channel=NancyRisol.

III. Hacia una producción audiovisual híbrida

5. Una *youtuber* contrahegemónica

64

Quizás lo más original del caso de Nancy sea que, desde su perspectiva de creadora indígena, produzca a través de sus vídeos «una especie de crítica *desde dentro* hacia todo el entramado digital, mediático y espectacular en el que se sustenta el fenómeno *youtuber*» (Márquez y Ardèvol 2018, 45). O sea, una crítica abierta a la cultura hegemónica y estandarizada, masivamente difundida por YouTube. En efecto, si la saraguro se apropia de los formatos de YouTube no parece tanto ser con el fin de proponer una copia de ellos, sino para proporcionar una versión reinterpretada y resignificada desde su propio punto de vista. Es decir, lo que consideramos como una producción audiovisual híbrida. Por eso, retomando la terminología de Márquez y Ardèvol, Nancy podría ser calificada de «*youtuber* contrahegemónica».

En tales circunstancias, es preciso enfatizar el hecho de que, por su pertenencia étnica a la comunidad Saraguro, la *youtuber* da acceso con sus vídeos a una realidad poco visibilizada que solo los documentales, o más recientemente los videoblogs de viaje, suelen enseñar. Como bien lo subraya un periodista de *PlayGround*, «[l]o más extraordinario de consumir el contenido del canal de Nancy es darte cuenta de la multiplicidad de realidades que se repiten en todo el planeta y que internet nos permite presenciar en vivo»³⁶. Así, aprovechando la total ubicuidad facilitada por las redes sociales, no es raro que Nancy abra sus vídeos enseñando los paisajes naturales en los que vive. A modo

³⁶ Enrique Acebes, *Op. Cit.*, «Nancy Risol...», 2019.

de ejemplo, empieza el vídeo especial que graba para celebrar su primer año en las redes presentando, de fondo, la sierra de Gera que la vio crecer: «Hello amigos ¿Cómo están? Estoy aquí en Gera, en mi tierra. Se puede observar el Mirador de Gera, observen la hermosa vista»³⁷. En otra ocasión, la volvemos a encontrar en lo alto del cerro de Yunga en un vídeo que parodia los documentales rodados en los Andes, en el que transforma el logotipo de *National Geographic* en «Native Risol», mientras cumple el reto de cocinar en condiciones extremas a la manera del programa *MasterChef*.³⁸ De tal modo que, ya solo con la elección de sus lugares de rodaje, ofrece un punto de vista que se distancia de los estándares de la vida cosmopolita de nuestro siglo y de su sociedad de las apariencias (Amadiou 2016).

Un postulado que también se nota en el aspecto de la choza en la que graba la mayoría de sus vídeos. Véase la descripción que da de ella el diario *Expreso*:

La idea de confort que la gente de la ciudad suele tener no se refleja en la casa de [Nancy Risol]. Su vivienda está ubicada en un páramo andino del sur del país. Las paredes están construidas de bareque (lodo y paja) y el techo formado con rústicas tejas. Al ingresar a la humilde vivienda se observa un fogón de leña tradicional en el centro de lo que sería la sala o comedor. Es el hogar donde habita y ha vivido siempre una de las *youtubers* más conocidas en el Ecuador y el mundo³⁹.

³⁷ Nancy Risol, *Op. cit.* «Mi primer año...», 2019, 0'01.

³⁸ «Comidas exóticas | Nancy Risol», Nancy Risol, video en YouTube, 4 de marzo de 2020, acceso el 20/06/2022, https://www.youtube.com/watch?v=Te-j9WGU00s&t=5s&ab_channel=NancyRisol.

³⁹ *Op. cit.* «Nancy Risol...», *Expreso*, 2019.

Este esbozo de la supuesta casa de Nancy viene directamente inspirado de su vídeo «Conozcan mi penthouse». En este enseña a cámara una barraca que introduce de la siguiente manera: «Hoy les presento mi *penthouse* y haremos también un *room-tour*. Los *youtubers* han hecho eso. Y yo digo ok, yo no me quedo atrás»⁴⁰. Desde ya, cualquier suscriptor que conozca la poca sutileza del humor de la ecuatoriana entiende que está presenciando una broma. En realidad, si Nancy confirma en un vídeo posterior que esta fue efectivamente la casa en la que creció,⁴¹ al mismo tiempo indica lo mucho que cambió desde entonces, pues quedó abandonada después de que su familia se mudara a otro lugar más de diez años atrás. De modo que la descripción altamente costumbrista del diario ecuatoriano no traduce las verdaderas condiciones de vida de Nancy, sino que parece estar buscando provocar cierto sensacionalismo en el lector al seguir reproduciendo imaginarios tópicos que están asociados a las nacionalidades indígenas.

66

Esta perspectiva, la saraguro trata de cambiarla a través de una serie de vídeos en los que da a ver el proceso de construcción de su propia casa, que admite haber pagado con las retribuciones de YouTube. Si bien insiste orgullosamente en el empleo de técnicas locales y de materiales naturales en el proceso de elaboración, vuelve repetidas veces sobre la presencia de todas las comodidades necesarias, enseñando así a su audiencia que una vivienda contemporánea de la comunidad Saraguro puede contar con todas ellas, con tal de que sus finanzas se lo permitan. Esto prueba la alta consciencia que Nancy tiene de su condición socioétnica como indígena y de la recepción que esta puede tener en el entorno digital

40 «Conozcan mi penthouse | Nancy Risol», Nancy Risol, video en YouTube, 3 de julio de 2019, 0'15, acceso el 20/06/2022 https://www.youtube.com/watch?v=yOR7UvRma5Y&ab_channel=NancyRisol.

41 «Aquí fue donde nací, crecí y aún no me reproduzco / Nancy Risol», Nancy Risol, video en YouTube, 7 de marzo de 2022, 10:02, <https://www.youtube.com/watch?v=f81PQuN-Uzg>.

en el que se mueve. Por consiguiente, su presencia en la plataforma también representa una verdadera oportunidad para tratar de cambiar las mentalidades de su audiencia, a partir de los vídeos que más se adentran en el día a día de los saraguros.

6. La cultura saraguro en YouTube

A diferencia de lo que se podría pensar, no parece que Nancy Risol trate de difundir una denuncia directa de las luchas de poder existentes en torno al mundo indígena y su cultura. Sin embargo, el simple hecho de enseñar a cámara la realidad que está detrás de los estereotipos atribuidos a las poblaciones indígenas puede ser considerado como una manera de proponer una perspectiva ideológica acerca de la cosmovisión kichwa. Como prueba de ello, en todos sus vídeos Nancy afirma con orgullo sus orígenes indígenas. Al respecto, abre uno de ellos identificándose de la siguiente manera: «Como ustedes sabrán amigos, yo soy una mujer indígena. ¿Qué quiere decir esto? Bueno, que pertenezco a una cultura: tenemos nuestras propias tradiciones, nuestras propias costumbres y también nuestro propio idioma, que es el kichwa»⁴².

La intención de sensibilizar a la audiencia mediante contenidos divulgativos está más que clara. Esto se nota particularmente en aquellos vídeos que se dedican a mostrar los aspectos tradicionales de su pueblo. A modo de ejemplo, en el vídeo «Cosechando maíz»⁴³ lleva consigo la cámara en el campo para enseñar las técnicas y los utensilios que usa, pero también cómo toda su

42 «Cuánto cuesta mi ropa de mujer indígena (caro vs barato) | Nancy Risol», Nancy Risol, vídeo en YouTube, 19 de octubre de 2020, 0'25, acceso el 20/06/2022, https://www.youtube.com/watch?v=T3VyEKb_A2Y&t=376s&ab_channel=NancyRisol.
43 «Cosechando maíz | Nancy Risol», Nancy Risol, vídeo en YouTube, 10 de julio de 2020, acceso el 20/06/2022, https://www.youtube.com/watch?v=KZwxP-C_trA&t=14s&ab_channel=NancyRisol.

familia se ve involucrada en el proceso de cosecha. Con cierto tono de educadora, se dirige a sus internautas para explicarles hasta qué punto su vida y la de su comunidad están ligadas al ciclo del precioso cereal. Un *modus operandi* que repite en un vídeo dedicado a uno de los aspectos visuales más distintivos de la identidad saraguro: el sombrero. El que lleva como título «Así está hecho mi sombrero»⁴⁴ muestra un caso de contenido particularmente trabajado en el que el espectador sigue a Nancy en todas las etapas de realización del obraje. En una alternancia de planos generales, que dan vistas a la sierra, y primeros planos enfocados en la *youtuber*, la vemos cortar ella misma la lana del borrego, hervirla, secarla, tenderla y finalmente pintar el sombrero blanco y negro tan característico de los saraguros.

68

Analizados desde los estudios de recepción, estos vídeos sugieren una voluntaria puesta en escena de Nancy ante el emisor de su contenido. Entre la tipología de «actividades mediáticas cotidianas» proporcionada por el sociólogo John Thompson, se podría considerar dicha puesta en escena como una «actividad cotidiana simulada» (Thompson 1997, 125) cuya meta es otorgar más autenticidad al objeto audiovisual. Pues, en el segundo caso, el principal fin de Nancy parece ser la promoción de una artesanía local, ampliamente difundida ya en varios medios de comunicación del país. Pero la mayor diferencia aquí es que quien se encarga de esta promoción es otra saraguro, como lo es el mismo artesano de sombreros. Lo que permite que no se le imponga obligatoriamente la marca del turismo comunitario, como había sido el caso en ocasio-

44 «Así está hecho mi sombrero | Nancy Risol», Nancy Risol, video en YouTube, 5 de abril de 2020, acceso el 20/06/2022, https://www.youtube.com/watch?v=g6-lBu2WauE&t=605s&ab_channel=NancyRisol.

nes anteriores.⁴⁵ Esta perspectiva inédita sobre la cultura indígena constituye, sin lugar a dudas, uno de los motivos de la adhesión de un público amplio a los contenidos de la *youtuber*. De hecho, como lo analiza un internauta colombiano residente en Francia:

En el caso de Nancy, lo que hace que su trabajo sea novedoso es su línea editorial: volver a los orígenes, mostrar una realidad lejana y cercana en América latina: todos conocemos los trajes tradicionales de su etnia, pero nunca estuvimos en su casa con ellos.⁴⁶

Así, como bien lo recuerda la antropóloga Gabriela Bernal en una entrevista dada a la revista en línea *Distintas Latitudes*, la forma de vestir de los indígenas se convierte en uno de los mayores argumentos para defender y dar a conocer su cultura.⁴⁷ A este propósito, la *youtuber* declara que «en YouTube siempre h[a] estado representando cómo se veía con la vestimenta que es propia de saraguro»⁴⁸. A través de dichas palabras, deja implícitamente entender la importancia para ella de que no solo la identifiquen como una indígena en las redes, sino también de aparentarlo delante de la cámara.

Desde esta perspectiva, no es nada sorprendente que la *youtuber* satisfaga la curiosidad de sus suscriptores enseñándoles la pluralidad de sus estilos. En los vídeos «Cuánto cuesta

45 Lilia Arias, «El sombrero saraguro, símbolo de productividad», *El Comercio*, 26 de septiembre de 2014, acceso el 20/06/2022, <https://www.elcomercio.com/actualidad/ecuador/ecuador-saraguro-sombrero-conocimiento-ancestral.html>.

46 Cesar Gelvez Espinel, *Op. cit.* «Nancy Risol...», 2019, traducción propia.

47 José Mendieta, «Moda indígena en Ecuador: para no negar la identidad», *Distintas Latitudes*, 11 de agosto de 2017, acceso el 16 de junio de 2022, <https://distintaslatitudes.net/oportunidades/11128-2>.

48 *Op. cit.* «Mi historia...», Nancy Risol, 2019, 10'20.

mi ropa de mujer indígena»⁴⁹ y «Les presento mis outfits indígenas»⁵⁰ enumera los distintos elementos que constituyen una vestimenta saraguro completa (el sombrero, los aretes, el collar de piedras, el topo de plata, la blusa, la paje, la pollera, el anaco y la bayeta). También, en «Así luce una novia indígena con su traje»⁵¹ explica el proceso de preparación de la vestimenta tradicional de una novia, compuesta por una enagua blanca, una chalina, una ovalaca (decoración para la cabeza) y un rosario de plata. Inspirándose así en los vídeos en los que los *influencers* enseñan sus «*outfits*» a su audiencia para crear efectos de moda, Nancy estaría fomentando a su vez un fenómeno de revalorización de la vestimenta indígena, a través de un nuevo formato audiovisual únicamente destinado a la moda indígena. Eso sí, primero con el fin de revalorizar los aspectos más tradicionales de la vestimenta saraguro, pero también con el objetivo de enseñar sus evoluciones más actuales.

Los contenidos de la saraguro constituyen, pues, por una parte, el testimonio de una rotunda supervivencia en la actualidad de las costumbres indígenas, a la vez que son, por otra parte, una manera de demostrar las posibilidades de convivencia entre tradición y contemporaneidad. Prueba de ello son los reiterados comentarios de Nancy acerca del cambio de mentalidades dentro de su comunidad, que contrarrestan firmemente las representaciones anticuadas de una vida indígena anclada en la tradición que si-

49 *Op. cit.* «Cuánto cuesta...», Nancy Risol, 2020.

50 «Les presento mis outfits indígenas», Nancy Risol, video en YouTube, 13 de marzo de 2021, acceso el 20/06/2022, https://www.youtube.com/watch?v=8O3QjYhYwqw&ab_channel=NancyRisol.

51 «Así luce una Novia indígena con su traje / Nancy Risol», Nancy Risol, video en YouTube, 25 de agosto de 2021, acceso el 20/06/2022, https://www.youtube.com/watch?v=ljT9MyDcl_E&ab_channel=NancyRisol.

guen circulando hoy en día.⁵² De esta forma, al dar a conocer en las redes las prácticas culturales de los saraguros —aunque solo sean las más características y folclóricas—, Nancy parece convertirse en algo así como una divulgadora mediática y un portaestandarte de su propia comunidad.

Conclusión

A fin de cuentas, la presencia y el éxito de Nancy Risol en YouTube son una prueba optimista de la manera en que las redes sociales pueden favorecer el encuentro entre dos culturas supuestamente opuestas. Estos vídeos demuestran incluso su compatibilidad y su posibilidad de convivencia en un mismo formato audiovisual, siempre y cuando su creador esté en contacto directo con ambas y sirva de intercesor entre ellas. Lo que hace la *youtuber* ecuatoriana durante sus primeros años de trabajo al lograr la mayoría del tiempo una total compenetración entre la cultura digital y la cultura kichwa, sin que el resultado padezca de una superficialidad que se podría esperar en una plataforma en la que se suben cada vez menos contenidos *amateurs* (Kim 2012). Sin embargo, la espontaneidad característica de Nancy no impide que, en algunos casos, sus vídeos se aparenten a los documentales etnográficos y turísticos de los que se mofa, por las intenciones que le añaden un

52 A modo de ejemplo, Nancy explica en uno de sus vídeos: «Muchos tienen la idea de que por ser indígena no pueden cortarse el cabello, que los padres no les dan terreno y también que serán expulsados de la comunidad. Pero no, amigos, esto no se da actualmente. Tal vez se daba antes. Actualmente los jóvenes pueden hacer lo que quieran con su cabello». En «Corte mi cabello (ya no soy indígena?) | Nancy Risol», Nancy Risol, video en YouTube, 13 de noviembre de 2020, acceso el 20/06/2022, https://www.youtube.com/watch?v=O6PEGCmeh_4.

guion o una edición demasiado curados, así como la participación de algunos interesados patrocinadores. En efecto, la creciente profesionalización del canal de Nancy Risol no pasa desapercibida y tiene importantes consecuencias sobre sus modos de producción.

Últimamente, su institucionalización en la plataforma y en el panorama del YouTube latinoamericano la llevan a proponer contenidos que se distancian un poco más cada día de los vídeos que le permitieron conocer sus primeros éxitos. Así, desde 2021, Nancy sube a su canal cada vez más formatos que recogen tanto los códigos como la apariencia de los programas de televisión, asemejándose finalmente a superproducciones en las que sus trajes indígenas acaban por reflejar la marca de fábrica «Nancy Risol» y ya no tanto la identidad cultural de la saraguro que es. Tal es el caso del vídeo «Pasarela a mi estilo con vestimenta Saraguro»⁵³, en el que un escenario natural de cataratas se convierte, con la ayuda de focos y cámaras de alta rendición, en el plató de un *show* televisivo que acoge sus desfiles. Finalmente, dicha evolución puede dar a pensar que los contenidos del canal de Nancy están perdiendo su autenticidad original. Algo que podría acabar provocando el descontento de sus suscriptores más fieles, al sentirse defraudados, como parece demostrarlo la bajada de visitas en sus vídeos del año 2022 que superan con dificultad la barra simbólica de las cien mil reproducciones. Una cifra que había significado tres años atrás el principio de su viralidad en Internet.

Pero el asunto parece más complicado: su voluntad de conservar la hibridez de sus inicios en la plataforma la lleva a buscar el mantenimiento de un equilibrio casi esquizofrénico. Por un lado,

53 «Pasarela a mi estilo con vestimenta saraguro», Nancy Risol, video en YouTube, 7 de diciembre de 2021, acceso el 20/06/2022, https://www.youtube.com/watch?v=1z3lim3_t2U&ab_channel=NancyRisol.

tiene que seguir satisfaciendo a los seguidores que la propulsaron a la fama y que buscan la simplicidad de trato de sus inicios en YouTube. Por otro lado, ahora también debe pensar en la salud económica de su negocio y en la manera de atraer a cada vez más patrocinadores, con el fin de permanecer en la cúspide de los *youtubers* latinoamericanos. En tales circunstancias, la apuesta por una producción audiovisual híbrida de Nancy Risol no parece estar en peligro, como lo prueba su reciente colaboración con Netflix Latinoamérica, en un vídeo que recupera justamente esta dinámica que se adapta sin problema al propio estilo de la plataforma de *streaming*.⁵⁴ No obstante, su mayor reto consistirá en conciliar en este nuevo tipo de formato la huella antisistémica que tanto caracteriza su trayectoria, con tal de que la comunidad Saraguro, como su mayor representante mediática, no queden instrumentalizadas por los gigantes de la red.

73

Bibliografía

- Amadiou, Jean-François. *La société du paraître. Les beaux, les jeunes... et les autres*. París: Éditions Odile Jacob, 2016.
- Beauvisage, Thomas, Jean-Samuel Beuscart, Thomas Couronné y Kevin Mellet. «Le succès sur Internet repose-t-il sur la contagion? Une analyse des recherches sur la viralité». *Tracés. Revue de Sciences humaines* 21 (2011): 151-166. doi.org/10.4000/traces.5194.
- Cardon, Dominique. *Culture numérique*. París: Presses de Science Po., 2019.

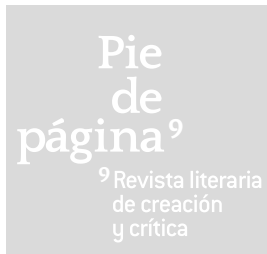
⁵⁴ «Nancy Risol audiciona para ser una Bridgerton», Netflix Latinoamérica, 28 de marzo de 2022, acceso el 11/07/2022. https://www.youtube.com/watch?v=138YVty6Ej4&ab_channel=NetflixLatinoam%C3%A9rica.

- Catalán Pesce, Ramiro. «Los desafíos de la inclusión digital étnica». *Diálogos de la comunicación* 82 (2010). Acceso el 16 de junio de 2022. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3728256>.
- Dolan, Paul. *Happy Ever After: Escaping the Myth of the Perfect Life*. Londres: Penguin Books Limited, 2020.
- Ginsburg, Faye. «Rethinking the Digital Age». En *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics*. Editado por Pamela Wilson y Michelle Stewart, 127-144. Londres: Duke University Press, 2008.
- Hughes, Thomas Parker. *Networks of Power: Electrification in Western Society, 1880-1930*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Jenkins, Henry. «Nine Propositions Towards a Cultural Theory of YouTube». *Confessions of an Aca-Fan, the Official Weblog of Henry Jenkins*, 28 de marzo de 2007. Acceso el 16 de junio de 2022. http://henryjenkins.org/blog/2007/05/9_propositions_towards_a_cultu.html.
- 74 Kim, Jin. «The institutionalization of YouTube: From user-generated content to professionally generated content». *Media, Culture & Society* 34(1) (2012): 53-67. doi.org/10.1177/0163443711427199.
- Márquez, Israel y Elisenda Ardèvol. «Hegemonía y contrahegemonía en el fenómeno youtuber». *Desacatos* 56 (enero-abril 2018): 34-49. Acceso el 16 de junio de 2022. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2018000100034&lng=es&nrm=iso.
- Mendieta, José. «Moda indígena en Ecuador: para no negar la identidad». *Distintas Latitudes*, 11 de agosto de 2017. Acceso el 16 de junio de 2022. <https://distintaslatitudes.net/oportunidades/11128-2>.
- Pagán-Teitelbaum, Iliana. «Espejo eurocéntrico: por una estética de la equidad en el discurso audiovisual sobre la mujer indígena y la tecnología». *El ojo que piensa* 14 (enero-junio 2017): 20-43. Acceso el 16 de junio de 2022. <http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/257>.

- Prensky, Marc. «Digital natives, digital immigrants, part 1». *On the Horizon*, IX, 5 (octubre de 2001): 1-6. doi. org/10.1108/10748120110424816.
- Salazar, Juan Francisco. «Indigenous Peoples and the Cultural Construction of Information and Communication Technology (ICT) in Latin America». En *Information, Technology and Indigenous People*. Editado por Laurel Dyson, Max Hendriks y Stephen Grant. Hershey PA: Information Science Pub, 2007. doi.org/10.4018/978-1-59904-298-5.ch002.
- Siri, Laura. «Un análisis de You Tube como artefacto sociotécnico». *Diálogos de la comunicación* 77, 2008. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2694479>.
- Thompson, John. *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Turner, Graeme. *Ordinary People and the Media: The Demotic Turn*. Londres: Sage, 2010.
- UNICEF. *Visibilidad e invisibilidad de las culturas de los pueblos indígenas. Estereotipos y posible racismo en los libros de textos escolares (Bolivia, Ecuador y Perú)*. Lima: Fondo para las Naciones Unidas para la Infancia, 2008.

Yann Seyeux

Yann Seyeux es doctorando en estudios hispanoamericanos en la Université Paris Nanterre (Francia). Realiza una tesis titulada «Políticas digitales, ciudadanía, cultura(s) digitale(s): los casos de Ecuador, Colombia y Chile», bajo la dirección de Emmanuelle Sinardet. En sus trabajos, concibe las tecnologías digitales como objetos de estudio en sí mismos e investiga la emergencia de culturas digitales en los mundos hispánicos contemporáneos. Es miembro de la Asociación de Ecuatorianistas.



9 / Guayaquil
II semestre 2022
ISSN 2631-2824

Escribir desde el cruce de géneros Una aproximación a *Tiempo*, de Abdón Ubidia

María Angélica Espinel

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

espinelangelica@gmail.com

77

Resumen

En *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte* (2015), Florencia Garramuño sostiene que el arte contemporáneo pone en crisis la idea de pertenencia y de especificidad. El presente trabajo propone una aproximación a un libro que puede leerse bajo ese prisma a raíz de la conjugación de géneros disímiles que moldean, indefiniblemente, una forma huidiza. En efecto, *Tiempo, ficción filosófica y científica* (2015), del ecuatoriano Abdón Ubidia, establece, como su título advierte, puntos de conexión y fuga entre tres series discursivas: literatura, filosofía y ciencia, y, a su vez, cruza rasgos propios de la ciencia ficción, el fantástico y el ensayo. Este descalce genérico posibilita la proyección de inquietudes, interrogantes y especulaciones sobre el arte y el devenir del hombre en nuestra época marcada por los flujos y destiempos de la globalización.

Palabras clave: Abdón Ubidia, Cruces genéricos, Neoglobalización, Ciencia Ficción, Ensayo

Abstract

In Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte (2015), Florencia Garramuño maintains that contemporary art puts the idea of belonging and specificity in crisis. The following paper proposes an approach to a book that can be read under this prism as a result of the conjugation of dissimilar genres that mold, indefinitely, an elusive form. Indeed, *Tiempo, ficción filosófica y científica* (2015), by the Ecuadorian Abdón Ubidia establishes, as its title warns, points of connection and escape between three discursive series: literature, philosophy and science, and crosses also features of the science-fiction, the fantastic and the essay. This generic mismatch enables the projection of concerns, questions and speculations about art and the future of man in our time marked by the flows and mistimes of globalization.

Keywords: Abdón Ubidia, crossovers of literary genres, neoglobalization, Science-fiction, Essay

78

|

¿Cómo escribir hoy, en el escenario de un mundo globalizado? Formulo esta pregunta a modo de disparador y, al hacerlo, no puedo evitar pensar en las condiciones de enunciación de este artículo, resultado parcial de la estancia de investigación de una argentina en Francia, expandido y reformulado gracias a los aportes de colegas de nacionalidades disímiles en el marco de un congreso organizado por el Centre d'études équatoriennes de la Universidad de París Nanterre y por la Asociación de Ecuatorianistas. ¿Cómo escribir, entonces, *desde* Latinoamérica? Esto en una época en la que, como señala Ticio Escobar:

[...] Estamos lejos del latinoamericanismo de los 60 y de sus alegorías identitarias (Pueblo, Nación, Identidad, etc.) que, en nombre de lo "propio", entraban en polaridad absoluta con lo "extranjero" o lo "foráneo" para defender sustancialistamente una esencia de lo latinoamericano: una reserva autóctona de significaciones incontaminadas?¹

O, como inquiera otro insoslayable pensador de la región, Néstor García Canclini: ¿«Cómo pensar un continente que, en gran medida, está en otra parte»², en un tiempo en que no solo las naciones están «fuera de sí»³, sino también el arte, que rebasa todas las fronteras⁴, escapa de su autonomía y va al encuentro de lo extraartístico, viendo cómo «las murallas entre géneros, entre arte y publicidad, entre juego y reflexión se desmoronan»?⁵

Precisamente, en *Tiempo, ficción filosófica y científica* (2015), Abdón Ubidia elige hacerlo, elige escribir y pensar, a través del cruce de géneros. Allí, el ecuatoriano no solo establece, como el nombre del volumen advierte, puntos de conexión y fuga entre

1 Ticio Escobar, *El arte fuera de sí* (Asunción: FONDEC-CAV/Museo del Barro, 2004), 5.

2 Néstor García Canclini, *La globalización imaginada* (Buenos Aires: Paidós, 2000), 52.

3 No es ocioso recordar, dado que remito a ambos críticos de la cultura en el mismo párrafo, que la idea de «arte fuera de sí» es propuesta por Ticio Escobar en su libro homónimo editado en el 2004 y que Néstor García Canclini se sirve de ella para desarrollar su trabajo *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia* que se publica seis años más tarde. La remisión al paraguay se plantea de forma explícita ya desde la apertura del volumen, titulada, en homenaje a Canclini, «El arte fuera de sí».

4 Otra autora que sigue a Ticio Escobar para orientar sus análisis y aportes es Florencia Garramuño. En el «Prefacio» de *Mundos en común*, la argentina utiliza un epígrafe de *El arte fuera de sí* y, con esa punta de lanza, esgrime: «Algunas transformaciones de la estética contemporánea propician modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía» [ver: Florencia Garramuño, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (Buenos Aires: FCE, 2015), 13].

5 Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato* (Buenos Aires: Katz, 2010), 49.

tres series discursivas: literatura, filosofía y ciencia, sino que cruza rasgos propios de la ciencia ficción, el fantástico y el ensayo. No es este el primer texto en el que Ubidia pone en práctica el procedimiento. Se trata, más bien, de una operatoria transversal a la integralidad de la serie *Divertinventos*, recorte de su obra que recoge tres publicaciones previas a la que nos ocupa: *Divertinventos, libro de fantasías y utopías*, de 1989; *El palacio de los espejos*, de 1996 y *La escala humana*, de 2008. En este trabajo observaremos cómo se pone en marcha la mixturación genérica a partir del análisis del cuento «La impresora de 4 dimensiones» de la antología más reciente.

II

80

Si el sistema paratextual funciona como clave de lectura para cualquier discurso, hay que notar que «La impresora de 4 dimensiones» nos coloca en el terreno de la ciencia ficción a partir del título, en tanto previene a los lectores acerca de un invento tecnológico que será central a lo largo del relato. Por otro lado, el epígrafe del proverbio latino: «El nombre es el destino»⁶, a la vez que dialoga con la trama, con el tenor ficcional del texto y su argumento, puede leerse como una cita, estrategia típica del discurso académico, que promueve una filiación con el ensayo, y que lo inaugura por medio de una sentencia poderosa por su tono asertivo. En este sentido, el dicho latino opera como frase inicial que pone en juego lo que para Beatriz Sarlo es una de las formas posibles del ensayo: la

⁶ Abdón Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», en *Tiempo, ficción filosófica y científica* (Quito: El conjejo, 2015), 37, edición para Kindle.

afirmación radical, «cuya radicalidad, precisamente, desencaja los pasos argumentativos»⁷. La crítica argentina también indica que la argumentación es de carácter «tentativo (exploratorio)» y que una de las misiones imposibles de esta tipología textual tiene que ver con intentar articularla con su rasgo opuesto, de signo conclusivo. Lo anterior desemboca en una «relación problemática con la exposición y la prueba, (...) que está tensionada entre considerar la prueba como innecesaria, sosteniéndose en la escritura de la idea, y acumularla con la obsesión benjaminiana del depósito de citas»⁸. Atendiendo este último punto, no es casual que la primera oración del cuento vuelva a insertar una voz ajena, esta vez la de William Faulkner, para decir: «Cada nombre trae su propio presagio», frase que, en consonancia con la insistencia propia del género, es reformulada por la voz enunciadora: «Como decir, en tu nombre existe ya una advertencia»⁹. La reiteración conceptual nombre-destino/presagio/advertencia forma parte del movimiento discursivo ensayístico. El ensayo «vuelve y revuelve»¹⁰, dice Adorno citando a Max Bense, y, en la misma línea, Sarlo apunta su circularidad, recursividad y abundancia innecesarias.¹¹ A propósito de la voz enunciadora, es necesario señalar dos cosas. Primero, la aparición de la primera persona en: «Cuando pienso en esa frase, el nombre de mi amiga Hypatía se me viene a la mente»¹² porque, en el ensayo, tiene lugar un «pasaje entre el modo impersonal al modo personal»¹³

7 Beatriz Sarlo, «Del otro lado del horizonte», *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, boletín n.º 9 (2001): 17.

8 Sarlo, «Del otro lado del horizonte», 19.

9 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 37.

10 Theodor Adorno, «El ensayo como forma», en *Notas de literatura* (Barcelona: Ariel, 1962), 27.

11 Sarlo, «Del otro lado del horizonte», 18.

12 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 37.

13 Sarlo, «Del otro lado del horizonte», 29.

que desencadena la dominancia del yo. Además, el proceso mental «pensar» nos acerca al importe reflexivo inherente a este tipo de discurso. En segundo lugar, antes de introducir la instancia predominantemente narrativa del texto, el enunciador dice: «Esta es la historia de ella [Hypatía] y la impresora de cuatro dimensiones. Empecemos»¹⁴. A través del último verbo, que está en primera persona del plural y en subjuntivo con valor de imperativo, el narrador incluye al lector y, en esa marcha, pone de manifiesto el aspecto dialógico presente en todo ensayo (si hay un «yo» tiene que haber un «tú» que reciba el enunciado) y la impronta persuasiva del discurso que, aunque articule una idea, una búsqueda siempre en fuga, siempre en desvío, requiere de la proximidad, de la complicidad con el receptor. Se invita a quien lee a acompañar el devenir textual, a quedarse a oír el *exempla*¹⁵ que permite articular la anécdota con la máxima romana, exhibiendo así lo que, para César Aira, la narrativa moderna se esfuerza en ocultar:

Esas formulaciones anticuadas como “habíamos dejado a nuestro héroe en tal o cual situación...” o “pero los lectores se estarán preguntando...”, que ya no se usan, en el ensayo han persistido porque son inherentes al género. La inmediatez del autor con su tema impone los protocolos de la enunciación.¹⁶

«La impresora de 4 dimensiones», por lo tanto, construye un entramado discursivo que, sin ser puramente ensayo, emula un suje-

14 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 38.

15 El *exempla* es uno de los recursos que apunta Sarlo como los más frecuentes del ensayo y lo define como «prueba y ornato, según la retórica» (mis negritas). Puede considerarse, por consiguiente, toda la narración de Hypatía y el narrador como una «prueba» orientada a validar la máxima que identifica nombre y destino. Ver: Sarlo, «Del otro lado del horizonte», 24.

16 César Aira, «El ensayo y su tema», en *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, boletín n.º 9, 14.

to de enunciación similar a él. En otras palabras: los procedimientos retóricos configuran una voz autoral que no es asimilable a la del sujeto empírico Abdón Ubidia porque no es siquiera verosímil que la historia de Hypatía y el invento científico le haya acaecido al escritor; es decir que no hay una intención de asumir lo narrado como extraliterariamente verificable —lo que sí podría ser buscado en el ensayo como parte de la argumentación—. Como resultado, el lector sabe que lo que identifica como registro ensayístico se inserta dentro de una ficción y que no debe leerse con afán corroborativo, sino como exposición del artificio discursivo que, a pesar de ser ficcional, no impide la formulación de verdaderas especulaciones.

III

83

En todo caso, la inflexión ensayística se halla entretejida al género de ciencia ficción y este comienza a perfilarse con la inserción del *exempla*, es decir, cuando «comenzamos» con la historia de Hypatía y la impresora. «El avance de la ciencia y de la tecnología (...) es acumulativo, y cada avance tiende a impulsar otro avance más veloz» sostiene Isaac Asimov.¹⁷ Considero la cita del ruso-estadounidense doblemente pertinente, pues, en la narración de Ubidia, la mentada velocidad será reiterativamente tematizada y problematizada por la protagonista. Además, el relato parece compartir la concepción del avance científico-tecnológico como acumulativo en tanto se hace referencia a las formas de impresión anteriores a las de cuatro dimensiones:

¹⁷ Isaac Asimov, «La ciencia ficción en general» en *Sobre la ciencia ficción* (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 8.

Cuando asomaron las primeras impresoras de tres dimensiones, todos supimos que una nueva revolución había comenzado. Su función era sustancialmente distinta de la que, siglos atrás, Gutenberg propiciara con la imprenta, es decir, con su impresora de dos dimensiones. Ésta difundió el conocimiento. La impresora de tres dimensiones vino a difundir los objetos.¹⁸

84

La mención de la impresora 3D y de la de Gutenberg, junto a sus consecuencias pragmáticas (propagación de conocimientos y difusión de objetos), implica el enlace entre ciencia y sociedad que, si hacemos propia la definición de Asimov, es consustancial a la ciencia ficción: «La ciencia ficción puede ser definida como aquella rama de la literatura que trata sobre las reacciones de los seres humanos a los cambios en la ciencia y la tecnología»¹⁹. Asimismo, la alusión a la «revolución» impulsada por ambos inventos, por paragón, crea expectativas sobre los efectos que tendrá, dentro del relato, la nueva máquina, con lo que se realza el elemento crítico cuando ellas se ven frustradas.

A lo largo del relato, como de toda la antología, el problema del tiempo y su aceleración es medular y la forma de introducirlo viene dada por su nexo con los aparatos científicos. Respecto de las impresoras 3D, leemos: «Era el comienzo de la teletransportación. Uno diseñaba o copiaba una cosa y, al otro lado del mundo, ésta era reproducida fielmente: fuese vaso, edificio o monumento. Fue casi la abolición total del tiempo»²⁰. La velocidad en el orden de la reproducción tiene su correlato en la recolección de ganancias: «El capital se acumuló con la misma velocidad que creció, de otra par-

18 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 38.

19 Isaac Asimov, «¡Qué fácil ver el futuro!», en *Sobre la ciencia ficción*, 44.

20 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 38.

te, la pobreza»²¹. Afín a un mundo globalizado, la obtención acelerada de capital va de la mano con un planeta interconectado, donde la mercancía circula a ritmos galopantes pero la distribución de la riqueza y las posibilidades de participación siguen siendo muy desparejas. Como explica García Canclini:

[en el ensanchamiento del mercado] hay quienes se benefician (...) [hay] quienes pueden participar en él desde las economías y culturas periféricas, y [otros] cuantos [que] quedan descolgados de los circuitos globales. Las nuevas fronteras de la desigualdad separan cada vez más a quienes son capaces de conectarse a redes supranacionales de quienes quedan arrinconados en sus reductos locales.²²

El texto de Ubidia critica, a través de la ironía, este orden de cosas. Hiperboliza acerca de la rapidez con que los bienes se elaboran, se consumen y se descartan, y describe una generación de basura tan inmensa que, como indica:

Países enteros tuvieron que especializarse para guardarla. *Países basura* se llamaron porque la recepción de ésta pasó a ser su única fuente de ingresos y, para colmo, su industria turística basada en el lema: "¡Venga a conocer nuestras grandes montañas de desechos!" , no prosperó.²³

El concepto de *país basura* no solo alude al sistema de producción de los países que, relegados, trabajan con lo perimido, con lo que sobra, con aquello que el sistema expulsa. La denominación, políticamente incorrecta, no es inocente: el hecho de que el segundo

21 *Ibíd.*

22 García Canclini, *La globalización imaginada*, 32.

23 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 39 (cursivas del texto).

término de la palabra compuesta pueda interpretarse como una alusión a los desperdicios que son concentrados en determinadas naciones, pero, a la par, como atributo del núcleo «países», implica la existencia de Estados que son considerados, directamente ellos, como desecho.²⁴ Bajo este aspecto, cobra vigor la denuncia contra la hipocresía de una terminología económico-política que busca ocultar, mediante eufemismos, la violencia de la inequidad y de la enorme dependencia que vuelve imposible la diversificación de las fuentes de ingreso.

86

En tal contexto, las intervenciones del personaje de Hypatía también se tiñen de una inflexión reflexiva que encarna algunos rasgos del ensayo. La oposición de la protagonista contra la vertiginosidad del tiempo se traduce en intentos por esbozar explicaciones de cómo afecta a la vida humana: «La lentitud ha sido reemplazada por la rapidez. El tedio, el *spleen* decimonónico, se cambió en estrés a partir del siglo XX»²⁵. Nuevamente, se emplea el tono asertivo que marcara Sarlo como una de las formas posibles del ensayo y, al mismo tiempo, como señala Adorno, se «absorbe conceptos y experiencias»²⁶, dado que el personaje pone en su boca nociones relacionadas al campo humanístico o psicológico, como «spleen» y «estrés», a la vez que pone en relación experiencias sociales de dos épocas diferentes. Paralelamente, aventurar la con-

24 La *Nueva gramática de la lengua española* de la Real Academia Española explica que, para el caso de las palabras compuestas bajo la estructura SUSTANTIVO+SUSTANTIVO, «El segundo constituyente (...) aporta alguna propiedad particular de la entidad designada por el núcleo, a menudo la forma o la apariencia (corbata mariposa, pantalones campana, pez espada), el origen (bebé probeta, lengua madre) o la función que ejerce algo (buque escuela, casa cuna, ciudad dormitorio, hombre orquesta, reloj despertador)» [Ver: RAE, «La derivación apreciativa», en *Nueva gramática de la lengua española (Manual)* (Madrid: Espasa, 2009) 197]. Las interpretaciones que formulo del vocablo «basura» en el lexema compuesto pueden considerarse, en el primer caso, como atributo de función y, en el segundo, de forma o apariencia.

25 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 39-40.

26 Adorno, «El ensayo como forma», 11.

jugación de términos de distinto orden —«el tiempo y el spleen» o «el tiempo y el estrés»— empalma a la perfección con el modo en que el género ensayístico elige su asunto y conecta ideas. Para Aira, esta estrategia particular se ve, a menudo, en los títulos que siguen la estructura «A y B». Según el escritor argentino, en todo ensayo hay «un encuentro [que] se da en el seno de una combinatoria: no es el encuentro de un autor con un tema sino de dos temas entre sí»²⁷. Una vez que la fuerza de la asertividad y del encuentro temático han tenido lugar, el ensayo continúa su exploración y puede asumir otras tácticas: la interrogación. Hypatía plantea múltiples inquietudes (siempre derivadas de su tema) a través de la modalidad interrogativa: «¿Por qué quieren enloquecernos con tanta velocidad? ¿A dónde corremos? ¿Quién nos persigue? ¿A dónde vamos a llegar? ¿Qué perseguimos?»²⁸. La concatenación de preguntas va en paralelo a lo que Sarlo describe: si la «otra forma» del ensayo es la interrogación, «su desenlace no necesariamente ofrece una respuesta, sino una nueva pregunta, bordeando lo que no se sabe, que se ha ampliado como resultado en negativo»²⁹. Gracias a otras fuentes y referencias a la autoridad, y en coincidencia con la concepción del ensayo como «depósito de citas», estos cuestionamientos son nutridos por otras voces: «Leía, regalaba y comentaba obras de antaño, entre ellas, las de un filósofo llamado Virilio y una, *La lentitud*, de un novelista llamado Kundera, como para afirmar sus razones»³⁰.

No es solo discursivo el enfrentamiento de Hypatía contra el impacto social que tienen las nuevas tecnologías: también tie-

27 Aira, «El ensayo y su tema», 11.

28 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 39.

29 Sarlo, «Del otro lado del horizonte», 18.

30 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 39.

ne implicancias en su praxis política. Al modo de una militante sesentista con fe en el cambio social, la protagonista «organiza-
ba grupos y visitaba colegios y universidades y hasta había fun-
dado un partido político en pro de “lentificar” el mundo, al cual
nadie quería afiliarse ni yo tampoco, aunque firmaba sus ma-
nifiestos»³¹. La respuesta frente a ese espíritu esperanzado, que
ha quedado lejos en el tiempo, es una actitud propia de nuestra
época, marcada, en términos de García Canclini, por la impo-
tencia ciudadana y el desinterés por la política.³² Si bien es cier-
to que el relato tiene proyecciones a futuro, coincido con Isaac
Asimov cuando dice que «ninguna historia de ciencia ficción que
encierre algún pensamiento está desligada de la sociedad en la
que se la produce»³³. Es por eso que juzgo interesante señalar los
vasos comunicantes que la ficción establece con el presente. En
ese sentido, la actitud de quien narra y del resto de la sociedad
es asimilable al desencanto político que pareciera cifrar nuestra
era, en la que el mercado ha invadido todos los terrenos.

Uno de los órdenes donde se imbrican el ser humano idea-
do por la ciencia ficción y la máquina y el entorno es, para Iván
Rodrigo Mendizábal, «el artefacto tecnológico cargado de algún
sentido político, donde aparece lo maquínico, —en el sentido de
Deleuze y Guattari (2002)—, producto del quehacer tecnocientí-
fico»³⁴. La impresora de cuatro dimensiones cobra ese espesor: el
peso del sentido político que se le atribuye radica en su potencia-

31 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 40.

32 García Canclini, *La sociedad sin relato*, 196.

33 Isaac Asimov, «Ciencia ficción y sociedad», en *Sobre la ciencia ficción*, 57.

34 Iván Rodrigo Mendizábal, «Representaciones de futurización y desfuturi-
zación de la nación, sus desarrollos tecnológico-políticos y del lugar del ser hu-
mano en sociedad en la literatura de ciencia ficción del área andina (Siglos XIX,
XX y XXI)» (tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador,
2018), 18. <http://hdl.handle.net/10644/6065>

lidad para recuperar el tiempo, al incluir ese vector en la reproducción que hace de imágenes/miniaturas, poniendo su acento en aquello que la gente quiere olvidar, el devenir cronológico, contra el que, según Hypatía las personas están jugando una carrera. Pero esta confianza prontamente se enfrenta a la concomitancia entre la esfera científico-educativa y la mercantil y económica. Resulta pertinente apuntar cómo ingresan en el relato cuestiones propias a la producción del conocimiento y su difusión en el marco de la contemporaneidad. En primer lugar, contemplando los flujos migratorios motivados por diversas razones, es notable que el personaje femenino haya tenido noticia del nuevo invento gracias a su estadía «fuera del país visitando institutos de alta tecnología»³⁵. Luego, también figura la cuestión del requerimiento de inversiones en el desarrollo científico:

(...) organizaremos una campaña con el fin de ayudar al Instituto para que desarrolle mejor su tecnología. Recabaremos fondos. Publicitaremos (...) sus resultados. (...) Haremos todo lo posible para que podamos lograr que una de nuestras universidades se interese en crear carreras relacionadas con el manejo de esa impresora.³⁶

La necesidad de búsqueda de fondos habla de la dependencia de la tecnología a la lógica del mercado: si el producto no es un potencial generador de ganancias, por óptimo que sea, no habrá fondos para que se produzca ni se difunda transnacionalmente, aun en el cuadro de un mundo globalizado. ¿Cómo pretender generar impactos

35 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 42.

36 Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 43.

alternativos en la sociedad a través de la ciencia si es el poder del mercado el que regula estas decisiones?

IV

90

Al final del relato, hay un distanciamiento entre el narrador e Hypatía a través del cual se esboza una suerte de paradoja. Gracias a la máquina es viable la restitución del tiempo humano, del tiempo lento, pero este acomete contra su promotora. La figurilla en cuatro dimensiones de la mujer «se consume, poco a poco en la combustión lenta del tiempo» como lo hiciera «Hypatía de Alejandría en el fuego de sus asesinos»³⁷. Esta última imagen vuelve al ensayo debido a que recupera, para concluirlo, el *exempla* que probaría la identidad entre nombre y destino. La frase concluyente exaspera el sentido de impasibilidad y la defraudación: «De la impresora de cuatro dimensiones tampoco supe nada. En este mundo de mercaderes impacientes y veloces debe haber resultado un fracaso como negocio»³⁸. La desproporción entre las expectativas generadas por el invento al principio del relato y su intranscendencia es casi provocativa: el aparato no significó una revolución, ni social ni científica, ni modificó el tiempo del mundo (que sigue impaciente y veloz), ni triunfó en el mercado. No quedó de él ni el vestigio de una noticia o un rumor.

La escritura de Ubidia, en su serie *Divertinventos*, puede pensarse a partir de la inespecificidad de la que habla Garramuño como característica del arte contemporáneo debido al entrecruzamiento de géneros y discursividades. En «La impresora de 4 dimensiones» la imbricación de ciencia ficción y ensayo dispara derivas reflexivas

³⁷ Ubidia, «La impresora de 4 dimensiones», 48.

³⁸ *Ibidem*.

propias de la experiencia del sujeto en el mundo globalizado: su vinculación con el tiempo, su posibilidad o imposibilidad de intervenir en la esfera pública, su relación con la ciencia y, con especial énfasis, es asediado el rol determinante del mercado en la totalidad de los procesos mencionados.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. «El ensayo como forma». En *Notas de literatura*, 11-34. Barcelona: Ariel, 1962.
- Aira, César. «El ensayo y su tema». *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Boletín n.º 9 (2001): 9-15.
- Asimov, Isaac. *Sobre la ciencia ficción*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Escobar, Ticio. *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC-CAV/Museo del Barro, 2004.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- . *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE, 2015.
- Real Academia Española. «La derivación apreciativa». En *Nueva gramática de la lengua española (Manual)*. Madrid: Espasa, 2009.
- Rodrigo Mendizábal, Iván. «Representaciones de futurización y desfuturización de la nación, sus desarrollos tecnológico-políticos y del lugar del ser humano en sociedad en la literatura de ciencia ficción

del área andina (Siglos XIX, XX y XXI)». Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar-sede Ecuador, 2018. <http://hdl.handle.net/10644/6065>

Sarlo, Beatriz. «Del otro lado del horizonte». *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Boletín n.º 9 (2001): 16-31.

Ubidia, Abdón. *Divertinventos o libro de fantasías y utopías*. Quito: Grijalbo, 1989.

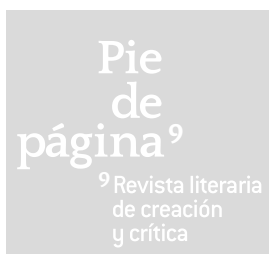
---. *El palacio de los espejos*. Quito: El conejo, 1996.

---. *La escala humana*. Quito: El conejo, 2008.

---. *Tiempo, ficción filosófica y científica*. Quito: El conejo, 2015, edición para Kindle.

María Angélica Espinel

Estudiante avanzada de la carrera de Letras e investigadora en formación por la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Docente en instituciones de formación secundaria y de español para extranjeros. Adscripta a la docencia y la investigación en la cátedra Literatura y Cultura Latinoamericanas, materia del Profesorado y la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Desarrolla la Beca de Estudiante Avanzado (2021-2022), otorgada por la Universidad Nacional de Mar del Plata bajo la dirección de la Dra. Gabriela Tineo.



9 / Guayaquil
II semestre 2022
ISSN 2631-2824

El intrarrealismo como la poética de *Carta larga sin final*

Pamela Rovayo López

Universidad Andina Simón Bolívar
pamelarovayo@gmail.com

93

Resumen

El presente artículo analiza la novela *Carta larga sin final*, de Lupe Rumazo, publicada por primera vez en 1978. Se parte de la premisa de la existencia de una poética propia, sobre la que Rumazo teoriza y a la vez aplica en la ficción, denominada intrarrealismo, concebida a la vez como un concepto y una técnica que marca una impronta en la literatura hispanoamericana. En la novela que aquí se analiza, el intrarrealismo es el elemento que la estructura. Como un insumo para el ejercicio crítico de la novela de Rumazo, se considera también varias posturas suyas, expresadas en su ensayo *Yunques y crisoles*, a propósito de la literatura escrita por mujeres en América Latina. Finalmente, se reflexiona respecto de la naturaleza innovadora de *Carta larga sin final*, de la que se han hecho pocas, pero importantes nuevas lecturas, que la vinculan con nociones como la de no ficción y la hibridez de géneros literarios.

Palabras clave: intrarrealismo, Lupe Rumazo, escritura confesional, no ficción, novela ecuatoriana, escritura de mujeres latinoamericanas, hibridez literaria.

Abstract

This article analyzes the novel *Carta larga sin final*, by Lupe Rumazo, published for the first time in 1978. It starts from the premise of the existence of its own poetics, about which Rumazo theorizes and at the same time applies in fiction, called intrarealism, conceived both as a concept and a technique that marks an imprint in Spanish-American literature. In the novel that is analyzed here, intrarealism is the element that structures it. As an input for the critical exercise of Rumazo's novel, several of her positions are also considered, expressed in her essay *Yunques y crucibles*, regarding the literature written by women in Latin America. Finally, it reflects on the innovative nature of *Carta larga sin final*, of which few but important new readings have been made, linking it with notions such as non-fiction and the hybridity of literary genres.

Key words: intrarealism, Lupe Rumazo, confessional writing, nonfiction, Ecuadorian novel, Latin American women's writing, literary hybridity

94

«Se trata de nuestro mundo y como tal abre la palma entera sólo para quienes hemos convivido íntegramente en él».

Lupe Rumazo, *Carta larga sin final*.

A manera de aproximación inicial al concepto de intrarrealismo, podemos destacar que se centra en la voz y la temporalidad. Lupe Rumazo, ensayista y narradora ecuatoriana radicada en Venezuela, ha sido una excepción entre quienes ejercen el oficio de la literatura, ya que aparte de hacer obra crítica y creativa, también concibió una nueva estética literaria sobre la cual teorizó en su ensayo *Yunques y crisoles americanos* y desplegó en la novela *Carta larga sin final*¹, su ópera prima en la narrativa.

¹ Lupe Rumazo, *Carta larga sin final* (Colombia: Seix Barral Biblioteca Breve, 2020).

Para Rumazo, el intrarrealismo es la escritura como una forma de testimoniar la realidad desde lo subjetivo más allá de la materialidad, es una poética que enuncia y cuenta el devenir personal:

El monólogo, la identidad de tiempo y espacio, la marginalidad; los sucesivos enfoques desde diversos ángulos, que conducen a un entreveramiento de planos; la difuminación del personaje o la poca importancia concedida al argumento, más afectan a lo externo que a lo que Benjamín Carrión, con certeza, define como "sustancia de la cosa novelada". Tomando en cuenta otros aspectos, se podría añadir: sustancia de lo literario en general.²

El soporte teórico del intrarrealismo

En su ensayo *Yunques y crisoles americanos*, Rumazo cuestiona las categorizaciones tradicionales y esquemáticas de la literatura latinoamericana, pues para ella son camisas de fuerza cargadas de contenido político e ideológico que impiden el surgimiento de nuevas formas de contar las historias colectivas e individuales con la singularidad cultural que nos caracteriza. El mencionado ensayo que fue publicado en 1967 y propone una forma distinta de investigar la literatura de las últimas décadas, sobre todo en lo que se refiere a la escritura de mujeres, de ahí surge un exhaustivo análisis de las obras tanto de poesía como de narrativa de varias autoras desde 1920 hasta 1960. Rumazo identifica en varias autoras tales como Juana Ibarbourou, Teresa de la Parra, Alfonsina Storni, entre otras, una forma de asumir la escritura que se focaliza en el

² Lupe Rumazo, *Yunques y crisoles americanos* (Madrid: Editorial Edime, 1967), 17.

interior, un lenguaje fresco, intimista, cargado de referencias de la propia vida.

Estas autoras que en su momento no fueron adecuadamente leídas y entendidas constituyeron el corpus de investigación en el cual Rumazo supo identificar rasgos en común, lo suficientemente definidos como para consolidar una tendencia de estilo y de época que acuñaron las escritoras estudiadas.

Rumazo denominó a esta tendencia como intrarrealismo, una poética de la escritura identificada gracias a la relectura y reinterpretación de la obra de varias escritoras latinoamericanas, cuya producción se ubica entre los años veinte y la primera mitad del siglo pasado. Cabe recalcar que la obra de estas autoras no había logrado mayor difusión por las dificultades en la promoción editorial, la distribución internacional y también por su condición de género, ya que los prejuicios sociales ligados al machismo ocasionaban que una escritora demorara la vida entera en lograr algún tipo de difusión y reconocimiento de su obra en el mejor de los casos.

96

En este contexto, es muy destacable el trabajo ensayístico de Rumazo, así como su exhaustiva investigación de las obras y biografía de autoras casi olvidadas en aquel momento, lo cual convierte a *Yunques y crisoles americanos* en un valiosísimo instrumento de análisis de la literatura femenina latinoamericana perteneciente a la primera mitad del siglo XX, un trabajo que no ha sido adecuadamente difundido o estudiado: «De muy poco valdrían las exploraciones que anteceden sobre la literatura última de la mujer americana si no expurgáramos dentro de la nuez misma de la condición femenina»³.

En la investigación y exploración que Rumazo realiza sobre la condición femenina en América Latina se evidencia lucidez, sensibilidad y gran agudeza a la hora de extrapolar la vida cotidiana de

³ Rumazo, *Yunques y crisoles...*, 33.

las mujeres escritoras y conectarla con su producción literaria. Si bien su frente de escritura y acción no fue desde la militancia feminista, responde a un concienzudo estudio sobre la literatura hecha por mujeres y sus distintas repercusiones en nuestra sociedad.

La aparición de *Yunques y crisoles americanos* nació de las lecturas y la reflexión de Rumazo con la finalidad de constituir una visión panorámica de la literatura de mujeres en Latinoamérica, justo a las puertas del icónico mayo de 1968, cuando se discutía fervientemente el tema del artista comprometido con una causa y cuando la palabra «revolución» estaba en boca de las juventudes y los artistas de diversas áreas.

Rumazo, en *Yunques y crisoles americanos*, defiende el concepto del escritor comprometido, no con una ideología ni con una tendencia política sino más allá, defiende la elección de testimoniar las vivencias y el entorno, analizar la cotidianidad y la historia, tanto propia como colectiva desde diversos puntos de vista, y llama a cuestionar el papel de lo institucional y normativo sobre la creación:

A las épocas se las puede estudiar por lo que en ellas se escribe. ¿Cómo lo hace la mujer nueva? Con veracidad; maneja un caudal erudito, aunque no total; admite la autopsia de su verdad y de las verdades, pone su hora a tiempo y no a destiempo. Y, revolucionariamente: revolución en la cultura, revolución en la espontaneidad. (...) Nada le satisface menos a la autora joven que un esquema dado. No lo acepta ni en lo real ni en lo creativo. Que se sirva muchas veces de herramientas no siempre suyas para el más atinado logro de la plasmación, poco quita a una inquietud determinantemente vertical.⁴

⁴ Rumazo, *Yunques y crisoles...*, 17.

Rumazo abordó el concepto «mujer nueva» porque según ella, a partir de la primera veintena del siglo pasado surgió una generación escritoras que poetizaron y narraron desde su intimidad y necesidad por expresar algo diferente a la denuncia social, al folclorismo o al victimismo panfletario, y desde sus propias experiencias trataron de romper tabúes sobre la creación literaria, demostrando que puede desarrollarse a contracorriente, sin relación con lo oficialmente aceptado y aplaudido.

La literatura de la «mujer nueva» como lo menciona Rumazo, es una literatura que se desmarca de lo oficial, que establece y consolida su propio acervo, sus propias reglas, no como una forma de borrar las huellas de lo anterior, lo anterior es un referente gracias a lo cual se puede generar algo distinto, no un modelo para replicar.

98

El intrarrealismo en *Carta larga sin final*

La aplicación del intrarrealismo en esta novela se demuestra en el tratamiento de la temporalidad, no lineal y de carácter fluctuante, que sigue el compás de los recuerdos de la autora, estos recuerdos se presentan como una memoria onírica respecto a la presencia-ausencia de la madre. El diálogo y el monólogo confluyen en una voz desdoblada y mimética que asume el tono de la madre y de la hija, lo que Rumazo denomina «préstamo de garganta», que no es sino el resultado del ejercicio literario de vivir en el otro, este intento de construir la identidad del personaje con fragmentos de la alteridad.

El particular registro en el cual está narrada la novela se aproxima a lo epistolar, a ratos tiene un tono de diario íntimo, de

monólogo, de confesión, de fluir de la conciencia y de diálogo. Se trata de un texto cuya esencia se concentra en la evocación personal, y el artificio literario permite crear un universo donde predomina el anhelo de unidad y de permanencia; esta novela es una batalla a contracorriente con la muerte, que tiene la cualidad de dar un giro a los paradigmas de la vida y la palabra:

Y en esta ruta juntas, podrá apreciarse cómo el dolor tiene un cuerpo y un volumen y una manera de andar. Al principio, en la inicial correspondencia, pareciera como si mamá y yo ingresáramos en una única galaxia de angustia que gira, se estremece y trepida. Luego, de ella se desprenden dos núcleos; cada una de nosotras toma el suyo. Núcleos también de padecimiento, pero de distinto plañir. Empiezo yo a hablar mi lenguaje, tanto como lo hace mamá con el suyo. Más adelante el mundo comienza a surgir para nosotras. Al final el universo empezará a ser en algo o en mucho comprendido.⁵

99

Dentro de este análisis discursivo que se fomenta desde la escritura, se combinan el análisis teórico más el elemento creativo. La autora problematiza los elementos de su propia obra y realiza un crítica sobre ella, lo cual no es una atribución que usualmente se tomen los autores respecto de sus creaciones, ya que el papel de la crítica recae sobre personas especializadas en el área que no necesariamente son poetas o narradores, más bien ejercen metodologías previamente reguladas desde la academia, con lo cual buscan dar una perspectiva analítica amplia respecto a la obra literaria y su contexto, con más agudeza que el propio autor.

⁵ Rumazo, *Yunques y crisoles...*, 37.

Si alguien ha de hacer la crítica a la obra de un escritor, tiene que ser alguien externo, ya que el escritor como crítico de su obra no tendría la amplitud de miras para formular un análisis que desentrañe los elementos de su obra literaria, como lo expresa Starobinski en su ensayo *La relación crítica*:

Por lo que se refiere al *método* crítico, a veces, se aplica a codificar escrupulosamente algunos *medios* técnicos, y en otras ocasiones, con un sentido más amplio, se manifiesta como una reflexión sobre los fines que ha de proponerse, sin pronunciamientos dogmáticos sobre la elección de medios.⁶

100

Rumazo, sin embargo, se propone un trabajo muy meticuloso dentro del ámbito del ensayo y el análisis literario de su propia obra; a partir del estudio sobre la escritura de mujeres en Latinoamérica, crea su propia metodología crítica desde su amplio conocimiento de la literatura americana y europea. Aunque el estudio que le permitió formular el intrarrealismo no ha tenido hasta el momento una validación académica, debido al escaso estudio que se le ha dedicado a su obra, bien merece una revisión y una adecuada relectura, para apreciar en toda su potencia esta propuesta, sobre la cual todavía queda mucho por decir.

Rumazo, despojada de susceptibilidades y paradigmas, toma la distancia adecuada respecto de su obra para cuestionarla y para encontrar en ella ciertos puntos débiles:

¿Cuál texto? Uno plural, de vario nivel; ambiguo, por lo cual no se resuelve totalmente y puede dar lugar a aquello de “Carta

⁶ Jean Starobinski, *La relación crítica: psicoanálisis y literatura* (Madrid: Editorial Taurus, 1974), 153.

larga sin final". Texto que no incita a "placer de lectura" dentro de la clasificación barthiana; no obstante, por su continuidad sincopada, por sus núcleos reversibles, por la irremediable quemadura de infinitud, va pidiendo ser leído, va rogando sobre todo que lo imposible se resuelva...Texto de tres planos que se entrecruzan y conviven; el del entorno pequeño: familiar; el del mediano círculo: amigos, sociedad; el de la órbita grande: los conceptos universales. Y tratando la autora de que el libro no se vaya como globo a las alturas inasibles; pues hay el riesgo de perderlo ni se quede tampoco plantado en tierra, allí definitivamente hundido.⁷

Rumazo es de los poquísimos creadores que a partir de su trabajo ficcional establece y analiza su propia estética desde una perspectiva amplia y autocrítica. La autora no deja de cuestionarse sobre la creación y el papel que en la novela juegan elementos como la cotidianidad; según ella, *Carta larga sin final* incurre en un exceso de referentes propios del diario vivir, en donde lo extraordinario se construye desde lo pequeño, desde lo habitual, desde ese espacio familiar e íntimo en el cual la vida transcurre en un entorno repentinamente perturbado por la enfermedad y muerte de la madre.

Esa sobrecarga de cotidianidad que señala Rumazo en su novela, más que un demérito se trata de una peculiaridad muy latente en el vínculo afectivo de madre e hija, que no podía haber sido abordada de otra manera, pues desde la estructura de la novela, hasta los detalles narrativos, todos están inmersos dentro de una cotidianidad que es imposible de eludir. Existe una urgente necesidad de dar forma a la herida, de retratar la pérdida, de tal manera

⁷Rumazo, *Carta larga...*, 28.

que no se quede atrapada solo en el lamento, sino que alcance un matiz de transformación, una continuidad distinta y un reconocimiento de la presencia del otro desde los diálogos evocadores.

La estructura de *Carta larga sin final*

102

El intrarrealismo en *Carta larga sin final* también se manifiesta a través de la ruptura del esquema aristotélico del relato convencional, caracterizado por una presentación, conflicto, clímax y desenlace perfectamente definidos; esta ruptura estructural obedece a la necesidad de Rumazo de elaborar una carta para la madre que acaba de fallecer. La carta debe tener el tono y la familiaridad con los cuales le escribía siempre. Hay que tener en cuenta que Rumazo no está escribiendo una historia pensando en un público lector externo, ella está escribiendo para la madre, lo cual se convierte en una tarea especialmente complicada a la hora de plantearse cómo escribir y a quién, como ella misma lo dice refiriéndose a los motivos para escribir en clave epistolar:

Si hay distancia física, si hay ausencia y si por encima de las dos palpita la presencia, el intento comunicativo busca la carta. La forma epistolar vino a significar en mi caso el alimento de una muy presionante necesidad. No había para mí, escritora, otra manera de llegar a mamá. Si ya en el ayer nuestra única separación real produjo cartas diarias, tuyas y mías, en el hoy no podíamos -ni ella ni yo- prescindir del encuentro, también ligado a una muy frecuente periodicidad.⁸

⁸ Rumazo, *Carta larga...*, 33.

Carta larga sin final arriesga lo que muchas obras literarias de la época en que esta novela vio la luz no lo hicieron, como es el hecho de plantearse su existencia desde la herida que motiva la creación, la misma que el autor asume como propia en la historia narrada, sin necesidad de crear un alter ego ni emplear otros recursos, con la finalidad de desligar el relato de la vida personal.

Rumazo, dentro de su realismo íntimo, escribe para su madre y para ella misma, lo cual no significa que se trate de un texto con características de diario, pero sí con la suficiente potencia de quien escribe desde lo íntimo y testimonial:

Y no es que yo buscara a través de la forma epistolar plasmar una suerte de Diario; ya he dicho que considero a éste circunscrito apenas a las horas terrestres. Las nuestras eran otras, de aquí y de allá; mis cartas también tenían una condición peculiar, especialísima. Si hemos de guiarnos por el análisis de Todorov, muestran en el "aspecto literal" un grado de opacidad menor que el que generalmente tiene una correspondencia íntima. Si hago mención a un determinado mundo familiar, y por tanto dotado de su exclusivo código, trato de explicar en lo posible las referencias secretas, las connivencias, las claves. Parece obvio; la carta va a ser impresa y todos, el mayor número, deben entenderla.⁹

103

Es así como la poética intrarrealista se plantea una realidad metafísica que interactúa con la realidad material, creando de esta manera un espacio alterno, en el cual habitan narradora y narrataria, el lugar de enunciación parte del desdoblamiento que produce la memoria, que aún conserva y atesora la voz, la mirada, las accio-

⁹ Rumazo, *Carta larga...*, 33-34.

nes y la forma de ser de la madre, que en este caso es el personaje construido y narrado por la hija:

Pero a la vez, ya en el “proceso de enunciación” me encuentro con que el receptor no puede directamente contestarme. Destruyo entonces ese factor aparentemente negativo y doy a mamá una participación activa. Mamá está presente: habla, dialoga, discute. Es una forma de respuesta. Además recorro a la cita: de palabras de ella en otro tiempo, de otros escritores, de amigos y de enemigos. La carta es una piedra que arrojada en la laguna va ampliando sus círculos. Claro que mamá y yo vemos en ellos un dibujo especial; al margen de cualquier intento explicativo nuestro, no podemos ni ella ni yo prescindir de la connotación dada.¹⁰

104

De esta manera la poética intrarrealista en *Carta larga sin final* surge desde la idea de la presencia del otro en mí y de los quiebres temporales que Ricoeur señalaría como «juego con el tiempo», citando a Goethe, con relación al tiempo narrado y el tiempo que transcurre dentro de la propia narración:

(...) este juego tiene un reto: la vivencia temporal (*Zeiterlebnis*) buscada por la narración. La tarea de la morfología consiste en mostrar la conveniencia entre las relaciones cuantitativas temporales y las cualidades de tiempo que se refieren a la vida. Inversamente, estas cualidades temporales sólo se hacen visibles por el juego de las derivaciones y los engarces, sin que una mediación temática sobre el tiempo se incorpore a ellas, como en

¹⁰ Rumazo, *Carta larga...*, 34.

Laurence Sterne, Joseph Conrad, Thomas Mann o Marcel Proust. El tiempo fundamental sigue estando implicado, sin hacerse temático. Sin embargo, es el tiempo de la vida el que es "codeterminado" por la relación y la tensión entre los dos tiempos de la narración y por las "leyes de forma" que de él se derivan.¹¹

La diferencia del tiempo que transcurre fuera del relato y dentro de él, en *Carta larga sin final*, genera quiebres y un tiempo vital, Ricoeur lo denomina «cualidades temporales» a través de las cuales expresa y se manifiesta el ámbito de lo poético que va tejiendo una historia o una recreación vivencial.

¿Cómo concibe Rumazo la novela?

Carta larga sin final es una novela poco convencional, entre otras cosas por la presencia de un apartado inicial que bien se podría considerar como un prefacio, en el cual Rumazo expone las motivaciones personales y literarias que conforman la novela. Se trata de «Noticia», un paratexto que ayuda al lector a conectarse con la trama propuesta, la entrada que tiene como propósito teorizar y reflexionar acerca del texto mismo.

En este capítulo inicial se muestra la necesidad de la autora de generar un compendio reflexivo y teórico sobre el proceso de esta carta novelada, que da buena cuenta de su historia de vida personal. Este inicio de la novela es la única en la cual Rumazo se dirige a un narratario o lector externo, «Noticia» es un intento por justificar desde la literatura esta manifestación monológica de la memoria, misma que se resiste a la ausencia y el olvido:

11 Paúl Ricoeur, *Tiempo y narración. II* (México: Siglo Veintiuno, 2008), 500.

No puedo decir que la indagación de “una verdad” haya sido la razón primera de este libro, aunque su recorrido íntegro vaya satisfaciendo una absoluta e inacabable sed de la misma. Y el misterio la incite. No hay razones, sino graves congestiones y destrozos íntimos, para escribir este tipo de libros; ni tampoco mensajes que entregar, como no sea apenas dibujar las sombras de tales; ni se piense en planes literarios previos o en propósitos ulteriores. El libro responde a un acto vital, tiene en su tesis y en sí mismo “el sentido de la vida continua”, que dijera Unamuno. Se ha ido haciendo como la vida misma, desde un cierto determinismo, pero fundamentalmente desde una libertad.¹²

La función del prefacio en la novela, según Genette

106

Gérard Genette, en su libro *Umbrales*, habla acerca del prefacio como la parte fundamental de un libro, esa suerte de anticipo que ayuda al lector a prepararse para lo que va a encontrar al sumergirse en las páginas de la obra, y le facilita entrar en ella, o, por el contrario, lo puede convencer de que tal texto no encaja con sus gustos e intereses. El prefacio es ese lugar destinado especialmente al lector, en el cual el autor o el crítico construyen una panorámica de contenidos y criterios acerca de la obra, es algo así como el papel que envuelve al regalo, la aterciopelada piel del durazno que comienza a cautivarnos desde el tacto:

El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más ge-

¹² Rumazo, *Carta larga...*, 26.

neralmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o –según Borges a propósito de un prefacio– de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite, o, como decía Philippe Lejeune, “*frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture*”. Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición sino también de transacción: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados.¹³

107

Para Genette el prefacio o *epitexto*, se entiende como un mensaje materializado que entre otras características, posee la «fuerza ilocutoria» que implica mucho más que la creación de un contenido netamente informativo, pues involucra también la reflexión y la subjetividad del autor, quien genera una atmósfera que cobija y antecede a la obra, sin tener la intención de explicarla con didacticismo, sino como una forma en la que el autor piensa y analiza la escritura y el compendio que ha generado en torno a esta:

Una última característica pragmática del paratexto es lo que llamo, tomando libremente prestado este adjetivo a los filósofos del lenguaje, la *fuerza ilocutoria* de su de mensaje. Se trata

¹³ Gérard Genette, *Umbrales* (México: Siglo XXI, 2001), 7.

también aquí de una gradación de estados. Un elemento de paratexto puede comunicar una *información* pura, por ejemplo, el nombre del autor o la fecha de publicación; puede dar a conocer una *intención* o una *interpretación* autoral y/o editorial. (...) Estas notas sobre la *fuerza ilocutoria* nos han conducido insensiblemente a lo esencial, que es el aspecto funcional del paratexto.¹⁴

El paratexto llamado «Noticia», de *Carta larga sin final*, nace de una intención de la autora por compartir con los lectores las interpretaciones de la propia obra, cuya fuerza ilocutoria se concentra en la búsqueda de un lenguaje y tono con los cuales abordar su creación.

Sobre el prólogo de Benjamín Carrión

108

Aparte del epitexto «Noticia», en *Carta larga sin final* hay un prólogo formalmente identificable, elaborado por un gran amigo y colega de la autora, a quien ella consideró como lector ideal de su novela, Benjamín Carrión, escritor y gestor cultural, fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. El prólogo de Carrión se caracteriza por su emotividad, aparte de preguntarse sobre el lugar de enunciación de la voz narrativa:

¿Diálogo sin interlocutor? ¿Correspondencia sin corresponsal? Hubo alguien que dio la respuesta. ¿Alfonso Rumazo? Sí “Y él, el verdaderamente grande, me manifestó: –Claro, la edición de *Carta larga sin final* no es una cualquiera; tú estás escribiendo a alguien; tienes que tener el mayor cuidado; no es lo mismo que

¹⁴ Genette, *Umbrales*, 15–16.

crear para el público en general. Yo doy mis libros al editor y ya me despreocupo de ellos. Tu caso se muestra muy distinto.¹⁵

A través de un lenguaje poético, Carrión aborda a la novela como un relato sobre la orfandad; para reforzar su hipótesis enfatiza en la frase que consta en el capítulo «11.º, Yo era como una pantalla» que dice:

Mamá ha empezado la orfandad. La orfandad, creemos, es aplicable sólo a los niños pequeños, por ser estos los necesitados de alguien. ¿Orfandad en los adultos, orfandad en los viejos? Orfandad para adultos crecida, con paso redoble de ola de mar, orfandad que no solo tiene de ello conciencia, sino que porta dentro conciencia doble, en mi caso la tuya y la mía, y en ello se retuerce y padece. Porque tú yo lo sé también te sabes huérfana de mí, quizá por ello solitaria. Orfandad entonces de tala duplicada, para madre e hija a la vez. ¿Se ha hablado de esto?¹⁶

109

Para Rumazo, el sentimiento de orfandad no obedece a una condición etaria, aspecto que Carrión, con su aguda sensibilidad supo destacar, para concluir que el relato de Rumazo tiene el poder extraordinario de llegar al clímax desgarrador y tierno. Debido a la multiplicidad conversaciones y voces familiares que convergen en esta carta novelada, o novela con estructura epistolar, no podía tener otro tono que el confesional:

En *Carta larga sin final*, Lupe Rumazo sigue la plática con quien se fuera antes que ella, antes que nosotros. Con un "antes" que apenas interrumpe, para continuarla indefinidamente, la con-

15 Benjamín Carrión, *Prólogo: leyendo carta sin final en Carta larga...*, s/n.

16 Rumazo, *Carta larga...*, 67.

versación siempre. Allí le cuenta sus cosas. Esas que fueron de ambas: madre e hija. Esas en las que intervienen todos, como en las mañanas, los mediodías y las tardes de siempre, en las que suenan las voces jóvenes, las voces niñas de Diego, de Constance, de Solange...Sobre todo de Solange, la de los balbuceos infantiles y tiernos junto a Mayita que empezaba a dormir... Sus cosas... las de la incomprensión y la injusticia, para las cuales Inés tenía la palabra perdonadora, comprensiva, guiadora como una luz, suavizadora como una sonrisa.¹⁷

El oficio de la escritura y la vida doméstica

110

Otro de los aspectos que subyace en *Carta larga sin final* es el del oficio de la escritura frente al de la vida familiar, en el cual la imagen y el rol maternales juegan un papel fundamental. Rumazo habla de su madre como principal soporte de su carrera como escritora, porque aparte de sus consejos y charlas, tuvo un significativo aporte en el cuidado y crianza de los hijos, pues la tarea de ser madre y escritora es una experiencia que muchas escritoras la viven con similares dificultades y frustraciones en el intento de compaginar un oficio tan exigente en cuanto al tiempo y a la reflexión, versus la vida agitada e inacabable del cuidado y el trabajo doméstico.

Para Rumazo la escritura tejida junto a la cuna y acompañada por el arrullo a los pequeños, también estuvo sostenida por la presencia de la madre, aspecto que más allá de lo anecdótico que evidencia cuán relacionado estuvo el ejercicio de la escritura con el

¹⁷ Carrión, *Prólogo: leyendo...*, 18.

apoyo de la madre, que fue fundamental en el ámbito intelectual y doméstico:

Si no se apagó ayer el carbón que maceró esa mi producción fue porque tú íbas soplando en ella, minuto a minuto con el fuelle íntegro de tu existencia misma. -Yo me encargo de la nena, decías, vaya usted a trabajar; me aterra que no alcance a terminar lo suyo. Y yo te veía a ti cansada, jugando con Solange a los bloques a los rompecabezas, a las muñecas, cosiendo con la niña, haciéndote acompañar de ella en los ritos varios de las coordinadas familiares. Siempre tú sin hacer ruido, guardando el silencio del tiempo, pues era la hora callada -una gota lágrima- la única que ayudarme podía.¹⁸

La enfermedad de la madre también aparece en estas reflexiones que evidencian un sentimiento culposo de la autora al recordar que, a pesar de su delicado estado de salud, doña Inés siguió acompañando a su hija en las tareas del hogar y el cuidado de los nietos hasta que se lo permitieron sus fuerzas, sin ella Rumazo difícilmente habría logrado la producción tan rica de ensayos y un cuentario que publicó en sus primeros años como escritora:

Tú, nuevamente matriz, horno para que en él yo me acogiera, tú siempre posada, para lo muy pequeño y lo muy grande. Y yo, ente en gestación, inconscientemente creciendo, quizá dando patadas a tu vientre; yo ignorando que si enferma venías, no debía pedirte este nuevo esfuerzo de sustituirme.¹⁹

18 Rumazo, *Carta larga...*, 146.

19 Rumazo, *Carta larga...*, 146.

La escritura confesional

La función que cumple en *Carta larga sin final* el texto «Noticia» establece una relación entre lo vivencial que tiene el tono y la intención de enunciar la pérdida a través del lenguaje dialogal y epistolar. Rumazo, a través de estos registros, plasma su historia de vida, dando por sentado que la carta constituyó para las anteriores generaciones una forma muy íntima y personal de comunicación. La carta en sí es un registro de vida, de encuentros y desencuentros. Hasta la fecha existen investigadores que reconstruyen la biografía de diversos personajes a través de su correspondencia personal.

Rumazo eligió el registro epistolar como un camino para destacar y mantener latente esa familiaridad y el vínculo que une a madre e hija en la memoria.

112

La escritora española María Zambrano, en su libro *La confesión, género literario*, teje una relación entre la novela y el deseo o necesidad confesional que motiva al autor a la hechura de textos autobiográficos o sobre la base del fluir de la conciencia; en 1967 Zambrano ya teorizaba acerca de la hoy llamada *literatura de no ficción* y el concepto de la confesión desde punto de vista religioso, filosófico y literario. También habla sobre el surgimiento de los textos híbridos, los cuales se conforman de varios géneros. En el tiempo en el que Zambrano conceptualizó ideas sobre la literatura como mezcla de varios géneros, este tema no tenía la acogida de la que goza hoy en el mundo editorial y la academia:

¿Qué es la confesión y qué nos muestra? Ante todo, como género literario, percibimos en él las diferencias que le distinguen de la Poesía y de la Novela y aun de la Historia, que son los géneros

que le andan más cerca. La novela es el más próximo; como ella, es un relato. Pero la diferencia es doble, en orden al sujeto y en orden al tiempo. Y previamente, hay otra diferencia fundamental, entre lo que pretende el novelista y lo que pretende el que hace una confesión. Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por la necesidad que la vida tiene de expresarse.²⁰

Zambrano afirma que la novela como género literario es el espacio más fértil y versátil para la confesión de autor, ya que la confesión está muy estrechamente emparentada con el relato, lo que se palpa en *Carta larga sin final*, ya que este relato en forma epistolar detona el lenguaje de la memoria, y es un desahogo y una transformación del suceso de la pérdida.

Debido a que este lenguaje de la memoria se sostiene en lo simbólico mediante la reconstrucción de la imagen y la voz materna, este se convierte para Rumazo en un camino para resignificar la muerte y darle un giro desde la música, la sensación térmica y la evocación poética:

Para mí sigues tan palpitante como antes, o quizá me he ido contigo también. Eso es secundario, lo del lugar en que tú y yo estemos, de las distancias que habitemos. Seguimos siendo una, nada más. Como estas cartas todas, una larga y sin final y cartas vivientes que si van de un cero al otro cero pasan por el terreno vivo de todos los hipotéticos grados intermedios, grados aún de paradójico calor congelado, de reverberación.²¹

20 María Zambrano, *La confesión: género literario* (Madrid: Ediciones Siruela, 2004), 25.

21 Rumazo, *Carta larga...*, 134.

Carta larga sin final como una innovación literaria

Carta larga sin final, escrita entre 1974 y 1978, es una novela digresiva y autoficcional, escrita desde el dolor de la pérdida, que tiene su lugar de enunciación desde la intimidad del «yo», determinado por la subjetividad del lenguaje y la temporalidad dentro de la cual se desarrolla la acción narrativa. La identidad de la autora configura al narrador literario mediante la noción de sí misma.

Rumazo muestra en *Carta larga sin final* un rasgo determinante que convierte a esta novela no solo en la historia íntima de una pérdida, sino en un texto innovador desde su construcción, su intencionalidad, el lugar y la forma de enunciación; tiene una prosa profundamente poética que no por ello se hunde en excesos retóricos, así como una escritura que, como dice la misma autora, se encuentra muy arraigada a su hora, es decir, a sus circunstancias vitales y al entorno que la rodea. Dentro de la novela se teje una escritura que testimonia la ausencia, la memoria, la muerte y la presencia materna, tanto material como simbólica.

Carta larga sin final representó una innovación literaria en América Latina en el tiempo en el que vio la luz. En 1978 América Latina vivía la efervescencia del llamado *realismo mágico*. García Márquez, Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes, todos radicados en Barcelona, la entonces tierra prometida de los escritores latinoamericanos, encontraron apertura editorial y mediante una adecuada promoción se impusieron en ventas y como referentes a seguir para los aspirantes a escritores de la época.

Si bien Mario Vargas Llosa tiene en varias de sus novelas un acervo autobiográfico, por ejemplo en *La ciudad y los perros*, donde existe una recreación y una adaptación literaria ficticia de los personajes y el gran número de sucesos que estos protagonizan

durante su internado en el Colegio Militar Leoncio Prado, se trata de una escritura que se construye sobre la base de las vivencias de juventud y adolescencia del autor, quien las ajusta a los personajes de su novela, que indudablemente tienen elementos identificables con el autor, pero no llega a ser una escritura íntima ni confesional; es una escritura en la cual más bien se evidencia la maestría del artificio literario en cuyas páginas la voz del escritor como narrador o testigo no existe.

Los elementos autobiográficos jamás han estado exentos de la literatura de ficción. La diferencia radica en la manera de tratarlos, pues el en este tono intimista, confesional, epistolar constan también alusiones a la filosofía y la música, al tiempo que se utilizan recursos como las referencias a la temperatura para expresar el frío de la ausencia o la frialdad del cuerpo carente de signos vitales.

La novela de Rumazo plantea y problematiza el vínculo materno filial a través de una carta fragmentada, cuya destinataria se convierte en memoria, recuerdo y representación a partir de su muerte. La muerte, abordada como el entendimiento de otra forma de presencia de la madre ausente; la muerte, asumida como aquello inasible con lo que la voz narrativa establece una interacción, ya que la presencia-ausencia y recuerdos de la madre están inevitablemente atravesados por la finitud de la vida.

115

Reflexiones finales

Visualizar una generación de escritoras casi perdida en el tiempo fue un punto de observación y análisis muy importante que se le escapó a muchos críticos y teóricos literarios. Un invisibilizado «boom» de la literatura femenina latinoamericana fue un suce-

so que pasó sin mayor registro en la historia literaria de nuestro continente.

Tanto Rumazo —como investigadora del tema— como las escritoras que ella investigó fueron acalladas en el tiempo, debido a la escasa o nula apertura editorial y a la forma tradicional de entender a la escritura escrita por mujeres: como un fenómeno minoritario y esporádico, que, si bien se desmarcaba de la literatura predominante, atraía poco interés y alcanzó escasa trascendencia.

La literatura escrita por mujeres no gozaba de espacios de debate que la fomenten y analicen; la creación y establecimiento de un propio canon literario fue algo que, como bien menciona la catedrática norteamericana Nelly Richard, se comenzó a cuestionar y a estudiar con interés en la academia latinoamericana a partir los años noventa del siglo pasado, en el cual se problematizó el concepto de escritura femenina:

116

La “literatura de mujeres” designa un conjunto de obras literarias cuya firma tiene valencia sexuada, sin que estas obras internalicen necesariamente la pregunta de cuáles son las construcciones de lenguaje que textualizan la diferencia genérico sexual. La categoría de “Literatura de mujeres” se moviliza para delimitar un corpus en búsqueda de un sistema relativamente autónomo de referencias-valores que le confiera unidad a la suma empírica de obras que agrupa. Es decir que la “literatura de mujeres” arma el corpus sociocultural que contiene y sostiene la pregunta de si existen caracterizaciones de género que puedan tipificar una cierta “escritura femenina”.²²

22 Nelly Richards, «¿Tiene sexo la escritura?», en *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática* (Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993), 129.

La pregunta acerca de la literatura de mujeres como un corpus sociocultural autónomo con referencias y valores que son distinguibles en conjunto, aspecto que formula Richard, nació como resultado de un congreso celebrado en Chile en 1987, que tenía como eje temático la escritura de mujeres en el reciente contexto de dictadura y cómo se leía aquello al volver al Estado de derecho. Este congreso generó un debate muy enriquecedor, parte del cual sirvió para que Richard elaborara el artículo titulado «¿Tiene sexo la escritura?», en el que ella destaca:

Pareciera que por primera vez podría hablarse de escritura de mujeres, así, en plural”. Y sin duda que el Congreso de Literatura de 1987 hizo visible –público– el tramado de esa escena que conforma y despliega el plural de una constelación de voces signadas por una misma pertenencia de género (ser mujer). Pero ¿es lo mismo hablar de “literatura de mujeres” que de “escrituras femeninas”?²³

117

Si bien es cierto que aquel congreso fue pionero en traer a colación el tema de la literatura hecha por mujeres, ya hubo precedentes tan valiosos como *Yunques y crisoles americanos*. Como hemos expuesto, Rumazo elaboró un corpus a partir de la identificación de características particulares y supo analizar aspectos varios de la literatura femenina en nuestro continente; como resultado de esta prolija investigación, ideó el concepto de intrarrealismo, que parte de un estudio sociocultural sobre la condición de la mujer escritora, veinte años antes del congreso celebrado en Chile, que como dijimos, se identificó como el primero en el continente en abordar estos temas.

23 Richards, «¿Tiene sexo la escritura?», 128-129.

El intrarrealismo está concebido como propuesta estética, una poética de la escritura aplicada a la creación literaria ficcional de Rumazo y de otras autoras investigadas por ella:

Al dar por vez primera un nombre -INTRARREALISMO- a una nueva tendencia, no estoy creando un ismo más. Si el Intra-realismo persiste y se convierte más tarde en un movimiento orgánico podrá entonces considerarse como tal, aunque en sus orígenes no se haya presentado ni un manifiesto ni una figura preeminente que lo enrumbe. Doy además una nominación a esta conciencia literaria americana por la necesidad que ya Nietzsche señalara en el “Eterno retorno”: “Conforme están hechas las gentes, el nombre de las cosas es lo único que las hace visibles.” Anoto también que el “Intrarrealismo” literario nada tiene que ver con el “Interrealismo” acuñado por Salvador Madariaga, relativo a teorías pictóricas.²⁴

118

Dentro de esta perspectiva, Rumazo describe el intrarrealismo como una rebelión metafísica, una propuesta estética suscitadora que no se entrapa en el vacío retórico, y que busca retratar tanto lo coyuntural como la intimidad de quien escribe:

INTRARREALISMO, lo nombraría yo (1), por metido dentro de la realidad cotidiana y por introducido doblemente en la realidad metafísica. Realismo dos veces real, pues amalgama de lo temporal y lo permanente, y a ambos cuestiona. Realismo efectivo, que no corta en mitades separadas lo que de hecho está cohesionado. Y que, sin tener la estructura de un movimiento ni la

²⁴ Rumazo, *Yunques y crisoles...*, 82.

corporeidad de una escuela, es ya definitivamente coexistencia o coincidencia de idéntica tendencia. Hay un rumbo marcado en las nuevas voces americanas, una fijación de una única personalidad, aunque cada autor conserve su estricta individualidad. Rumbo que por un lado implica desasimiento del realismo social y por otro, puesta de primeras piedras, al menos dentro de la literatura americana.²⁵

Carta larga sin final fue una obra disonante en medio de la producción literaria ecuatoriana de la época, a lo que se suma el que el aparato de difusión se limitaba considerablemente si el autor no residía en el país, y mucho más si no contaba con la aprobación y el espaldarazo del aparato crítico predominante. Fue así como la primera edición de la novela quedó con algunos ejemplares archivados en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Cuarenta y dos años después, *Carta larga sin final* se volvió a editar en Seix Barral, gracias al escritor ecuatoriano Leonardo Valencia, quien, como buen lector e investigador, encontró esta novela en una biblioteca de Barcelona. Al sumergirse en las páginas de esta obra supo con todo acierto que la novela de Rumazo sería un redescubrimiento para la literatura latinoamericana. De esta manera gestionó su reedición en la editorial antes mencionada, la que apareció en febrero del 2020 y fue lanzada en la Feria del Libro de Bogotá del mismo año. Al respecto, Valencia escribió lo siguiente en su editorial titulado «Carta breve con final para Lupe Rumazo», del periódico *El Universo*:

La leí con esa mezcla de asombro y fascinación por su destreza para combinar novela, ensayo y autobiografía en medidas pro-

²⁵ Rumazo, *Yunques y crisoles...*, 82.

porcionales. Su obra se adelantaba a lo que hoy en día llaman no-ficción autobiográfica, o ensayismo narrativo, atravesado todo esto por una prosa singular, exacta y fulgurante, y una experiencia vital desgarradora, sin concesiones.²⁶

En el panorama literario ecuatoriano y latinoamericano se ha abierto recientemente la oportunidad para la relectura de la obra ficcional de Lupe Rumazo mediante esta segunda edición de *Carta larga sin final* que nos muestra un universo lleno de quiebres formales y características experimentales que no han sido analizados hasta el momento en su total magnitud.

120

Bibliografía

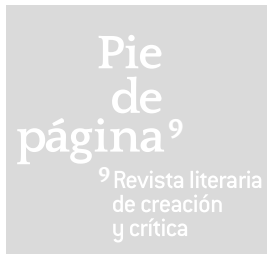
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.
- . *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- Ricoeur, Paúl. *La identidad Narrativa*. En *Historia y narratividad*, traducido por Gabriel Aranzueque. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.
- . *Tiempo y narración. II*. México: Siglo Veintiuno, 2008
- . *Tiempo y narración. III*. traducido por Agustín Neira. México: Editorial Siglo Veintiuno, 2006.
- Rivera Yáñez, Fausto Aníbal. «Lupe Rumazo, ensayo literario y prosa crítica». Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020. <http://hdl.handle.net/10644/7577>
- Rumazo, Lupe. *Yunques y crisoles americanos*. Madrid: Edime, 1967.

²⁶ Leonardo Valencia, «Carta breve con final para Lupe Rumazo», *El Universo*, (sep. 2019), <https://www.eluniverso.com/opinion/2019/09/24/nota/7531930/carta-breve-final-lupe-rumazo/>

- . *Carta larga sin final a mi madre*, Inés Cobo de Rumazo González. Madrid: Edime, 1978.
- . *Carta larga sin final*. Colombia: Seix Barral Biblioteca Breve, 2020.
- . *Vivir en el exilio, tallar en nubes: ensayos*. Madrid: Edime, 1992.
- Starobinski, Jean. *La relación crítica: psicoanálisis y literatura*. Madrid: Taurus, 1974.
- Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Ediciones Sieruela, 2004.

Pamela Rovayo López

Magíster en Literatura con mención en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Escritora, pintora y docente. Ha trabajado como reportera cultural, fotógrafa y correctora de textos. Se ha desempeñado como analista editorial en el Ministerio de Educación. Fue organizadora de espacios de lectura a nivel nacional y parte del equipo coordinador de la FILQ 2019, Ministerio de Cultura. Amante de la lectura, el cine y las artes plásticas, actualmente se dedica a la investigación literaria.



9 / Guayaquil
II semestre 2022
ISSN 2631-2824

Arqueología y vestigios del «novum» en Ecuador

Pamela Jiménez

Investigadora independiente, Universidad de las Artes
pamela.jimenez@uartes.edu.ec

Resumen

El concepto «novum», utilizado en la ciencia ficción, de Darko Suvin, no es un término estático, definible o específico; cambia de acuerdo a la creación de los mundos cienciaficcional, sujetos a su lógica y a su convención. Por consiguiente, será utilizado en este trabajo teórico como un puente entre la realidad empírica y la ficción en las narrativas de finales del siglo XIX y de principios del XX, en el Ecuador. Este ensayo evidencia lo importante de las ideas progresistas que aparecen en los textos de este período, y cómo se construye la presencia del «novum» en «Los prodigios del doctor Moscorroffio» (1887), de Juan León Mera (1832-1894); *La receta, relación fantástica* (1893), de Francisco Campos Coello (1841-1916); *Guayaquil: novela fantástica* (1901), de Manuel Gallegos Naranjo (1845-1917); y «¡Fiat lux!» (1905), de Zoila Ugarte de Landívar (1864-1969).

Palabras clave: novum, ciencia ficción, Darko Suvin, Ecuador, progresismo.

Abstract

The concept “novum”, used in science fiction, by Darko Suvin, is not a static, definable or specific term; it changes according to the creation of science fiction worlds, subject to their logic and convention. Therefore, it will be used in this theoretical work as a bridge between empirical reality and fiction in the narratives of the late nineteenth and early twentieth centuries in Ecuador. This essay demonstrates the importance of the progressive ideas that appear in the texts of this period, and how the presence of the “novum” is constructed in “Los prodigios del doctor Moscorroffio” (1887) by Juan León Mera (1832-1894), *La Receta, relación fantástica* (1893) by Francisco Campos Coello (1841-1916), *Guayaquil: Novela fantástica* (1901) by Manuel Gallegos Naranjo (1845-1917) and “Fiat lux!” (1905) by Zoila Ugarte de Landívar (1864-1969).

Keywords: novum, sciencefiction, DarkoSuvin, Ecuador, progressivism.

124

Esta investigación está destinada al enfoque ecuatoriano de los primeros textos de ciencia ficción de finales del XIX y principios del XX, contextualizado en el plano histórico para hallar vestigios y rasgos del concepto «novum» de Darko Suvin en los siguientes textos: «Los prodigios del Dr. Moscorroffio» (1887), de Juan León Mera (1832-1894); *La receta, relación fantástica* (1893), de Francisco Campos Coello (1841-1916); *Guayaquil: novela fantástica* (1901), de Manuel Gallegos Naranjo (1845-1917); y «¡Fiat Lux!» (1905), de Zoila Ugarte Landívar (1864-1969), este cuento en particular dialoga sobre la escritura de mujeres y por qué la revista *La Mujer*

(1905) se consolidaría como un espacio utopizante de germinación del cuestionamiento de la posición de la mujer en la sociedad.

Se toma el concepto «novum» de Suvin debido a que mediante este dispositivo encontrado dentro de los textos se visualiza la extrapolación del presente hacia el futuro; se reimagina el origen de un lugar; y se mezcla lo mítico, el sueño y la crítica social. Es decir, no está en vigor total el concepto, ya que por sí mismo Suvin lo muestra y teoriza de una forma ambigua, por ello, se habla de rasgos que se adaptan y logran un dialogo con la ciencia ficción actual, más específicamente con la latinoamericana.

Rodrigo Bastidas, en *El tercer mundo después del sol* (2021), argumenta características claves sobre la ciencia ficción latinoamericana: formar su propia concepción del género que tiende a la hibridación, un cuestionamiento de lo colonial, «el hecho de ser consumidores de tecnología más que productores»¹ y la presencia de una crítica social, política y económica.

Claramente, siendo una época de transición, se problematiza lo social y lo cultural, emergen diferentes posiciones políticas, muestra a la tecnología como un indicio de cambio, se adopta lo extranjero, entre otros, que inciden en la creación de una patria unificada y utópica. Esto repercute en el material cienciaficcional de la época, sirviendo como espacio de discusión y de prospección de las acciones y decisiones políticas-tecnológicas, de vislumbrar las posibilidades de las relaciones tecnosociales para el país y su progreso. El «novum», entonces, oscila entre lo social, lo mítico-mágico, lo tecnológico y lo político. El concepto se adapta y es versátil, así pues, es ideal para el estudio de estas obras cienciafccionales.

¹ Rodrigo Bastidas Pérez, «Desmantelar patentes para crear universos propios», en *El tercer mundo después del sol* (Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S. A., 2021), 13.

El «novum» de Darko Suvin

En primer término, la CF² se define de la siguiente forma: «(...) un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo principal recurso formal es una estructura imaginativa alternativa al ambiente empírico del autor»³.

Es decir, es un género que se explica por sí mismo, se valida por las leyes, normas o reglas de los mundos diegéticos, y presenta una realidad empírica extrañada. Sin embargo, para que se logre la dinámica que propone la CF son necesarios el «novum», el extrañamiento cognitivo y la extrapolación analógica.

126 El «novum», eje principal de la CF, irrumpe en la realidad ficcional, convirtiéndola en cienciaficcional y añade nuevas normas o reglas antropológicas o cosmológicas, sostenidas por la ilusión lógica de estas nuevas reformas. Se explica bajo las reglas del mundo que son acordadas por la lógica cienciaficcional de la narración, siendo, a su vez, validado dentro del mundo diegético.

El «novum» podría ser un hallazgo, un objeto revolucionario o «una innovación social»⁴ dentro del relato. Además, provoca una alteración dentro del mundo cienciaficcional, incitado por la extrapolación analógica del mundo extradiegético del autor/lector. Es preciso añadir que «no consiste sólo en una innovación hegemónica en el texto, sino [...] en una red de innovaciones»⁵. Es

2 Ejemplifica la palabra «ciencia ficción».

3 Roy Alfaro Vargas, «Traducción de Una poética sociológica de la ciencia ficción de Darko Suvin», *Telos: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales* (2020): 2, edición PDF, doi: www.doi.org/10.36390/telos221.15.

4 Steven McClain, «Hacia una síntesis de las teorías de la ciencia ficción: de nóvum a los niveles de validación» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), 96, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/57602/1/T41418.pdf>

5 Noemí Novell Monroy, «Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas» (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008), 194, <https://ddd.uab.cat/record/54992>

decir, puede haber muchos «novums»⁶ integrados en la narración, que abarcan el lenguaje, la geografía, la biología, etc. Obviamente, que siempre conste con la coherencia y lógica para ser creíble y/o verificable dentro de la narración.

El extrañamiento cognitivo, componente que ayuda a la credibilidad del «novum» y el mundo diegético, es un sentimiento que nace en el lector como un reconocimiento de la realidad en el texto ficcional, pero de una manera extraña y no mimética. Mientras, tiene fundamento en la lógica y la razón. Entonces, es esta sensación que engloba una paradoja: la presencia de la realidad empírica intervenida por la realidad lógica imaginaria del texto ficcional estimulada por el «novum»; a pesar de que esté alejada de la realidad, siempre será comprendida por la ilusión de realismo y lógica que presentan los mundos cienciaficcionales.

La extrapolación analógica, por otro lado, es una herramienta que «a través de la cual hechos de carácter sociotecnológico del mundo extradiegético están transformados y transportados al mundo diegético con fines de prospección sociocultural»⁷.

Dicho de otra manera, existen acontecimientos, tecnología, sucesos, etc., parte del mundo empírico que son llevados al texto cienciaficcional con el objetivo de vislumbrar y especular sobre las posibles consecuencias que tendrían dentro de estos mundos diegéticos.

Este sistema triádico codependiente comprende a lo que se concibe como CF, el «novum» se sostiene por estos recursos, ya que sin ellos simplemente sería un artificio fantástico, no podría existir sin el extrañamiento cognitivo y la extrapolación analógica.

⁶ Plural de «novum».

⁷ McClain, «Hacia una síntesis...», 16.

En los textos a analizar está implícito este sistema, ya que realizan extrapolaciones, proyecciones y artificios tecnológicos lógicos.

Panorama histórico

A continuación, se abordará a la historia de una manera breve, en el segundo período de la República, entre 1875-1912, específicamente, para comprender cómo la promesa de modernidad fue un augurio de crisis sociales, territoriales y políticas; y por qué se escribía este tipo de literatura que muestra operaciones extraordinarias, vistas del futuro, la creación de un lugar y crítica del presente.

Después del asesinato de Gabriel García Moreno (1821-1875), se consolidaría como una fase de «acelerado crecimiento económico, debido [a] fundamentalmente al gran incremento de la producción y exportación del cacao»⁸; el poder de los terratenientes, de los comerciantes y de los banqueros de Guayaquil. La ciudad, en consecuencia, proliferó y se expandió, se establecieron diversos bancos y casas de comercio en el territorio; y «se profundizó la inserción de la economía del país en el sistema económico mundial»⁹. No obstante, los problemas internos estaban muy lejos de desaparecer. Constantemente había disputas entre conservadores y liberales, ya que los latifundistas y la Iglesia querían mantenerse en el poder, mientras que las élites guayaquileñas demandaban intervenir en los asuntos políticos y «en la dirección del país»¹⁰.

128

8 Enrique Ayala Mora, «Resumen de Historia del Ecuador» (Corporación Editora Nacional, Quito, 2008), 30, edición PDF, <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN.pdf>

9 Ayala, «Resumen de Historia...», 30.

10 Ayala, «Resumen de Historia...», 30.

En 1884, el progresismo se instauró, este «favorecía la rápida adaptación del país a las nuevas condiciones del sistema internacional, evitando al mismo tiempo la separación de la Iglesia y el Estado»¹¹. De 1888 a 1892, Guayaquil se convierte «en el eje principal de la economía»¹² del Ecuador. Este período fue marcado por la «reforma del régimen bancario, sustitución del diezmo, renegociación de la deuda externa, contratos ferrocarrileros»¹³. Desde 1892 hasta 1895, la Iglesia pierde poder y, luego de una inusitada negociación por la bandera, finalmente, se derroca al gobierno de turno y se instaura la Revolución Liberal liderada por Eloy Alfaro (1842-1912).

El comienzo del segundo período de la República estuvo regido por la exportación cacaotera, el comercio y el surgimiento del capitalismo en Ecuador, también, aparecieron grandes cambios sociales: el crecimiento demográfico y de las ciudades, las migraciones interregionales, el acceso al divorcio, libertad de culto, la separación de la iglesia y el Estado —se le despojó gran parte de los latifundios a través de la Ley de Manos Muertas—, se fundaron escuelas laicas y el matrimonio se tornó un contrato que pasó a manos del Estado. Por otro lado, también hubo guerras civiles, disconformidades, las clases sociales dominantes se beneficiaban a costa del campesinado, etc. Al final, este período culminó en 1912 con el asesinato de Eloy Alfaro y la incineración de sus tenientes.

Desde sus inicios, notamos que Ecuador «vivía incesantemente crisis políticas y sociales, pugnas entre conservadores y

11 Ayala, «Resumen de Historia...», 31.

12 Nora Fernández, «Migrantes kichwas y Regeneración Urbana en Guayaquil», en *Informe final del concurso: Migraciones y modelos de desarrollo en América Latina y el Caribe* (Programa Regional de Becas CLACSO: 2006), 2, acceso 6 de agosto de 2021, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2005/2005/migra/fernandez.pdf>

13 Ayala, «Resumen de Historia...», 31.

liberales, intentos de escisiones territoriales, [etc.]»¹⁴. A pesar de las situaciones terribles e intranquilas, en 1838 José Rodríguez Lavandera trataría de cruzar en el submarino El Hipopótamo las aguas turbulentas entre Durán y Guayaquil. «[Logrando] avanzar un par de metros [pero] la poderosa corriente empezó a arrastrarlo»¹⁵. Podría decirse que este hecho es un poco agrídulce, ya que los vítores y aplausos de la gente evidenciaba que existía un sujeto histórico inédito: el científico inventor ecuatoriano.¹⁶

El Hipopótamo, entonces, toma dos significados: el porvenir como «un acto de imaginativa como científicamente»¹⁷ de la creencia de un futuro utópico ecuatoriano y la fallida imposición de la modernidad en el Ecuador, que se convirtió en «una profecía triste»¹⁸. Se constataría que un país en ciernes simplemente fue una promesa que no sería cumplida, pero que, en ese momento, «las bondades nacionales se identifica[ría]n en un solo cuerpo»¹⁹.

130

La ciencia daría una luz esperanzadora y el impulso de avance que la sociedad necesitaría para las continuas desazones que se vivían desde la Conquista. Paralelamente, a Ecuador se le confiere su nombre por la línea equinoccial que atraviesa al país, siendo un hecho científico como tal, desde su nombre hasta la constante visión de un país avanzado, que influenciaría el discurso progresista-liberal. El pensamiento científico llevaría a la modernización

14 Rodrigo-Mendizábal, ..., 5.

15 Solange Rodríguez Pappé, «Sumergir la ciudad: apocalipsis y destrucción de Guayaquil. Estudio de tres novelas de literatura proyectiva: *Guayaquil, novela fantástica* de Manuel Gallegos Naranjo, *Río de sombras* de Jorge Velasco Mackenzie y *El libro flotante de Caytran Dólfín* de Leonardo Valencia», (tesis de posgrado, Universidad Andina Simón Bolívar, 2014), 9.

16 Álvaro Alemán, «Héroes de la curiosidad, de lo desconocido, de lo inédito», en *Ciencia Ficción Ecuatoriana Volumen Uno* (Quito: El Fakir, 2018), X.

17 Alemán, «Héroes de la curiosidad...», IX.

18 Rodríguez, «Sumergir la ciudad...», 9.

19 Alemán, «Héroes de la curiosidad...», IX.

de Guayaquil a partir del puerto y la distribución del agua potable a manos de Francisco Campos Coello en 1886²⁰, repercutió a que no solamente se crea que es un sitio de leyendas, mitos, magia, sino que existe un espacio para la ciencia hegemónica.

Ecuador se formó híbrido, por ello, la influencia del pensamiento extranjero y realizado como «lo bueno» se desplegó en diversos intentos para que el país fuera como Europa o más avanzado que este en amplios espectros. Se forzó un pensamiento que no se adecuaba y se trató de implantar a través de diversos documentos y material literario, pero al final esto no fecundó como se quería.

Estos cambios se desglosaron en «innovaciones políticas [, sociales] e ideológicas»²¹, que convergieron en los textos a analizar. Asimismo, los cambios tecnológicos y científicos influenciaron en el pensamiento de la sociedad sobre el porvenir, que trataron de adueñarse del futuro desde lo literario, en donde se incitaba el cambio y solidificaba la ideología progresista. Pero, más tarde, en el siglo XX, tomaría un camino distinto, más hacia la crítica social, debido a que la sociedad no hallaba el futuro que se les había prometido.

131

Producción de ciencia ficción de finales del siglo XIX e inicios del XX: la gestación de una suerte de «novum»

Estos textos recogen las propiedades históricas y literarias del momento, transformándolas en textos que hablan del presente en que fueron creados mediante el mensaje satírico, de asombro y esperanza, el sentimiento de avance, apropiación de lo cotidiano a

20 Efrén Avilés Pino, «Agua potable de Guayaquil», consultado el 25 de junio de 2022, <http://www.encyclopediadelecuador.com/historia-del-ecuador/agua-potable-de-guayaquil/#:~:text=Finalmente%2C%20el%2010%20de%20octubre,a%20abastece%20a%20la%20ciudad>
21 Ayala, «Resumen de Historia...», 33.

través de la proyección del futuro y la promesa de lo que traería la modernidad. Por tanto, incursionaremos en estas características de los movimientos literarios del Romanticismo y el Modernismo, ya que fueron los períodos aproximados en que se desarrollaron estos textos cienciaficcionales, además, que la misma época por ser de transición puede contener una mistura de ambos movimientos.

El Romanticismo engloba un sentimiento de autonomía que trascendería a la literatura. El «yo» sería relevante y el mundo íntimo, indispensable. Para el siglo XIX, en Ecuador «prosperó [el] impulso de los afanes nacionales y de exaltación de las libertades»²² durante las guerras independentistas contra las colonias españolas. Surgieron las dictaduras y caudillismos que avivaron en el escritor «ideas, y hasta su acción, al servicio de su pueblo»²³. De esta manera, la contemplación sentimental de la naturaleza es importante durante el movimiento, debido a que vislumbro dos funciones: reflejar el mundo íntimo del escritor en el ambiente, y de mostrar y apropiarse, desde «[la] mimesis y [la] exaltación»²⁴ del territorio nacional. Las leyendas tomarían importancia, todas de corte indígena y dentro de la selva ecuatoriana. A su vez, se encuentran las confidencias íntimas, que eran también muy comunes junto con la devoción religiosa.

En definitiva, el movimiento romántico, entonces, se concreta en una presencia del «yo», del mundo interior, la exaltación a la naturaleza inclinada hacia la apropiación del territorio, la es-

22 Galo René Pérez, «Historia de la literatura ecuatoriana desde la colonia hasta el modernismo. Crítica y Selecciones» (Quito: Ediciones Abya-Yala, 2001), 115, edición PDF, https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1371&context=abya_yala

23 Pérez, «Historia de la literatura...», 115.

24 Pérez, «Historia de la literatura...», 116.

critura sobre el pasado precolonial, la presencia de lo religioso y el rechazo a España y a la Conquista.

El Modernismo, en cambio, realzaba el simbolismo, el parnasismo y el naturalismo, por ello, la poesía modernista contenía un «refinamiento en la sensibilidad y el tacto»²⁵. Existía una inclinación hacia una evasión de la realidad frente a lo cotidiano, los modernistas interpretaban el espacio y el tiempo a su conveniencia. Con respecto a los temas, se exploraba lo exótico, tenía también un carácter intimista y se defendía la espontaneidad en el verso.

Es sustancial que tengamos en cuenta estos aspectos porque se evidencian en las obras cienciaficcionalas, quizá no como en sus contemporáneos, pero se vislumbra esta construcción del deseo de futurización que parte del «yo». Aunque ya no se contempla el «yo», sino un «nosotros» dentro del territorio. Asimismo, la religión tiene presencia por medio de símbolos y metáforas. Del mismo modo, la exaltación a la naturaleza y lo exótico se transformaría en la exaltación a la tecnología, el avance y el peligro que conlleva la innovación. La presencia de las leyendas y mitos estaría inmersa en un plano progresista, es decir, su papel continuaría siendo fundacional, pero con la esencia del anhelo del futuro. Los símbolos, muy importante en el Modernismo, también son parte de estos textos cienciaficcionalas: en los personajes del cuento de «Los prodigios del doctor Moscorroffio»; en el señor Esperanza, Constanza y la señorita Paulina, de *La receta, relación fantástica*; Guayas, Quil y Guayaquil de *Guayaquil: novela fantástica*; y la luz en «¡Fiat lux!».

En suma, el Romanticismo y el Modernismo son corrientes que establecieron lo que es el canon ecuatoriano, es decir, estos

²⁵ Pérez, «Historia de la literatura...», 149.

dos movimientos acogen a toda la creación literaria de la época y, como se evidencia, no hay mención alguna de Mera —refiriéndonos a lo cienciaficcional—, Campos, Gallegos y Ugarte. Dentro de la historia de la literatura ecuatoriana no hay una referencia alguna de estos escritos que envuelven a una visión distinta y que, de cierta manera, salen de lo cotidiano en esa época.

Es pertinente mencionar que se defiende la influencia de ambas corrientes literarias en los textos a analizar. Por tanto, no se puede asegurar que sean románticos o modernistas, pero sí cienciafccionales. La CF, como se ha mencionado, se consolida como un género versátil que atraviesa muchos géneros y referencias, que, claramente, se encuentra en estos escritos. Por tanto, esto da paso al estudio de los cuentos y novelas para averiguar qué presentan, qué encontramos en ellas y por qué son importantes.

134

Los prodigios del doctor Moscorroffio (1887)

Juan León Mera fue un escritor de inclinación hacia temas indígenas, defensor del catolicismo, por haber escrito el Himno Nacional del Ecuador, entre otros. No obstante, también escribió «Los prodigios del doctor Moscorroffio» (1887) y «El alma del doctor Moscorroffio» (1887)²⁶ ambos de carácter cienciaficcional que contienen un tono satírico, que abordan la situación política, social y cultural de la época; también se percibe una preocupación sobre las ciencias y las tecnologías.

²⁶ Estos textos aparecen en la *Revista de la Escuela de Literatura* entre 1880 y 1890, pero son recogidos en el texto *Tijeretazos y plumadas, artículos humorísticos, precedidos de una carta prólogo de Don José de Alcalá Galiano, Conde de Torrijos* (1903).

El narrador, Pepe Tijeras (seudónimo de Juan León Mera), nos cuenta un poco de los grandes anticipos científicos sobrenaturales que realizaba el Dr. Moscorroffio antes de la presencia del médico de la muerte, el doctor peruano D. Tomás Cevallos. El Dr. Moscorroffio concibió desde una cirugía de trasplante de órganos entre seres vivos e interespecie —llama, perro, puerco, borrico y oveja— hasta la transfusión de la sangre roja por tinta azul. Sin embargo, este narrador describe a modo de anécdota algunas de sus asombrosas cirugías y cómo han afectado a la descendencia de las personas intervenidas por el doctor.

El «novum» de este cuento son las ciencias médicas: las cirugías interespecie y la alteración genética. Durante la narración, no explica a profundidad cómo es que realiza estas operaciones, según el narrador, propias de un «rey del escalpelo y las drogas»²⁷, porque Moscorroffio guardaba el secreto.

La primera intervención fue a una muchacha que no le agradaban sus orejas, ella recurre a Moscorroffio por ayuda y él, que había descubierto este arte sobrenatural, lo lleva a cabo. La segunda operación es de «una morena [que] no estaba satisfecha con los ojos azules»²⁸, Moscorroffio se los retira y le pone ojos de llama. Una tercera operación fue de tomar la lengua de una beata y cambiarla por la de un perro. La cuarta, fue a un caballero que tenía la mandíbula en muy mal estado, así que se la opera por una de cerdo e incluso «la Naturaleza misma túvola por buena, y las porcunas mandíbulas fueron transmitidas a hijos, nietos y biznietos»²⁹; se vislumbra una modificación del ADN, como una recreación del humano animalizado.

²⁷ Juan León Mera, «Los prodigios del doctor Moscorroffio», en *Ciencia Ficción Ecuatoriana Volumen Uno*, ed. Álvaro Alemán (Quito: El Fakir, 2020), 153.

²⁸ Mera, «Los prodigios del...», 156.

²⁹ Mera, «Los prodigios del...», 156.

La quinta intervención es el canje de sesos del humano por los de un burro, debido a que los del hombre estaban podridos y le causaban malestares. La sexta es el cambio de un «corazón arisco, selvático, casi fiero»³⁰ de una mujer que debe convertirse en esposa, ya que estas cualidades, para la época, no eran bien vistas. La última operación es la trasfusión de la sangre roja por tinta azul para alegar que se pertenece a un origen noble y, al igual que con los descendientes de la mandíbula de puerco, la prole también lleva esta tinta azul por sangre.

El mundo diegético del cuento gira en torno a las cirugías, muestra, a su vez, a este doctor como alguien que manipula el cuerpo humano a su conveniencia. Provoca extrañamiento, podemos entender el cuento por sí mismo, pero, también, se vislumbra el pensamiento y la posición de Mera ante la ciencia que se contrapone a la religión en la época, es decir, una crítica. Es importante resaltar que no se busca demostrar si los hechos de este cuento son plausibles en el mundo extradiegético, sino si el «novum» es lógico y creíble para el lector; Mera usa la estrategia narrativa de la extrapolación analógica de los avances médicos, las cirugías y la anestesia, y el reemplazo de la religión por una nueva fe: la ciencia.

Se denota que «[l]os trasplantes se refieren a lo que diversos sectores sociales adquieren para formar parte de la nación»³¹, principalmente a las figuras del cerdo, la oveja, el burro y la tinta azul. Mera tenía la percepción de que el Ecuador estaba atrasado y que las personas de las ciencias no sabían qué estaban haciendo, las de jurisprudencia creaban leyes sin fundamento y la Iglesia era deshonorosa.

³⁰ Mera, «Los prodigios del...», 160.

³¹ Iván Rodrigo-Mendizábal, «Crítica a la ciencia y a la tecnología en la obra de Juan León Mera», *Kipus: Revista Andina de Letras* (2015): 6.

Entonces, el personaje de Moscorroffio es esta figura de las ciencias que son malentendidas, que eran ejercidas sin entenderse, por ello, Pepe Tijeras denomina a Moscorroffio como un «semidios»³², ya que ni siquiera él mismo entendía cómo es que realizaba tales artificios sin recurrir a la religión. En cambio, a los de jurisprudencia se los «relaciona con los burros doctores que hacen leyes»³³; a los sacerdotes y a la Iglesia como a la imagen del puerco; la tinta azul y la oveja refieren a esta sociedad que pretende ser de una clase social alta, blanca y de títulos importantes.

En la siguiente cita se percibe a la figura de Moscorroffio como una representación del temor de Mera: el liberalismo, que todo lo apuesta a la ciencia, desplace a la religión «en nombre del progreso y la libertad»³⁴:

(...) el Dr. Moscorroffio no había invocado ni una sola vez a Dios ni a la Virgen, ni aun a San Lucas, con ser el patrono de los médicos. No había que darle vuelta al reparo: era la purísima verdad. Mas el bueno del tal expleado inquisitorial no calaba que el sol de la civilización moderna había madrugado a derramar sus luces en el alma del rey de los Galenos, del genio de la ciencia.³⁵

137

Se muestra a este personaje desprovisto de toda fe y eso, para Mera, era preocupante que el liberalismo promueva. No obstante, no condena a todas las ciencias, de hecho, distingue que las ciencias humanas y de la sociedad son imprescindibles para el desarrollo de la misma. Mera hace ver al Dr. Moscorroffio como alguien

32 Mera, «Los prodigios del...», 153.

33 Rodrigo-Mendizábal, «Crítica a la ciencia...», 6.

34 Rodrigo-Mendizábal, «Crítica a la ciencia...», 7.

35 Mera, «Los prodigios del...», 159-160.

sin ética y moral, una versión del liberalismo irresponsable, que ilusiona con la construcción de un posible país y cambio a través de los avances tecnológicos, sociales y médicos a manos de personas que no están preparadas y conscientes de las consecuencias de sus actos.

La receta, relación fantástica (1893)

Acto seguido, Francisco Campos Coello, benefactor de y para Guayaquil, realizó la «propaganda patriótica para dotar de agua potable [a] Guayaquil»³⁶ por medio del diario *El Telégrafo*, consiguiéndolo hacia 1886. Fue literato, docente, escritor, periodista, jefe político y gobernador del Guayas, y ministro de Hacienda. Fundó la Junta de Beneficencia de Guayaquil.

138

Tiene una vasta obra literaria cienciaficcional: *La receta, relación fantástica*, *Un viaje a Saturno*, *Narraciones fantásticas*, «Viaje alrededor del mundo en 24 horas», «La semana de los tres jueves», «Historia de un par de anteojos», «Los gigantes de Santa Elena», «Estudios astronómicos», «El mar», entre otros. Campos Coello era alguien que apostaba por el futuro y las tecnologías, pensando siempre en el beneficio de la sociedad, con solo leer su biografía y sus obras se percibe este positivismo para alcanzar el futuro, a través del trabajo en conjunto, en sociedad, en colectivo, y, como menciona en *La receta*, con «paciencia [, esperanza] y constancia»³⁷.

³⁶ Juan Calderón Fuentes, «Hijo pródigo de Guayaquil», *El Telégrafo*, 2018, consultado el 1 de agosto de 2022, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/hemeroteca/1/grandes-plumas-francisco-campos-coello>

³⁷ Francisco Campos Coello, «La Receta, relación fantástica», en *Ciencia Ficción Ecuatoriana Volumen Uno*, ed. Álvaro Alemán (El Fakir, 2018), 240.

En *La receta*, publicada entre el «1 de enero y el 5 de marzo de 1893»³⁸ en la revista *El Globo Literario del siglo XIX*, el personaje R (Francisco Campos Coello) se encuentra en Stuttgart, Alemania. Una mañana decide aventurarse a conseguir un material de lectura, encuentra una librería y decide comprar *Historia de un muerto, contada por él mismo*. R se encuentra a X, el escritor, y le cuenta que la historia del libro es completamente cierta: estuvo muerto por una hora. Al pasar el tiempo, R vuelve al libro y lee el epígrafe, y descifra la frase: «Si usted puede traducir esta línea venga inmediatamente»³⁹.

R regresa en busca de X, pero le dicen que él ha estado muerto todo este tiempo. Trata de hallar a Sara, la hija de X, y lo logra, pero su sorpresa fue a más cuando se encontró con X. Este le explica que es por la receta, un brebaje que te hace dormir un año por cada gota que se beba —mas no debe exceder la vida normal de un hombre, es decir, no puede pasarse de 150 gotas—. Este líquido le fue dado por un faquir y ahora le quiere dar de regalo 100 gotas para que lo utilice a su conveniencia. R acepta y decide que el 18 de febrero de 1892 se tomaría la receta. Despierta 100 años en el futuro y se encuentra con un Guayaquil avanzado.

El «novum» de *La receta* no solamente es uno, Campos realiza una red que tiene como eje principal a este brebaje por el cual es posible que vislumbremos estos cambios de un Guayaquil de 1992; que la receta contaría como una máquina del tiempo ontológica que solo permite ir hacia el futuro. Hacia el final de la novela, nos da a entender que este brebaje solo ocasiona un sueño del

38 Iván Rodrigo-Mendizábal, «Novelas fundadoras de la ciencia ficción en Ecuador», *ElTelégrafo*, 2018, consultado el 1 de agosto de 2022, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/novelas-fundadoras-cienciaficcion-ecuador>
39 Campos, «La Receta...», 205.

porvenir, realmente no traslada el cuerpo; el sujeto solo tiene la potestad de guiar y vislumbrar lo que desea. Es decir, es un sueño inducido por una droga que lo lleva hacia el futuro que R espera a partir del traslado del agua potable a la ciudad de Guayaquil. El mundo diegético se construye a partir de la extrapolación de aquel evento y muestra lo que podría ser si este hecho cienciaficcional se efectúa dentro del mundo diegético.

140 R se embarca en un viaje de redescubrir a esta ciudad *steam-punk*⁴⁰ guayaquileña y encuentra cambios en el territorio: «la nueva calle del Malecón del Salado»⁴¹, «Todo está edificado [...] dos puertos como Constantinopla»⁴², «la ciudad [...] era un mapa geográfico de la nación»⁴³; la presencia de la tecnología: «buques que navegan submarinamente»⁴⁴, «los faroles de alumbrado eléctrico tenían relojes transparentes»⁴⁵, «el tren intercontinental»⁴⁶, el globo aerostático con direcciones; el docente como un símbolo del porvenir; la importancia de la memoria, el archivo y la figura del bibliófilo en la Biblioteca Municipal; avances en la agricultura, debido a que «es y será la base de todo progreso, pues la verdadera riqueza está allí»⁴⁷; se apostaba por lo científico y las pruebas de diversos proyectos para el beneficio de la ciudad; el salón heliógrafo, que su función es la «conserva[ción] [de] los retratos de todos aquellos que han sido verdaderos benefactores de la localidad»⁴⁸.

40 Mundo cienciaficcional en que las ideas de futuro del pasado son llevadas a cabo, son mundos que se caracterizan por los artilugios del vapor, el ferrocarril y la electricidad.

41 Campos, «La Receta...», 225.

42 Campos, «La Receta...», 225.

43 Campos, «La Receta...», 226.

44 Campos, «La Receta...», 226.

45 Campos, «La Receta...», 227.

46 Campos, «La Receta...», 227.

47 Campos, «La Receta...», 260.

48 Campos, «La Receta...», 269.

La receta presenta a «un país inventado e ideal, con su propio paisaje y ordenamiento, donde todo está organizado en función de una comunidad política que se ve como mejor o “perfecta”»⁴⁹. Esto es un aspecto importante debido a que la idea de utopía y ciudad convergen. Guayaquil de 1992 representa a un «novum» muy común en las narrativas cienciaficcionalas de XIX: una ciudad prospectiva.⁵⁰ En *La receta*, la ciudad simboliza los ideales de Campos sobre el progreso y el futuro, es decir, no hay disturbios, hay orden, si hay desacuerdos estos se resuelven mediante el diálogo, las personas forman un colectivo y buscan el bien común, no existe la pobreza o el analfabetismo, se valora el arte, la lectura, la educación y la ciencia.

Campos reitera en la novela que para que el progreso se logre infundir en la sociedad ecuatoriana «se necesitan dos cosas: la iniciativa y la constancia»⁵¹, recordemos que en la época los hervores del progresismo se instauran en un Ecuador lleno de conflictos entre conservadores y liberales, la destrucción de la ciudad, las guerras, las enfermedades, la desunión de la nación, etc. Por ello, esta ideología del cambio sienta una perspectiva «por lo nuevo, su actualidad y con este, la pregunta de cuál podría ser el mejor futuro del país»⁵². Esto se evidencia en la última parte de la novela: durante la fiesta, obligan a R a tomar más brebaje y mientras caía en el sueño se le oye decir a la señorita Paulina: «—Apoyada en

49 Rodrigo-Mendizábal, «Novelas fundadoras...», 13.

50 Fernando Ángel Moreno e Ivana Palibrk, «La ciudad prospectiva», en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* (2011): 6, edición PDF, doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2011.v3.n2.37584

Este término se acuña para presentar a una ciudad limpia y controlada, si es utópica, o una ciudad sucia y decadente, si es distópica, ya que dependiendo lo que se quiere transmitir mediante el mundo diegético y los personajes es representado en el entorno urbano.

51 Campos, «La Receta...», 230.

52 Rodrigo-Mendizábal, «Novelas fundadoras...», 4.

la constancia y la esperanza, espero elevarme mucho. Yo soy Patria»⁵³. Campos, al observar que Guayaquil se posiciona como una capital económica por el puerto, la exportación de cacao, las nuevas élites y las ideas del liberalismo, consolida a la ciudad de Guayaquil dentro del mundo cienciaficcional como una luz que guía a un Ecuador destrozado al progreso y al futuro.

Guayaquil: novela fantástica (1901)

142

El cronista y novelista Manuel Gallegos Naranjo, en épocas de un gobierno totalitario, fundó la revista *El Espejo* en 1871, la cual no fue bien recibida por Gabriel García Moreno, siendo desterrado a Chile. Hacia 1900, salieron a la luz diversas producciones literarias a favor del liberalismo, criticando al período garciano y a sus militantes conservadores: *Mil Novecientos. Fin de siglo, lecciones de historia del Ecuador*; *Guayaquil: novela fantástica*; *Celebridades malditas: novela histórica*; *Haz bien, sin mirar a quién: novela social*, entre otras.

En esta parte de la investigación, incursionaremos en su novela de principios de siglo XX, la mencionada *Guayaquil: novela fantástica*. La historia se centra en el personaje de Guayaquil, hijo de Guayas y Quil; se lo describe como un niño de cabellos rubios, ojos azules y piel blanca, muy diferente de sus padres. Se caracteriza como un prodigio en muchas áreas, como el arte, la ciencia, la economía, la agricultura, etc. En un punto de la narración comienza un intervalo de perspectivas, la del Bello Edén, que está bajo un gobierno totalitario y regido por fuerzas del averno que dañan

⁵³ Campos, «La Receta...», 284.

al país, y el desarrollo de Guayaquil desde su nacimiento en 1945 hasta llegar a la presidencia y el hundimiento de la ciudad.

Esta historia presenta a un mundo diegético constituido en siete: siete continentes, siete elementos de una vida moral, siete mandamientos, siete rebeldes, siete meses del año, etc. Desde la creación del mundo por Dios, nos muestra al Bello Edén como una de las ciudades «más populosas y civilizadas del mundo»⁵⁴. Presenta a cada continente y el modelo de gobierno que los rige: el republicano, que se dividía a su vez en siete: «presidencial, popular, civil, tipográfico, de policía, de justicia y militar»⁵⁵. También, nos muestra que la educación era laica y obligatoria, el idioma general era el quichua, que existía un buen gobierno, la honradez, la riqueza mineral, etc., y que el último gobernante del Bello Edén fue el «sabio y millonario inca Guayaquil»⁵⁶.

Guayaquil es una ucronía⁵⁷ que presenta este mundo ciencia-ficcional desde sus orígenes, expone datos e información que ayuda a la convención y desfamiliarización de una realidad diegética. A su vez, extrapola el mito de Guayas y Quil en una época modernista con una ideología liberal y progresista. *Guayaquil*, también, es una utopía con cortes distópicos, debido a que Gallegos concibe a esta novela como un mundo ideal, pero que al final «se hund[e] a setenta metros de profundidad»⁵⁸ por los maremotos que causaron los demonios del averno en represalia del progreso que Guayaquil instauró en Bello Edén.

54 Manuel Gallegos Naranjo, «Guayaquil: Novela fantástica (1901)», en *Ciencia Ficción Ecuatoriana Volumen 1: Otros cuentos*, ed. Álvaro Alemán (El Fakir: 2018), 73, <https://www.fakirediciones.com/ciencia-ficcion-ecuatoriana-volumen-1-otros-cuentos/>

55 Gallegos, «Guayaquil: Novela fantástica...», 75.

56 Gallegos, «Guayaquil: Novela fantástica...», 77.

57 Un subgénero de la CF que se basa en la reconstrucción histórica y lógica de un hecho que fue convencionalmente aceptado.

58 Gallegos, «Guayaquil: Novela fantástica...», 148.

Concretar un «novum» de esta novela es complejo, ya que no hay un dispositivo que provoque esta narración o que la historia gire en torno a este aparato o cambio en especial. Pero, a pesar de ello, uno de los rasgos de la CF es la construcción de mundos lógicos desfamiliarizados y eso es lo que Gallegos realiza con *Guayaquil*. Entonces, se asumiría que no sería un objeto como tal o una ciencia, como se ha evidenciado en los anteriores apartados, sino la fabricación de un mundo liberalista, en que todas las normas, leyes y funciones son para y por el progreso, la ciencia y el futuro. Bello Edén, entonces, sería el «novum» principal, que, a su vez, sostiene otro «novum»: el mito.

Giovanna Rivero, en *Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera: una propuesta para un novum ontológico latinoamericano* (2017), menciona que este «novum»

144

[...] se presenta siempre como una novedad cuando, desde la dimensión del saber popular, es trasladado a un universo textual, ya que en ese plano el mito resucita de su sueño atemporal y adquiere una pertinencia histórica revolucionaria de alta pregnancia social que, inevitablemente, va a generar el extrañamiento [...] en el transcurso de su “hacer narrativo” [se] redime ese tiempo vacío para convertirlo en promesa.⁵⁹

En el caso de *Guayaquil*, encontramos que Guayaquil es el mesías que Bello Edén espera para librarse del yugo de Filoagudo, no sin antes componerse como un erudito en diversos artes

⁵⁹ Giovanna Rivero, «Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera: una propuesta de un novum ontológico latinoamericano», *Revista Iberoamericana* (2017).

fuera de su patria. Asimismo, al retornar a Bello Edén las personas lo reciben con los brazos abiertos y poco a poco realiza grandes obras que influyen en la educación, la agricultura, el gobierno, etc.: es un salvador. También, la propia descripción del personaje de Guayaquil, como este niño de ojos azules, cabellos dorados y que habla desde los primeros momentos de su nacimiento le otorgan un grado especial e importante por sobre todas las personas de Bello Edén. Entonces, Guayaquil no solo representa a Jesús, sino al mito fundacional de la creación de la ciudad de Guayaquil: Guayas y Quil. Aunque, este mito es reinterpretado dentro del mundo diegético como una verdad, como algo que aconteció realmente.

La composición del Bello Edén se remite a la construcción del mundo a partir del mito bíblico de la creación y del Jardín del Edén, que se reinicia por la catástrofe de una época antes de nuestra era, añadiendo el hecho de que los restos de ese mundo se fundan en la ciudad que conocemos como Santiago de Guayaquil, concretamente, *Guayaquil* es la perspectiva liberal del mito fundacional de la perla del pacífico. En el texto, leemos las desgracias que padece esta ciudad a manos de los rebeldes del Averno y de Filomeno Filoagudo, que, si bien en el texto son ficticias, realmente son acontecimientos que pasaron durante el Gobierno contradictorio y conservador de Gabriel García Moreno, sino que son extrapoladas al mundo diegético, siendo estos hechos provocados por Filoagudo a manos de los demonios del Averno. Por tanto, «Bello Edén es una sociedad condenada»⁶⁰.

60 Miguel Antonio Chávez, «El futuro de Guayaquil como centro del mundo. Alegoría, mito y visión política en Guayaquil, novela fantástica (1901), de Manuel Gallegos Naranjo», *Pie de Página* (2020): 103, <http://piedepagina.uar-es.edu.ec/2020/10/01/ii-semester-2020/>

Estas dicotomías que se presentan en *Guayaquil* son el vértice de que esta sociedad utópica sea destruida. Aspecto que también se observa en *La receta*, aunque ocurre un cataclismo en diferentes potencias: el despertar y la destrucción. En ambas novelas se construye esta evanescencia del futuro, es decir, es algo que se sueña, pero que al final no se concreta, y, a su vez, es algo que siempre vuelve. En suma, ambas novelas contienen un uróboros narrativo, un eterno retorno: el sueño que es dirigido por los deseos de un futuro mejor, y la reconstrucción constante y acelerada de una ciudad que persiste.

146

La Revolución Liberal creó una «nueva concepción de la República del Ecuador [...] [que] supuso la ratificación de una nueva imaginación simbólica sobre [...] ‘el estado espiritual y social del siglo’»⁶¹, es decir, la vasta producción cienciaficcional encapsula la energía creadora y productiva de esta época de transición, que repercute en la sociedad ecuatoriana del XIX y XX. Asimismo, se percibe esta dicotomía de bueno y malo, de obsoleto e innovador, de conservador y liberal, con los personajes de Filoagudo y Guayaquil, debido a que Gallegos apostaba por el progreso y por este futuro que fue prometido por el liberalismo a través de «la idea de la modernización y con la posibilidad de transformar el conocimiento científico en tecnología»⁶². Los acontecimientos extrapolados del mundo extradiegético de Gallegos nos permite visualizar su oposición ante el Gobierno de García Moreno y su visión del porvenir, en que lo malo es lo conservador y lo bueno es el progreso.

61 Andrés Landázuri, «Imaginación, historia y utopía en la narrativa ecuatoriana de inicios del siglo XX: tres novelas de Manuel Gallegos Naranjo», *Pie de Página* (2018): 62, Volumen 1, Número 1, octubre, 2018 – *Pie de Página* (uartes.edu.ec)

62 Rodríguez, «Sumergir la ciudad...», 27.

Cimientos de un «novum» inexplorado: la ciencia ficción como un lugar utópico y seguro para mujeres a principios del siglo XX

A lo largo de la historia de la modernidad, las mujeres toman un papel pasivo y secundario, de complemento del hombre, no individual e independiente, son invisibilizadas y silenciadas. Sin embargo, la escritura, la literatura, se conforman en el sitio de lo posible, en que los deseos se consolidan y los sueños de una vida mejor en la sociedad ecuatoriana se gestan. En este apartado, se revisará cuál fue la posición de la mujer en la sociedad ecuatoriana de finales del XIX y principios del XX. También, cómo se utiliza el medio de la CF para confeccionar sitios utópicos.

Jorge O. Andrade, en el texto *Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX* (2007), propone un repaso por las novelas fundacionales ecuatorianas y el papel de la mujer. En ellas se percibe la forma en la que el intelectual ecuatoriano imagina cómo debe ser ella, ya que, para entonces, «se construye como símbolo y metáfora de la nación»⁶³: la mujer oscila entre la pureza y lo inmoral sin punto medio, ambos tópicos, claro está, tienen un fin moral.

La figura de la pureza, la santidad, permite «su integración en el imaginario nacional como modelo de comportamiento ciudadano»⁶⁴. Por otro lado, lo inmoral, la prostitución, conlleva a que sea una lección de cómo no debe ser una mujer. Por tanto, ambos tópicos abogan por un modelo ideal de mujer para la sociedad ecuatoriana. Estas novelas, aunque sean ficticias, reflejan los pensamientos e ideologías de la época, es decir, a través de ellas podemos vislumbrar cómo los escritores, políticos e intelectuales

63 Jorge O. Andrade, «Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX», *Revista FLACSO* (2007): 3, edición PDF, <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/215>

64 Andrade, «Entre la santidad...», 3.

normaban a las mujeres como alguien que debe ser dedicada a su familia, que no piense, no opine, que haga los quehaceres del hogar, etc., pero si fuera lo contrario: alguien que busque su identidad, que piense por sí misma, no quiera casarse o formar una familia, al final, se convertiría en una paria, ya que no alcanzaría los estándares convencionales de mujer que impone la sociedad.

Ante esto, surge una generación de mujeres escritoras, que «se desarrolla[ron] en la oscuridad»⁶⁵ y poco a poco proliferaron en revistas autofinanciadas e independientes, que suponen un instrumento para distribuir el conocimiento y problemáticas que padecían las mujeres ante una sociedad que no las reconocía, esto no ocurre solamente en Ecuador, sino en Latinoamérica y en Europa. No obstante, si la presencia de las mujeres escritoras en la historia no es tan notable en comparación con los hombres libertadores, políticos, etc., durante las guerras independentistas y la modernidad, es complicado hallar mujeres escritoras latinoamericanas de CF en el siglo XIX y principios del XX. Es un trabajo arduo de investigación, ya que, en muchos casos, estos textos recuperados estuvieron a manos de «archivos judiciales y publicaciones editadas por intelectuales del sexo masculino»⁶⁶, en consecuencia, puede que hayan sufrido censura de parte de estos.

148

Seriamente preocupados por el porvenir y el adelanto de la mujer ecuatoriana, hemos venido acariciando desde algún tiempo la idea de fundar una revista, como un medio para dar a conocer el talento y los dotes de nuestras literatas; y abrir ancho campo a los ensayos de las que, por modestia o timidez, no han dado hasta ahora a la publicidad de sus labores intelectuales.⁶⁷

65 María Barrera-Agarwal, «La mujer en la literatura ecuatoriana», 2, edición PDF, <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7156/1/06-EN-Barre-ra-Agarwal.pdf>

66 Barrera-Agarwal, «La mujer en...», 1.

67 Anónimo, «Notas Editoriales», en *Ciencia Ficción Ecuatoriana Volumen Uno*, ed. Álvaro Alemán (Quito: El Fakir, 2018), 175.

«Notas Editoriales» de la revista *La Mujer*, publicada en 1905, abre un camino para que las mujeres puedan escribir y transmitir sus pensamientos, sus visiones, sus palabras, especialmente porque «la redacción estaba integrada exclusivamente por mujeres»⁶⁸, es decir, no estaba esa incertidumbre de si un hombre editaba o mutilaba los textos a su conveniencia y a las normas morales. Claramente, no eran textos que costaban el ostracismo, pero sí generaban un cambio de paradigma y gestaban lo que sería el feminismo en el Ecuador. Al mencionar que están «preocupad[a]s por el porvenir y el adelanto de la mujer ecuatoriana» es un deseo de igualdad, de avance, en que las mujeres de la época no querían limitarse «al estrecho círculo de la familia»⁶⁹, sino de ser parte de la cultura y la política, ya que la mujer está «dotada [...] de inteligencia y exquisita sensibilidad, que la hacen apta para contribuir con eficacia al mejoramiento social»⁷⁰.

Más que una revista, *La Mujer* es un sitio utópico, es una propuesta para el futuro de las mujeres y la «formación e incremento de [la] [...] naciente literatura»⁷¹ del siglo XX. La revista, desde la alteridad, se mueve hacia la transformación de las normas impuestas de cómo debe ser una mujer, trata de desligar y posicionarse de una manera horizontal con el hombre, no buscan sobrepasarse, de hecho, mencionan: «No queremos decir [...] que la mujer deje de ser el ángel del hogar como madre y como esposa, no»⁷². Pero, si desean que la mujer sea algo más que una madre y esté relegada al hogar.

68 Iván Rodrigo-Mendizábal, «Ciencia ficción ecuatoriana (1839-1948)», en *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I: desde los orígenes a la modernidad*, ed. Teresa López-Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares (Iberoamericana Vervuert, 2020), 247.

69 Anónimo, «Notas Editoriales», 175.

70 Anónimo, «Notas Editoriales», 175.

71 Anónimo, «Notas Editoriales», 175.

72 Anónimo, «Notas Editoriales», 175.

Es demasiado cruel que los egoístas quieran hacer de la mujer un simple biberón humano, y nada más humillante que destinarla al papel de hembra inconsciente. [...] Quiere ir apoyada en vuestro brazo, orgullosa y satisfecha de que la consideréis como a vuestra igual.⁷³

150

Zoila Ugarte de Landívar denuncia en el texto *Nuestro ideal*, cómo la sociedad de inicios del siglo XX aún quería mantener a la mujer sumisa en un plano académico y de pensamiento, que no participe en el proceso modernizador que se estaba desarrollando en un Ecuador naciente y, también, se silencien las voces emergentes que hablan de esta situación deplorable. Se podría decir que estos textos anhelan que la mujer se eduque y practique las ciencias, la política, sea participe en campos en los que por lo general estaban vetadas; por ello, es necesario el repaso al canon, debido a que desde allí se puede vislumbrar los pensamientos nacentes del deseo de un cambio social.

¡Fiat Lux! (1905)

La mencionada Zoila Ugarte de Landívar fue escritora, periodista, profesora, defensora de los derechos y libertades de las mujeres. Apoyó abiertamente a la Revolución Liberal en 1895, ya que Eloy Alfaro proponía la autonomía a los hombres y libertad de culto, Ugarte pensaba que estos beneficios y derechos estaban dirigidos en consecuencia a las mujeres por su participación durante la insurrección. Sin embargo, luego de la resolución del conflicto, las mujeres «se vieron sometidas al espacio doméstico y fuera de la

⁷³ Zoila Ugarte de Landívar, «Nuestro ideal», en *Ciencia Ficción Ecuatoriana Volumen Uno*, ed. Álvaro Alemán (Quito: El Fakir, 2018), 182.

esfera pública»⁷⁴. Ante eso, Ugarte decide desvincularse de la Revolución Liberal y no apoyar más a Alfaro, por el motivo que consideraba que «faltaba mucho [...] [para el] acceso educativo, libertad de prensa, y educación anticlerical para sus congéneres»⁷⁵.

Fundó en abril de 1905 la revista *La Mujer*, pero solo llegó al sexto número por falta de financiamiento. No obstante, Ugarte continuó con su labor periodística en *La Prensa* y estudios artísticos en el Ecuador, tampoco dejó de defender los derechos de las mujeres como ciudadanas ecuatorianas, por la educación laica, una salud pública, etc. Hacia el final de su vida, escribió para varias revistas como *El libertador* y *El círculo de la prensa*, también dirigió *Espejo*. Muere en 1969, dejando un legado de lucha, arte y literatura.

En la vida de Ugarte hubo mucha presencia de la lucha social por los derechos de las mujeres, por tanto, esta labor también se vislumbra en sus escritos publicados en la revista *La Mujer*. «¡Fiat Lux!» (o «hágase la luz») fue parte del primer número de la revista, en el cual trata el viaje de la luz desde su creación hasta convertirse en metáfora del progreso y del avance social. En comparación con los otros textos cienciaficcionales de esta época, Ugarte no propone criticar al progreso, de escribir historias fantásticas de artilugios tecnológicos o crear un mundo utópico, sino que plantea la posibilidad de que la mujer ya no sea un mero añadido del hombre, sino su igual.

En el texto, es complicado hallar el concepto «novum», ya que, como tal, Ugarte no propone un dispositivo tecnológico que emule una futurización en un plano diegético. No obstante, el «no-

74 Teresa López-Pellisa, «Epílogo: el final de los inicios especulativos latinoamericanos (temas, características y autores)», en *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes a la modernidad* (Iberoamericana Vervuert, 2020), 452.

75 María Fernanda Auz, «Zoila Ugarte», en *Tiempos de Mujer. Encuentros de Mujeres en Escena. Transitando Huellas*, <https://mandragorateatro.org/zoila-ugarte-2/>

vum» también tiene «una categoría mediadora»⁷⁶ —de lo literario y lo extraliterario— producida por la extrapolación analógica, que, a su vez, provoca esta desfamiliarización del texto y de la realidad empírica. Por tanto, tomaremos el «novum» desde su arista inventiva y de su formación de «relaciones básicamente nuevas y desconocidas en el ambiente del autor»⁷⁷, es decir, «¡Fiat lux!» se compone por la confabulación de las ideas liberales, su posición social como mujer y el anhelo por los derechos y la igualdad entre mujeres y hombres en una época en que eso era una utopía.

Entonces, Ugarte presenta un viaje poético en que muestra a la luz como «un emisario divino que nos trae noticias de otros mundos; que nos hace conocer lo físico de nuestro globo; que pinta panoramas divinos para el astrónomo, esa poeta de los espacios sidéreos»⁷⁸.

152

Crea un vuelo poético por el conocimiento científico de que la luz proviene del espacio, de las estrellas, del sol, e influye en nuestro día a día, en nuestra percepción de las cosas y en las ciencias. También, a mi parecer, muestra a la luz como una omnipresencia y la personifica como alguien que ha estado desde los inicios del universo y siempre permanecerá, casi como un Dios, por ejemplo: «Y una onda se va, otra pasa y otra viene y así [...] sin detenerse jamás. ¿A dónde? No lo sé»⁷⁹. Al mismo tiempo, la luz puede ser algo o alguien que transmite y adopta el conocimiento.

Pero, lo que Ugarte retrata es que la luz es creadora, que rescata de la oscuridad lo que allí se encuentre: «Lo purifica sí, ella

76 Darko Suvin, «VI La ciencia ficción y el “novum”», en *Metamorfosis de la ciencia ficción* (1979), 95.

77 Suvin, «VI La ciencia...», 95.

78 Zoila Ugarte de Landívar, «¡Fiat lux!», en *Ciencia ficción ecuatoriana Volumen Uno*, ed. Álvaro Alemán (Quito: El Fakir, 2018), 127.

79 Ugarte, «¡Fiat lux!», 127.

la insecticida, la generadora. ¡El alma de la creación!»⁸⁰. La luz se convierte en «ella», comienza a extrapolar a la mujer de la sociedad ecuatoriana —que refleja las intenciones que Ugarte quiere para el futuro— dentro del mundo cienciaficcional, ya que la luz ya no solamente es sujeto, sino metáfora de la mujer creadora y guía: «Luz para la mujer, madre del hombre, institutriz del niño, guía de la humanidad»⁸¹. Ugarte, entonces, propone a través del texto que al igual que la luz, la mujer abarca todo y guía a las personas. Recordemos esta idea de nación, en que la mujer era la que unificaba, la que administraba, la criaba. De cierta manera, Ugarte se desliga de aquella idea y trasciende a que la mujer ya no es la nación, sino la que guía a la nación, posicionándose horizontalmente junto al hombre.

Conclusión

153

A modo de cierre, se podría decir que estos escritos están muy ligados a su contexto histórico, tal como se ha explicado en anteriores apartados. Al mismo tiempo, transmiten diferentes ideas de la presencia de la modernidad en la época: Mera cuestiona las ideas nacientes, Campos y Gallegos expresan sus figuraciones de la llegada de lo nuevo y Ugarte su decepción ante la utopía fallida hacia las mujeres.

En suma, «Los prodigios del doctor Moscorroffio» presenta esta disconformidad por la tecnología, el progreso, el avance y las carencias de esa ideología frente a lo conservador a través del «novum» de las ciencias médicas y la metáfora de los animales. Critica tanto al nuevo panorama político y a lo que trae consigo:

⁸⁰ Ugarte, «¡Fiat lux!», 128.

⁸¹ Ugarte, «¡Fiat lux!», 131.

los cambios modernizadores, el pensamiento del avance y el cambio. Más que un temor frente a lo «nuevo», es una reticencia para despojar a la sociedad ecuatoriana de los ideales conservadores y contradictorios.

En *La receta, relación fantástica*, este vislumbre y asombro sobre el futuro de un Guayaquil utópico que podría llegar a consolidarse si se apoyara a la educación, la agricultura, la disolución de problemas, la ciencia y la tecnología frente a un presente conflictivo. Campos consolida una expectativa de esta nueva propuesta y del avance tecnológico, su texto contiene una promesa sobre la venida de la modernidad.

154

En *Guayaquil: novela fantástica*, en cambio, es una reescritura de la creación de Guayaquil, que en un momento fue el centro del mundo y que podría llegar a serlo si se despojara de las ideas conservadoras que afectan a la nación. Para Gallegos, algo que imposibilitaba a lo que estaba por venir eran las ideas conservadoras que afectaban a la sociedad, que, al mismo tiempo, inmiscuían en las nuevas tecnologías y en la avance del país.

«¡Fiat lux!», por otro lado, establece a la mujer como la creadora y la guía de la República, si tan solo esta fuera participe en los asuntos políticos, gubernamentales, sociales, entre otros, que ayuden a consolidar ese fin; el «novum», en consecuencia, actúa como un reclamo ante la realidad extradiegética de la autora. Ugarte se dio cuenta de que los beneficios que ofrecía el liberalismo solo estaban destinados a los hombres, las mujeres continuarían en sus labores dentro de casa, sin posibilidad de incluirse en lo nuevo-naciente.

Se observa que, para crear estos textos, pasaron por una notable disconformidad social y política: lo conservador frente a lo

liberal y la mujer frente a lo liberal. Ante ello, a través de la escritura de estos textos, tratan de hallar una posibilidad de resolver y prospectar el problema, ya sea en una utopía o distopía. Por consiguiente, el agente utopizante es notorio en Mera, Campos, Gallegos y Ugarte en distintos panoramas de sus épocas, teniendo en común este anhelo de una vida mejor y apostar por la esperanza de que podría existir ese futuro deseado si se efectuara de una determinada manera la ideología del progreso.

De ello resulta necesario decir que estos textos tienen un contexto histórico implícito, son híbridos entre realidad y ficción, en referencias, en inspiraciones, etc. El hecho de que la CF se construya como heterogénea y el «novum» como versátil, propone un cambio, ya no es solamente la ciencia y el pensamiento científico, sino un «novum» social-ontológico.

Sin embargo, el hecho de que la CF se consolida como un sitio de constante cuestionamiento, de fricción de ideales, de análisis, etc., se puede atribuir a estos escritos las mismas funciones: critican, proponen, dialogan con el presente y sus ideas. La CF ecuatoriana entre finales del siglo XIX y principios del XX contiene tanto del presente, plantea una reconstrucción del pasado, pero, de cierta manera, se hace familiar y, por ello, hay que problematizarla.

Bibliografía

- Alemán, Álvaro. «Introducción. Héroes de la curiosidad, de lo desconocido, de lo inédito». En *Ciencia ficción ecuatoriana Volumen Uno*, de Álvaro Alemán (ed.), VII-XXVI. Quito: El Fakir, 2018.
- Andrade, Jorge O. «Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX». *Íconos. Revista de ciencias sociales* (2007): 35-45. <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/215>
- Anónimo. «Notas Editoriales». En *Ciencia Ficción Ecuatoriana Volumen Uno*, de Álvaro Alemán (ed.), 175-176. Quito: El Fakir, 2018.
- Ayala-Mora, Enrique. «Resumen de Historia del Ecuador». Universidad Andina Simón Bolívar, 2008. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN.pdf>
- Barrera-Agarwal, María. «La mujer en la literatura ecuatoriana». Universidad Andina Simón Bolívar, s. f., 28-35. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7156/1/06-EN-Barrera-Agarwal.pdf>
- Bastidas, Rodrigo. «Desmantelar patentes para crear universos propios». En *El tercer mundo después del sol*, de Rodrigo Bastidas, 11-19. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S. A., 2021.
- Chávez, Miguel Antonio. «El futuro de Guayaquil como centro del mundo. Alegoría, mito y visión política en Guayaquil, novela fantástica (1901), de Manuel Gallegos Naranjo». *Pie de Página* (2020): 77-106. <http://piedepagina.uartes.edu.ec/2020/10/01/ii-semester-2020/>
- Fernández, Nora. «Migrantes kichwas y Regeneración Urbana en Guayaquil». *Biblioteca virtual CLACSO*, 2006. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2005/2005/migra/fernandez.pdf>.
- Fuentes, Juan Calderón. «Hijo pródigo de Guayaquil». *El Telégrafo*, 2018. Último acceso: agosto de 2022. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/hemeroteca/1/grandes-plumas-francisco-campos-coello>

- Gallegos, Manuel. «Guayaquil: Novela fantástica». En *Ciencia Ficción Ecuatoriana Volumen 1: Otros cuentos*, de Álvaro Alemán (ed.), 70-148. Quito: El Fakir, 2018. Último acceso: 16 de agosto de 2021. <https://www.fakirediciones.com/ciencia-ficcion-ecuatoriana-volumen-1-otros-cuentos/>
- Landázuri, Andrés. «Imaginación, historia y utopía en la narrativa ecuatoriana de inicios del siglo XX. tres novelas de Manuel Gallegos Naranjo». *Pie de Página* (2018): 59-77.
- López-Pellisa, Teresa. «Epílogo: el final de los incios especulativos latinoamericanos (temas, características y autores)». En *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*, 445-498. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2020.
- . «Prólogo: recorridos, líneas de fuga y reflexión crítica del porvenir». En *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II. Desde la modernidad hasta la posmodernidad*, de Silvia G. Kurlat Ares (eds.) Teresa López-Pellisa, 9-32. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2021.
- McClain, Steven Kenly. «Hacia una síntesis de las teorías de la ciencia ficción: del novum a los niveles de validación». *E-prints Complutense Repositorio Institucional de la UCM*, 2019. Último acceso: 3 de junio de 2022. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/57602/1/T41418.pdf>
- Moreno, Fernando Ángel, y Ivana Palibrk. «La ciudad prospectiva». *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 3 (2) (2011): 119-131. Último acceso: 2 de agosto de 2022. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2011.v3.n2.37584
- Novell, Noemí. «Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas». *Dialnet*, 2008. Último acceso: 10 de junio de 2022. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=90989>
- Pérez, Galo René. *Literatura del Ecuador (cuatrocientos años): Críticas y selecciones*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2001. Último acceso: julio de 2022. https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1371&context=abya_yala

- Pino, Efrén Avilés. *Agua potable de Guayaquil*. Último acceso: julio de 2022. <http://www.encyclopediadeecuador.com/historia-del-ecuador/agua-potable-de-guayaquil/#:~:text=Finalmente%2C%20el%2010%20de%20octubre,a%3%BA%20abastece%20a%20la%20ciudad>
- Rivero, Giovanna. «Señales que predecerán al fin del mundo de Yuri Herrera: una propuesta de un novum ontológico latinoamericano». *Revista Iberoamericana* (2017): 501-516. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/7515/7632>
- Rodrigo-Mendizábal, Iván. «“La Receta” como literatura de progreso: la primera novela de anticipación científica de Ecuador». *ResearchGate*, septiembre, 2016. Último acceso: julio de 2022. <https://www.researchgate.net/publication/309203564>
- . «Crítica a la ciencia y a la tecnología en la obra de Juan León Mera». *Repositorio UASB*, 2015. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5256/1/09-CR-Rodrigo.pdf>
- . «La ciencia ficción ecuatoriana (1839-1948)». En *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes a la modernidad*, de Silvia G. Kurlat Ares (eds.) Teresa López-Pellisa, 233-267. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2020.
- . «Novelas fundadoras de la ciencia ficción en Ecuador». *El Telégrafo*, 2018. Último acceso: agosto de 2022. <https://www.eltelgrafo.com.ec/noticias/carton/1/novelas-fundadoras-cienciaficcion-ecuador>
- Rodríguez, Solange. *Sumergir la ciudad: apocalipsis y destrucción de Guayaquil. Estudio de tres novelas de literatura proyectiva: Guayaquil, novela fantástica de Manuel Gallegos Naranjo, Río de sombras de Jorge Velasco Mackenzie y El libro flotante de Caytran Dölpfin de...* Quito, marzo, 2014.

- Ugarte, Zoila. «¡Fiat Lux!». En *Ciencia Ficción Ecuatoriana Volumen Uno*, de Álvaro Alemán (ed.), 127-131. Quito: El Fakir, 2018.
- . «Nuestro Ideal». En *Ciencia Ficción Ecuatoriana Volumen Uno*, de Álvaro Alemán (ed.), 181-184. Quito: El Fakir, 2018.

Pamela Jiménez Moreno

Licenciada en Literatura con mención en Pedagogía en Literatura de la Universidad de las Artes. Colaboró en la escritura colectiva del libro *Puka Rumi* (2019). Ha publicado el ensayo «Entre Matrix, Lucy y Psycho-pass: Phármakon, memoria y las sociedades de control» (2022) en *Preliminar Edición Especial* y el poema «Hijos Lunares» (2022) en *Proyecto Straversa*. Actualmente está enfocada en la experimentación de la palabra, la poesía, la escritura y el blog *Pseudotextos* en cual sube su material literario.



Dossier

El pelaje y la piel

En esta novena edición de *Pie de Página*, hemos decidido explorar nuestra relación con el mundo animal, que es, en resumidas cuentas, también nuestro mundo. Las especies compartimos un planeta donde los humanos hemos fracasado con respecto a nuestra capacidad de convivencia sin depredación; no obstante, abiertos en canal, pensantes y bestias somos de idéntica carne y sangre. Hay sufrimiento. Copulando, hay felicidad. La vida se extingue, la vida vuelve a empezar como en aquella historia de Eduardo Galeano, en *Los nacimientos*, que relata la leyenda del inicio de vida desde el origen del huevo. Es por esta razón que en este número plumas, escamas, cueros, cerdas y cabello se confunden para dar paso a una metamorfosis indistinguible.

Con la composición *Buscar la forma bípeda*, Karo Castro presenta una intervención fotográfica compuesta por tres autorretratos. A través de elementos pertenecientes al ecosistema natural, la autora consigue mantener un diálogo que puede entenderse como el nexo de dos extremos: el cuerpo en movimiento, de un carácter rebosante de

vida, y, en el otro extremo, lo estático y recorrido del cuerpo muerto. Los puntos de un mismo origen.

«Masería», relato escrito por Rosita Quiroz, comienza con el desasosiego causado por una pesadilla a Magali, su protagonista. Con un estilo conciso y que no escatima en imágenes aversivas, narra la transmutación de una muchacha que padece una condición dermatológica que le provoca algo parecido a escamas. Utilizando los elementos que conforman el mundo literario que le interesa a la autora, el texto de Quiroz dibuja la perspectiva peninsular y la forma en la que la mujer se relaciona con el entorno marítimo trabajando sobre los lugares comunes del mito de las sirenas.

162

Meryvid Pérez basa su obra en la ceiba pentandra, este árbol que produce cápsulas con semillas en su interior, para escribir una historia que mezcla lo fantástico con un aire entre trágico y cómico. La autora desarrolla con astucia las impresiones y contrariedades que surgen a causa del hecho de una fusión humana con la naturaleza; esta fábula cuestiona el concepto de las relaciones con la familia y lo que puede significar, verdaderamente, la libertad de quien se escapa de la especie.

Mauricio Arley Fonseca nos trae «El ogro oculto debajo de la piel del guerrero», un relato en el que la fuerza natural y el dominio están presentes. El autor construye un ambiente que se alimenta del misticismo de los pueblos originarios. Un kwakiutl es un integrante de una tribu amerindia compuesta en su mayoría de pescadores, cuyo gentilicio corresponde a «playa al lado norte del río». Así, con esa visión elemental, el relato busca narrarnos la calamitosa historia de Dzonokwa, llena de pérdidas y contemplaciones que rozan lo onírico.

A primera vista, es seguro que el espectador se encontrará representado en los rostros humanos y animales, formas antropomórficas o zoomórficas de colores rebosantes que componen

sinérgicamente la obra *Como casi siempre*, del artista visual Francisco Velásquez. Por otro lado, en *Reticencia cotidiana*, persiste un discurso que pone énfasis en la idea de la cueva platónica pero vista desde una perspectiva contemporánea. En ella, se prefigura la contraposición del ser humano —irreconocible, si es que se mira atentamente, y presentado en siluetas que lucen familiares— ante la naturaleza viva que lo aguarda detrás del muro.

«En el cuerpo de un gato», escrito por Margarita Dager-Uscocovich, ofrece una historia de terror del más puro corte de género en la que su protagonista cuestiona la naturalidad perversa con la que Mortimer, el gato de su hija, actúa dentro de su hogar. Su mascota es capaz de encontrar respuestas a los problemas matemáticos de su dueña, encender luces y leer los mismos libros, siendo su conducta un misterio a resolver.

«Blanca era la piel de los conejos bajo el sol» es la excusa con la que Sandra Araya trabaja la noción de muerte para una criatura que todavía no entiende de qué forma opera el deceso. Entre el miedo a una maternidad que puede lastimar si se aferra, los cucos de la infancia y un sol que, en lugar de revelar, ciega, Araya desarrolla un breve relato de suspenso con el que incita a quien lo lee a identificar cuáles son las posibilidades de su desenlace abierto.

La propuesta en conjunto de Libia Pérez (texto) y Rocío Giménez (ilustraciones) se titula «Tres meses, tres semanas y tres días». Está dividida en cinco partes y, a medida que se leen los fragmentos, estos se complementan hasta formar un texto en conjunto que, entre otras cosas, nos lleva a ciertos puntos específicos —el diente número 21, en la biodescodificación, es la madre; no se debe buscar hacer la figura del ángel en patines bajo la lluvia; entre los chanchos, a la hembra reproductora se la denomina marrana, entre otros detalles— con los que Libia concluirá su relato, el que también nos cuestiona los propósitos de algo tan salvaje como parir.

Y para concluir, este dossier suma la colección «Sujetos delirantes», de Ybelice Briceño; aquí la artista comparte dos obras construidas en *collage* analógico: *Mujer tortuga*, y *Bombitas*, donde se muestra la existencia de lo que la autora proclama como «delirio». Su proyecto se gesta entre 2020 y 2022, tiempo en el que vivimos el confinamiento provocado por la pandemia. Lo que comenzó siendo un ejercicio lúdico en el que se experimenta con las herramientas presentes en el *collage*, acabó siendo una vía para la imaginación de seres híbridos e imposibles como escape a la normatividad del cuerpo. Que disfruten el viaje por estas pieles diversas.

Solange Rodríguez Pappe
Editora de Pie de Página

Buscar la forma bípeda

Karo Castro



(Autorretratos de *La dimensión animal*, 2022)

165

Karo Castro

Santiago de Chile, 1982. Escritora, poeta y artista autodidacta. Psicopedagoga y licenciada en Educación. Realiza su trabajo mediante intervenciones de fotografía, collage y performance. Actualmente trabaja como editora para la *Revista Extrabismos* de arte contemporáneo. Ha publicado *Mujer Gallina* (Ediciones Pez Espiral, 2021).

Masería

Rosita Quiroz Catuto

166

Era la cuarta noche consecutiva en la que soñaba con un bebé recién nacido; era lampiño y estaba limpio con una pulcritud que incomodaba. Le colgaba un cordón umbilical en forma de cuerda que parecía haber sido anudada por un marinero. Magali soñaba que lo cargaba y mientras lo hacía, la piel le ardía como hubiese sido arrancada para que estuviera expuesta al dolor del tacto. Repentinamente, en el sueño percibía un hedor a vísceras de pescado que provenía del niño. A veces, también Magali imaginaba que andaba descalza en su casa y que pisaba cuerpos cilíndricos pequeños, duros y babosos; cuando bajaba la mirada veía peces gordos. A algunos les colgaban las tripas y a otros se les notaba cómo diminutos gusanos se les retorcían en la carne. Pero Magali no recordaba sentir angustia o asco, ella se compadecía por esos peces muertos.

Magali despertó con un mal sabor aquella noche y con una parte de mejilla ensalivada. Su casa, que estaba cerca del mar, se encontraba atestada por una salinidad intempestiva, era una masería intensa y extraña porque apenas era febrero y el mar solo apesta a finales del año cuando termina la veda. Se sentó y empezó a palparse sus piernas y las tocaba ásperas. Pensaba, alarmada, que indudablemente se debía a la alergia dérmica que padecía desde hace seis meses. El dermatólogo le había diagnosticado un hongo no severo y le dijo que con las cremas que le recetaría po-

dría eliminar las erupciones. El doctor no dijo «escamosas», pero cuando ella tocaba esas heridas, en lo primero que pensaba era en una perla. Esa cuarta noche el hongo se extendió por sus muslos. Era una enfermedad cutánea que la obligaba a mantener un secreto debajo de sus trajes.

Esa mañana fue común. Magali había ido a comprar pescados al puerto para luego revenderlos en el mercado. Fácilmente comprendió, a lo largo de su vida, que sobrevivir económicamente era para los más sabidos, para los revendedores. No dependía de nadie y nadie dependía de ella. Cuando tenía 20 años, su único hijo, que apenas llegó a los 5, desapareció mientras jugaba en el mar; nunca hallaron su cuerpo. Magali no lo buscó, fue un evento liberador de lo que nunca quiso. Y desde ese instante había estado sola y ausente en el tufo de una tierra que le pertenece al mar.

Alrededor de las 21:00, Magali calentó agua para meter sus piernas y sacar algo de piel muerta. Mientras se halaba las pequeñas tiras de piel, recordaba las veces que había sido tocada por hombres, lo que había sido hace mucho. Ahora con 57 años y con llagas regadas en las piernas no podría ni imaginarse un amante. El agua caliente había ablandado la piel y las costras brillaban un poco con la luz del cuarto, aunque la bombilla por momentos bajaba la luminosidad. El ambiente se tornaba incómodo para quien no vive las brumas. Magali sentía frío luego de haberse remojado, pero no quería arroparse, ella empezaba a desear el mar con unas fuerzas lascivas que no había sentido ni por el sexo. Con las piernas mojadas salió de su casa mirando hacia las olas que traían una espuma lechosa, sus piernas iban húmedas y la piel le empezaban a arder como si hubiera restregado contra ellas una lima. Se acercaba

al mar cada vez con más velocidad como si el agua se le escapara. La luna, que vestía un amarillo pus, la miraba desde la cima.

El olor salino era más intenso; apestaba a arena usada; a cádáver de peces; a metal, pero no como la sangre, sino como al hie-ro que se saborea de la hiel del vómito. Ahora el hongo había inva-dido los pies, las piernas y el sexo de Magali. Estaba deformando su piel y la convertiría en un ser infestado. Magali tenía medio cuer-po dentro del mar y sentía sus piernas unirse. Se frotaban entre sí para calmar el ardor y entre más las apretaba, el dolor desaparecía. Finalmente, Magali no volvió a sentir dolor. Se refugió dentro del mar con unas piernas convertidas en una cola escamosa, blanca y pulcra, que simulaba la piel de un coral.

168

Rosita Quiroz Catuto

La Libertad, 2000. Estudiante de la Universidad de las Artes de Guayaquil. Ha incursionado en la docencia apostando a la ex-ploración de la literatura infantil con niños de entre 6 y 12 años. En el 2020 colabora con la revista *Preliminar Cuadernos de traba-jo* en el cuarto número: Fragmentos de un discurso del cuerpo, con la publicación de «Dossier poético: encuentro intempesti-vo con Doce fábulas urbanas». Publicó el cuento «Inhumano» (2021) en el segundo número del fanzine *Insomnia: cuentos de terror escritos por mujeres* (2022). Le interesa explorar, mediante la escritura, temas como las feminidades, el mar y lo incómodo. En sus narraciones frecuenta imágenes santaelenenses que in-terentan rescatar la realidad de la vida de los peninsulares y más que todo de la mujer peninsular.

Pentandra

Meryvid Pérez

El día que el abuelo se convirtió en crisálida, la casa parecía un zoológico en el que nosotros éramos el espectáculo: el abuelo, pendiendo de un árbol, la atracción principal. No es difícil imaginar cómo aquel capullo verde metálico de dimensiones humanas llamó la atención de todo el que lo vio esa mañana. Bastó el grito trágico de la abuela para que la familia corriera hacia el patio y pronto hubiera vecinos, policías y reporteros acechando tras la albarrada.

El llanto de la abuela aumentaba conforme el barullo de afuera lo hacía. Mis tías, para calmarla, ahuyentaron a la gente como se hace con las moscas e instalaron un muro de sábanas alrededor del abuelo. El público, ofendido, nos insultó por ser responsables del escandaloso evento que alborotaba la colonia. Y no faltaron los voluntarios con filos dispuestos a cortar de un tajo el problema. Por supuesto, nos negamos. Así fue como la amabilidad inicial se convirtió en amenazas.

Ante el griterío, los policías marcaron la casa con un cinto amarillo que tenía la leyenda «Precaución», como si hasta ese momento no hubiésemos sido lo suficientemente llamativos para el vecindario. Luego, interrogaron a la abuela y —sin entender mucho de la situación— propusieron trasladar al abuelo con todo y árbol a un lugar en el que su presencia no causara disturbios. No aceptamos, pues conocíamos al abuelo; siempre evitó despertar en lugares desconocidos. Propusimos que se quedara en casa y que los policías vigilaran el domicilio. Así lo hicieron.

Al día siguiente el abuelo fue portada de periódicos. Los encabezados compitieron por ser el más llamativo. Las fotos, mientras más cercanas, mejor. Tan pronto como se publicó la noticia llegaron aún más reporteros buscando entrevistas. Hubo vecinos que no perdieron la oportunidad de hacerse un poco de dinero y un ratito de fama, inventándose amistades íntimas con el abuelo; fueron ellos quienes respondieron las preguntas y vendieron fotos de recuerdo a las familias y viajeros que llegaban a mirar.

A pesar de la curiosidad que causaba en la gente, la transformación era un asunto del que estábamos cansados. Todas las veces que el abuelo despertó lleno de sudor y convencido de que, en sueños, una voz le anunciaba que era una larva, fueron las mismas que intentamos convencerlo de lo contrario, de que sus afirmaciones eran humanamente imposibles. Por supuesto que el abuelo no hizo caso.

170

Aquellos sueños aumentaron y el abuelo cambió de gustos y aficiones: comenzó a comer hojas y a arrastrarse por la casa, actividad que logró con gran habilidad esparciéndose manteca por todo el cuerpo. A pesar de sus actitudes no creímos que su transformación pudiera ser real. Quién lo creería. Tampoco hicimos caso cuando la piel de sus coyunturas se le puso morada y babosa, pues justificamos el cambio como una reacción al aceite y a los golpes que se daba contra el suelo.

Antes de convencerse de que era un gusano, era un abuelo como otro más. Todos los sábados, mi primo, el abuelo y yo, montábamos las bicicletas para ir juntos al cineclub de un amigo suyo. Pasábamos las tardes viendo películas de Buñuel, comiendo galletas con crema de limón y palomitas caseras que el abuelo preparaba; lo hacía imitando alguna danza ancestral al ritmo de los granos de maíz explotando en la olla. Pero por miedo al ridículo, tras las

actitudes propias de larva que había adquirido en los últimos meses, se le prohibió salir. Semanas después, el abuelo ya no quiso ver más películas porque, decía, era una actividad demasiado humana.

Durante los días que precedieron a su conversión, la piel del abuelo se tornó blanda y amarillenta. Creímos que tenía hepatitis, así que la abuela le hizo remedios de remolacha y limón. Las últimas noches que el abuelo durmió en su cuerpo de hombre lo hizo en las ramas del árbol de pentandra, en el que decidió armar su capullo.

Mientras fue crisálida, todos en la familia nos turnamos para permanecer noches en vela a su cuidado, pues no faltó la persona que brincó la albarrada para tocarlo e intentar desprenderlo del árbol. Ni hablar de cómo la gente se conmocionó cuando un especialista en insectos al que le dimos acceso, avisó la fecha probable de su eclosión. El evento coincidió con el día en que la pentandra soltó sus semillas por todas las calles. A pesar de la espera, nadie pudo ver al abuelo irse. Como marca de su existencia quedó, pendiendo de una rama del árbol, el capullo destellante y abierto como un cascarón.

Meryvid Pérez

México, 1998. Escritora y editora. Es egresada de la Licenciatura en Literatura Latinoamericana por la Universidad Autónoma de Yucatán y técnico en Creación Literaria por el Centro Estatal de Bellas Artes, Yucatán. Textos suyos se han publicado en las revistas digitales *Tierra Adentro*, *Punto en Línea*, *Penumbria*, entre otras. Como editora ha formado parte de revistas mexicanas y latinoamericanas, como *Runas* y *Península*. Actualmente es editora de *Temas Antropológicos* (México) y *Entropía* (Perú).

El ogro oculto debajo de la piel del guerrero

Mauricio Arley Fonseca

172

Dzonokwa y Qi-yo Ke-pe van hacia el río. En su mano derecha lleva el arpón que le regaló Hagwelawrh del clan klatskanie. Algo dentro de sí aletea como ave nocturna y siente que sus pies se transforman en grandes garras de oso; el recuerdo de su padre lo acompaña junto con las enseñanzas sagradas en el interior de la montaña, allá donde solo ellos dos convivían con las voces de los lejanos espíritus de humo. Con estos tormentosos pensamientos, Dzonokwa sale en busca de la pesca, aunque muy agotado.

En el extremo del río, ya no se ve ningún hombre bestia con su pierna punzante. Dzonokwa se detiene un instante, tal vez lo haya imaginado todo: será su huida quizá, la muerte de su padre, la incertidumbre del destino de su amada Kominaga..., pareciera que esas imágenes son parte de su imaginación. Mira a Qi-yo Ke-pe, tan pequeña e inocente, pero tan volátil en ilusiones, tan absorta de lo que ocurre, en búsqueda de la cueva de la Gran Serpiente, allá en las sementeras del sur, donde se renovará su espíritu quebrantado, pero soportado por las palabras de Kominaga:

—Mi búfalo fiero, un día llegarás a beber en las aguas del inframundo, donde yo estaré nadando y con mi imagen en el agua me recordarás.

Numay le narró a Kominaga la existencia de la cueva, y la bella coola creyó fielmente en esas palabras, y luego él, Dzonokwa, creyó también, aunque su precio fue mayor: dejó morir a su amada por creer en las palabras de la sabia anciana; ahora se pregunta: ¿acaso existirá ese lugar en el sur?

Desvía su mirada perdida hacia las aguas, donde se mueve el reflejo de la bestia con la pata punzante, como si quisiera emerger de las profundidades; quizá todo fue una ilusión.

La voz de su padre lo despierta de su marasmo:

— Reconócete a ti mismo, toca la cicatriz en forma de óvalo, del hombro izquierdo.

Estas palabras transportaron al kwakiutl hacia la infancia en Nutlitliquotlank: juega con los otros niños; crece y ayuda a cargar los canastos de los pescadores; practica rituales en el interior de la montaña; caza salmones; come pato relleno durante su boda.

En las profundidades del kwakiutl se agitan las alas de la gran ave negra y la fuerza del oso: los espíritus guardianes heredados por su padre. Y con el fuerte agitar alado, regresa para escuchar el paso de la corriente a lo largo de uno de los brazos inferiores del Fraser, donde brincan los salmones con el abdomen rojizo. Dzonokwa los contempla, está muy cansado; los salmones son muy rápidos, fuertes, aunque vayan contra corriente. La ventisca, que se mueve a lo largo del río, golpea fuertemente al agotado guerrero, cuyas piernas apenas logran mantenerse algo firmes. El agua está fría; en el cauce superior del río se aprecian, muy en el fondo, las montañas vestidas de blanco.

El kwakiutl vuelve sus ojos a las aguas, estira su arpón, espera el paso de un torso rojizo que le permita dictar sentencia; sostiene su arpón entre el batallar insaciable de los vientos y la lluvia de rayos dorados que colisionan en el interior del kwakiutl, hasta que finalmente este baja con furia su arpón y ensarta el abdomen

de un salmón; lanza la red para capturarlo. El búfalo chapotea impetuosamente con sus peludas patas, forma ondas profundas de agua sobre el brazo del Fraser, y llega finalmente donde su presa, que se agita impotente; la toma con sus largas manos y lanza sus primeros mordiscos, saborea el pez que aún se mueve y cuya sangre se derrama entre los gruesos labios, mientras los ojos de Dzonokwa giran desorbitados. Nunca antes había comido un salmón crudo. Una voz angustiada grita a sus oídos:

—Los espíritus que habitan los alrededores de las aguas penetrarán tu cuerpo a través de la fría sangre.

Pero, ese designio no importa ahora en la mente del kwa-kiutl, quien pronto finaliza su festín, bañado por la sangre del salmón. Minutos después se lava manos y cara para quitarse la sangre y busca otros salmones; su cuerpo ahora tiene mayor vitalidad, los ojos se encienden con un tono rojizo que inunda las pupilas desde los bordes hasta el fondo de las cuencas; se desplaza bravíamente a lo largo de las aguas, pero no se percata de que una extraña figura empieza a reflejarse en el agua, lo sigue de cerca, tiene una boca grande y abierta, siempre detrás de él, está desnuda y su cuerpo casi totalmente tatuado con tonos negros. El guerrero lanza su arpón y luego la red, mientras que la bestia pintada lo sigue sigilosamente.

Parecía el mediodía. La pequeña Qi-*yo Ke-pe* está en la orilla del río, arranca los pétalos de unas flores que Dzonokwa encontró en el camino y los lanza al cauce, y a cada intento, emite un sonido: «¡Toh!». El búfalo se dirige a ella, carga con dos salmones sobre su lomo, y el cisne, al ver estos peces, aún revoloteando y casi del tamaño de ella, sonríe, mueve sus manos y las coloca sobre su boca.

Transcurre, en el campo abierto, una impaciente hora hasta que los salmones ya están dorados en la fogata, acompañados por tubérculos. El guerrero sienta a su lado a la pequeña, quien mira cómo el búfalo toma el pescado, desprende pequeños trozos y los

come; el cisne intenta hacer lo mismo, pero aleja sus dedos al sentir la carne caliente, entonces su padre levanta el pescado en lo alto para que reciba la fría brisa, lo mueve mientras que Qi-yo Ke-pe brinca para alcanzar su comida; el guerrero ríe al ver a su pequeña en este juego; todo lo acabaron, y pronto el cisne descansa en el canasto que sirve de cama.

El kwakiutl luce agotado, se recuesta a un árbol, escucha el sonido de las aguas del río y el golpe constante del abdomen de cada salmón. Atardece y la brisa es más fría; toma la piel de oso, acerca a la pequeña Qi-yo Ke-pe y ambos se cubren con el cuero del animal. El sonido del río adormece rápidamente a Dzonokwa; sus cuencas oculares empiezan a moverse.

Una sombra transita detrás del árbol donde descansa Dzonokwa; el guerrero lanza su mirada, pero no hay nadie. Ve sus propias manos, dentro de las uñas aún conserva sangre de salmón, emite un sonido carraspeado y cierra los ojos. La brisa fría y el sonido del río pronto adormecen todo lo que hay alrededor, excepto una sombra...

El guerrero del sueño se encuentra en medio de un oscuro bosque; muchas sombras se mueven entre los árboles y vuelan. Un ave negra se posa sobre una de las ramas, mira al guerrero y emite un canto profundo, cual si estuviera en el interior de una cueva y deseara volar para escapar. Dzonokwa se tapa los oídos con sus manos: es intenso el sonido de la bestia, retumba, lo hace caer de rodillas, su frente toca el suelo, y poco después desaparece el sonido, así como la gran ave. El guerrero extiende sus manos, las siente pesadas, sus dedos se han alargado, se transformaron en garras. Dzonokwa corre y llega al árbol donde se posó el ave, observa que entre una de las ramas y el tronco cuelga una telaraña, que ha absorbido muchas gotas de agua, forman un espejo sobre esta red, que al guerrero le permiten apreciar unos gruesos labios cubiertos

por la sangre del salmón derramado al atardecer. El viento agita la red, Dzonokwa aprecia más nítidamente la imagen: es un cuerpo desnudo, un ogro completamente tatuado con figuras tribales, pequeñas caras exhiben sus dientes y están inscritas en: rodillas, glúteos, abdomen y hombros; en brazos y torso figuran curvas, mientras que las piernas se componen de formas rectangulares; todo está pintado con tintas oscuras. El ogro carga en su espalda un pequeño ogro, resguardado dentro de un canasto. Ambos recorren los bordes costeros. A lo lejos se escuchan cánticos de pobladores que entonan la música protectora contra el ataque del ogro, y así este se conforma con la carne de los salmones capturados en la costa. Si los pobladores no cantan, el ogro recordará su canibalismo y pronto las aldeas cercanas serían exterminadas; solo si los aldeanos recuerdan los cánticos, salvarán sus vidas.

176

Un ave se posa sobre el árbol donde descansa Dzonokwa, canta por varios segundos hasta que el kwakiutl despierta sudando y rápidamente mira sus manos; fue una pesadilla. El olor a sangre de salmón mana de su boca. Transcurren las horas y cada vez está más seguro de que debe seguir su camino hacia la cueva de la Gran Serpiente. Sin Qi-yo Ke-pe no será posible salvar las vidas que ya dejaron de existir; el pequeño cisne recordará los ancestrales cánticos y con estos renacerán nuevas tribus, pero ambos deben llegar a la cueva de la Gran Serpiente para invocar esas voces.

Mauricio Arley Fonseca

Costa Rica, en 1979. Nació en Barrio San Juan de Limón, pueblo caribeño. Trabaja como profesor de literatura en la Universidad de Costa Rica y psicoanaliza en su consultorio privado.

Obras

Francisco Velásquez



177

Como casi siempre

(100 × 80, acrílico sobre lienzo)

178



Reticencia cotidiana
(100 × 70, aguada sobre cartón)



La intuición del miedo
(35 × 50, tinta sobre cartón)

180



4oTAzo

(30 × 37, acrílico sobre cartón)



Vecindades Ibéricas autoimpuestas

(45 × 40, acuarela sobre cartulina)

Francisco Velásquez

Manta, 1969. Desde el año 2000 se radica en España donde permanece 13 años y estudia parte de una carrera de restauración, ejecutando en varias ocasiones restauraciones de patrimonio español. Paralelamente expone individual y colectivamente en importantes lugares de exhibición. En su faceta de muralista tiene dos importantes encargos en Madrid y en su retorno a Ecuador recibe varios encargos en algunas ciudades. En Guayaquil se destacan murales como el de la av. 9 de Octubre, a la altura del Malecón del Salado y es pionero en las obras murales de las escalinatas en Guayaquil, con una obra de 345 escalones en el sector de Mapasingue denominada *Originarios*.

En el cuerpo de un gato

Margarita R. Dager-Uscocovich

182

La noche era perfecta, corría una ligera brisa y Anastasia estaba colocando el pequeño sombrero de brujo a Mortimer. Yo la dirigía hacia las calabazas talladas con imágenes sonrientes para tomarles la foto del recuerdo, la que en los últimos tres años desde que Mortimer llegó a casa solían tomarse juntos. Anastasia seguía hablando y acicalando a su compañero de travesuras. Mortimer era hermoso, su pelaje brillante y oscuro, conjuntamente con aquellos ojos amarillos que parecían abarcar de una mirada todo lo que lo rodeaba, me provocaban curiosidad casi obscena. Su mirada hablaba y sus gestos se asemejaban a los de un humano. Tenía la costumbre de besarnos en la mañana, sus cariños no eran los típicos lamidos de un gato hacia su dueño, no, por el contrario, sus labios húmedos se pegaban a los nuestros y con su pata nos acariciaba los cabellos mientras se balanceaba sobre las mullidas almohadas. Él no bebía su leche del tazón en el piso, por el contrario, desde el día que arribó a casa impuso sus propias reglas.

Siempre subía a la silla, con su cuerpo alargado apoyando las patas delanteras en el cuenco para deleitarse con la leche tibia. Lo mismo ocurría a la hora de la cena, sus modales eran impecables para ser solo un felino. Cuando Anastasia leía o hacía sus tareas de matemáticas, las cuales le daban un poco más de problema, nuestra mascota gatuna la guiaba de una forma incomprensible para mí. Empujaba sus patas hasta las respuestas y jugando con los

lapiceros y borradores de goma lograba que mi hija encontrara la respuesta correcta.

Empecé a pensar que yo estaba demente.

Con el transcurrir de los días fui observando sus movimientos con verdadera curiosidad y atención. Tenía una forma tan celosa de resguardar el que ahora era su hogar. En las madrugadas se desvelaba encendiendo la luz de la sala de un salto contra la pared para luego ir acomodándose al lado del último libro que yo dejaba a medio leer. «¡Increíble!», me decía. No lo hemos entrenado para eso, luego me tapaba la boca en señal de asombro.

Notaba el detalle de la bombilla encendida con más frecuencia cuando al levantarme al baño el destello se reflejaba en la pared del fóyer. A veces me quedaba parada observando estupefacta cómo sus ojos seguían la lectura de los libros. Parecía que en realidad podía leer. Su cola se meneaba en signo de aprobación sobre las páginas, su rostro felino y sus orejas puntiagudas se dirigían hacia mí en señal de reproche por la interrupción. Sus ojos, sin embargo, me recordaban tanto a los de Lucas, aquel esposo que había desaparecido en una de las confrontaciones militares americanas en Karachi, un año atrás.

—Mortimer, ¿qué haces aquí? Vamos, cariño, es hora de dormir.

Esa era la frase que empleaba para no alterarlo. En ocasiones su cambio de humor no era propio de una mascota y solía ausentarse desapareciendo dos o tres días, pero luego lo encontraba hecho un ovillo en la entrada principal, hambriento, con algunos rasguños y restos de sangre que asumía era de animales.

Esa noche de Halloween les tomé la foto del recuerdo y los dos salieron en busca de caramelos. Mortimer haciendo sonar su

casabel iba detrás de Anastasia con pasos apresurados para no perderse, mientras yo recibía a los pequeños del vecindario haciendo gala de mi sombrero de bruja con la famosa frase «Trick or Treat».

La noche transcurrió sin contratiempos, cenamos juntos los tres. Cada uno llevó a cabo su rutina antes de dormir. El cepillado de dientes para Anastasia, el lavado de la loza para mí y el descanso hasta la madrugada para Mortimer, no sin antes despedirse con ese beso húmedo con olor a leche tibia, el olor dulce y fresco del lácteo entero que a él tanto le placía llevarse al estómago.

...

184

La rutina de ir al baño no me daba descanso. Una madrugada al azar escuché un sonido poco habitual, era como un gruñido un tanto ligero, casi silencioso, pero en el que existía dolor. Me asomé despacio por la escalera y la luz de la sala se reflejaba en la pared frente a mí, supe en ese momento que Mortimer estaría haciendo de las suyas con mis libros. Pensé hacia mis adentros que pude haber escuchado mal, volví a la habitación sin darme cuenta de que algo se cocía a mi alrededor. En el día de los difuntos, antes de salir a misa, vi a Anastasia correr detrás de Mortimer quien a su vez se escabullía entre las matas del patio, atravesándolas como alma que lleva el diablo con dirección al lago. Anastasia corrió y yo corrí detrás de ellos. El pelaje frondoso y atezado de nuestro gato se perdía entre el follaje verde del bosque y otra vez los gruñidos con tintes de dolor se hicieron presente, volviéndose espectrales y envolventes. Lo buscamos por horas.

La tarde cedió ante la noche y luego, por primera vez, el gélido nocturno hizo mella en nosotros obligándonos a abandonar a

nuestra mascota en lo sombrío del anochecer. En los días siguientes nos dedicamos a pegar volantes en los barrios continuos y en los refugios sin suerte de que apareciera. Sin embargo, en las madrugadas escuchaba el aullido de un animal adolorido, no sonaba como el de los lobos en la noche de luna llena, sino más bien como un niño que se lamenta porque le han arrebatado un dulce. El llanto era continuo y cansón. La piel se me erizó, mi intuición me decía que era nuestro Mortimer, el palpitar de mi corazón me indicaba que no estaba perdido, sino que, en ese sonido inarticulado, la pena o la rabia lo mantenían lejos. Por primera vez sentí miedo de la noche y corrí a meterme en mi cama.

Pasaron muchos días sin saber de Mortimer, la casa se tornó vacía y la rutina diaria, monótona. Los ojos grandes de mirada fija de nuestra mascota ya no se reflejaban en las mañanas con sus besos ni sus patas acariciándome el cabello. Un sabor a desilusión se había quedado en nosotras como cuando dieron por desaparecido a Lucas, mi esposo.

Otro suceso siniestro empezó a rondarnos. Aullidos. Sí, aullidos que nos erizaban la piel. Día sí y día no, nos taladraban los oídos, nunca eran a la misma hora, pero no dejaban de pasar un poco después de las diez de la noche.

A fin de mes, mi vecino de al lado fue encontrado muerto frente al lago que rodeaba el vecindario. Su cuerpo tenía rasguños profundos y estaba cubierto de pústulas y gusanos. Nos enteramos por los vecinos que habitan en la casa al otro lado de la laguna que rodea nuestra manzana. Dijeron sin mucho aspaviento que la policía vendría en cualquier momento a hacernos la visita de rigor al pasar por nuestra casa de camino a la suya.

—¿Será un lobo salvaje, mamá? —preguntó Anastasia.

—Puede que sí, cariño, puede que sea un lobo o un gato salvaje —comenté sin darle mucha importancia a pesar de que el acontecimiento de la muerte incrementó mi zozobra, ya que relacioné el fallecimiento con los lamentos de pena que se dejaron escuchar la noche antes del deceso.

Mientras entrábamos a la casa, mi cabeza pensaba: aquellos sí eran gemidos salvajes, más bien aullidos de un animal feroz o endemoniado.

Me asusté de solo recordarlo. También fui presa del pánico porque hice memoria que, en la noche del último gemido en el bosque, las veladoras de mi habitación que ardían con su llama apagada se apagaron de golpe. Un olor nauseabundo y penetrante a sangre invadió el ambiente y después todo se quedó en silencio. Eso sucedió cuando murió mi padre, ya que su muerte fue violenta. Con mi madre no sucedió.

186

La sensación de atraer con mis pensamientos a los muertos o a los fantasmas se apoderó de mí. Ligeros aires fríos envolvían mis pies, subiendo hasta quedarse entretejidos dentro del pecho. Después de la noticia que dieron mis vecinos, el día se vistió de preocupación y de tristeza. Al llegar la noche me sorprendí una vez más pensando en lo raro de las coincidencias. Nunca creí en fantasmas, los muertos siempre habían estado muertos y solo les temía a los vivos. Traté de tranquilizar mi mente ahuyentando el miedo por si acaso con el rezo que mi madre le hacía a las almas del purgatorio. Así, me quedé dormida.

Al día siguiente de esto, sonó el timbre, pensé que podría ser la policía que continuaba sus investigaciones. Pero no, no era la policía. A quien vi fue a Lucas, yacía sobre la alfombra de entrada. Rasmillado, andrajoso y casi desnudo estaba en casa. Me quedé

impávida unos segundos, no sé muy bien cuántos fueron. Observé que su cuerpo moreno brillaba y sus ojos amarillos seguían transmitiendo calma y felicidad, aunque los signos de confusión eran palpables. Estiró su mano hacia mí y lo abracé. Grité el nombre de Anastasia y ella bajó los escalones de dos en dos. En nuestros rostros se dibujó la alegría. No hubo tiempo para preguntas. Lucas, el amante, esposo y padre desaparecido estaba con nosotros. Eso era lo único que importaba. Mis ojos no daban crédito, pero la verdad era que lo había extrañado muchísimo por demasiado tiempo y ahora lo tenía conmigo.

...

Todo ocurrió demasiado rápido. Las horas del día se evaporaron. La dicha nos consumía de forma tal que en un segundo el día dio paso a la noche y ya todos estábamos haciendo nuevos planes. El tiempo había pasado, estaba consciente de ello. Pero me dejé llevar a sabiendas de que la felicidad no me duraría mucho. Existía un palpito incómodo en mi corazón.

Cuando fuimos a dormir y Lucas miró la cama de refilón, yo supe lo que deseaba, yo también lo deseaba, Lucas puso su cabeza en mi cuello, me olisqueó tratando de impregnar su olfato de mi loción de noche, su respiración tenía el sonido de un ronroneo agitado, mientras más cerca estaba yo, el sonido se volvía un gruñido sensual. Hizo el ademán de besarme y fue exactamente ahí, cuando su aliento me olió leche tibia. Inmediatamente la imagen de Mortimer me invistió. Lucas adivinó mis pensamientos, me miró y dijo:

—Yo asesiné a tu vecino, lo quise matar desde el primer día porque supe de sus malas intenciones, te espiaba, te perseguía.

Vendí mi alma para volver a ustedes, me quemé en la hoguera del infierno. Tenía que volver de alguna manera.

—Calla, no digas nada —susurré en su oído.—Debo retornar como Mortimer mañana. Mi paga por estar aquí es tener que matar una vez a la semana.

Cuando pronunció esta frase, las velas que ardían en el dormitorio, tranquilizando con sus olores a hierbas aromáticas la estancia, se apagaron, y el aroma a brisa marina, a tierra mojada y a fuego, indicaron que tendríamos los tres que sujetarnos a cambios radicales.

Después de esto, un «bienvenido a casa» salió de mi boca y la noche nos cubrió con luces mortecinas.

Margarita Dager-Uscocovich

Guayaquil, 1967. Es autora de la novela corta *No es tiempo de morir*, que ha sido premiada varias ocasiones en el año 2019, y su versión en inglés en el año 2020. Actualmente escribe artículos de opinión sobre política, derechos humanos y entrevistas en el periódico *La Nación Ec*. Su narrativa y su poesía se puede encontrar en la revista digital de literatura *Label me Latin*, de Estados Unidos; en *VozES Expresión*; en *Tlacuache*, *La Coyal*, y *Caina Fanzine* México. Trabaja en su nueva novela: *Las queremos vivas*.

Blanca era la piel de los conejos bajo el sol

Sandra Araya

Blanca era la piel del conejo muerto, así como la del vivo, pues no había diferencia entre ambos, tal vez algo de rigidez en el cuerpo del primero, demasiado temblor proveniente del cuerpo del segundo. Habían sustituido rápidamente al conejo muerto por uno vivo para que la niña no se diera cuenta y así no tendría que explicarle, aún, los rudimentos de la muerte.

Fue una operación exitosa, al parecer, pensó la madre, mientras la miraba jugar, desde la ventana de la cocina, pues la niña seguía los pasos del blanco animal —blanquísima era la piel del conejo bajo el sol—, sin darse cuenta de que aquel era un sujeto distinto al que ahora yacía en el bote de la basura bajo unos periódicos viejos.

Poco después, la niña entró corriendo a la cocina, contenta, distraída, infantil, pidiendo una manzana para compartir con el conejo.

«Si supieras que no es él...», pensaba la madre, un poco triste, mientras cortaba, precisa, pequeños trozos de fruta. Cuando terminó, le estiró el plato a la niña y esta lo recibió agradecida. Corrió hacia la puerta, pero antes de salir, se detuvo para decirle, feliz, distraída, infantil:

—El conejo me dijo que, si le daba fruta, me llevaría a un viaje por un hueco en la tierra.

—Mira que debajo de la tierra está oscuro... y a ti no te gusta la oscuridad.

—Tienes razón, mamá, le digo que no, mejor.

Ella se fue y la madre se quedó suspensa, un segundo, con el cuchillo en la mano, recordando cómo había muerto el conejo anterior. Tratando de alcanzar un trozo de zanahoria, el animalito se había metido en un desagüe, un hueco en la tierra, y se había roto el cuello.

«Cosas de niños», zanjó en su cabeza. Recordó que ella hablaba con los animales, cuando pequeña, con las paredes, consigo misma, con un amigo imaginario que la invitaba siempre a ocultarse en el clóset cuando el sol se posaba con violencia en el jardín.

190

El camión recolector de la basura no había pasado por la calle la noche anterior y los perros callejeros habían aprovechado aquel descuido de los humanos para arremeter con furia contra las bolsas negras, hurgando, buscando algún restrojo que echar a sus estómagos. El conejo muerto había sido un festín, seguramente. De él había quedado un pellejo sanguinolento en la vereda para cuando ella fue a limpiar el destrozo.

Se lavó las manos en el fregadero de la cocina tratando de quitar de su cabeza la imagen del animalito, del que había estado vivo hasta el día anterior, despedazado por las fauces de un perro que ella imaginaba atigrado, famélico, de patas demasiado grandes para su delgadez. Un pellejo había quedado de esa piel blanca bajo el sol, un pellejo percutido y opaco bajo el sol.

Miró por la ventana, aún restregándose los dedos.

La niña, en cuclillas, seguía atentamente los movimientos del conejo, su mínimo gesto de acicalarse la blanca piel bajo el sol.

«No es justo», pensó. E iba a seguir con una letanía de pensamientos sobre la vida y la muerte, la inocencia de los niños y demás,

cuando se dio cuenta de que algo había cambiado afuera, en el jardín. La niña, antes atenta al conejo, ahora parecía ponerle atención a algo en los arbustos del fondo. Parecía escuchar, parecía asentir, parecía sonreír a algo más allá de su propia vista. Volvió todo a la normalidad y la niña pareció, entonces, mirar de reojo hacia la casa, hacia su madre.

«Cosas de niños», zanjó en su mente. Recordó que cuando niña ella también miraba fijamente los arbustos de su jardín y creía oír voces, susurros entre las plantas. Aguardaba, con la vista fija en las hojas, que una araña u otro bicho le saltara encima para poder gritar, entonces. Se anticipaba al miedo, fascinada por los múltiples y pequeños movimientos que le daban vida al jardín.

Volvió a su presente cuando la niña entró a la cocina, pestañeando, un poco a tientas, deslumbrada aún por el sol.

Ella le preguntó:

—¿Qué había tan interesante en el arbusto que te quedaste mirando para allá?

—Tengo un amigo, ¿sabes? Se llama Gru. Y ahora estaba escondido ahí, entre las plantas. Me estaba hablando.

—¿Y qué te decía?

—Que hacía mucho sol, que él se iba a meter a la casa, que yo también tenía que entrar para que no me afectara el sol en la cabeza.

—Es muy inteligente tu amigo, hace mucho sol para ti, a ver, ven para acá... —Y acercó a la niña a sí para tocarle la frente—. Sí, estás acalorada, quédate mejor ya adentro. En un rato vamos a almorzar.

La niña salió por la puerta del pasillo y ella, una vez sola en la cocina, se puso la mano sobre la frente. También estaba acalorada, sentía un zumbido molesto en los oídos; cuando recogía la basura, el resto miserable del conejo sobre la vereda, el sol le había

taladrado la cabeza, se le había posado sobre los hombros y la nuca con todo su peso.

Buscando aire, más aire, necesitaba más aire, levantó la cabeza y miró hacia arriba, boqueando, aspirando ruidosamente. Abrió y cerró los ojos varias veces para desterrar las manchas rojizas que se movían sobre el techo.

Bajó la cabeza y buscó un objeto con la vista, pero antes, miró a su alrededor.

La niña no estaba por ahí.

De hecho, ella estaba en el armario del corredor, escondida, recuperando la temperatura de su cuerpo gracias a la oscuridad, disfrutando de la voz de su amigo Gru que le decía que no quitara la vista de su madre, que observara cada uno de sus movimientos.

La madre, con un cuchillo en la mano, abrió la puerta que daba al jardín y salió.

192

Sandra Araya

Quito, 1980. Estudió Comunicación y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Abrió una editorial llamada Doble Rostro, que cuenta ya con varios títulos. Ha publicado cuentos en las revistas *El Búho*, *Aceite de perro*, *Big Sur*, *Ómnibus*, *Aurora Boreal*, *Casapalabras* y *Letras del Ecuador*. En 2010 ganó la Bienal Pablo Palacio. En 2014, publicó su novela *Orange*. En 2015 ganó el premio La Linares con su obra *La familia del Dr. Lehman*. Su *nouvelle El lobo* fue publicada en 2017 por la Campaña de Lectura Eugenio Espejo. En 2018 aparecieron las novelas *El espía*, *la carnada*, *el precio*, en Editorial El Conejo, y *Un suceso extraño*, con La Caracola. Acaba de lanzar su libro de cuentos *Salvajes (del día después)* el 2022.

Tres meses, tres semanas y tres días

Texto: Libia Pérez

Ilustraciones: Rocío Giménez

1. Caer de boca

Mi madre siempre contaba un chiste muy malo que a ella le hacía mucha gracia. Lo repetía una y otra vez y se reía sola. El chiste era el siguiente: un niño está aprendiendo a montar en bicicleta y su madre lo observa. El niño pedalea fuerte, saca los pies de los pedales y grita: ¡mira mamá, sin pies! La madre sonrío cansada. A continuación, el niño da otra vuelta, pedalea rápido, suelta el manillar y grita: ¡mira mamá, sin manos! La madre finge asombro y aburrida se concentra en otra cosa. Cuando mi madre lo contaba no existían los móviles, pero yo ahora que lo rememoro me imagino a la madre del chiste mirando *stories* en Instagram. El niño sigue haciendo monerías para llamar la atención de la madre sin conseguirlo hasta que finalmente se escucha: ¡mira mamá, sin dientes!

La primera vez que me caí de boca tenía 9 años y no estaba montando en bicicleta, estaba patinando. Traté de hacer la figura del ángel con mis patines de cuatro ruedas, cogí impulso levanté una pierna, puse el cuerpo en horizontal paralelo al suelo y extendí los brazos como alas. Ese día había llovido. Volé, pisé un charco y aterricé con la cara. Me reventé el labio y me partí un diente, el 21.

El charco de lodo se mezcló con mi sangre y yo me revolqué entre lágrimas. Un dentista amigo de mi madre me reconstruyó el diente, pero yo no quise volver a patinar.

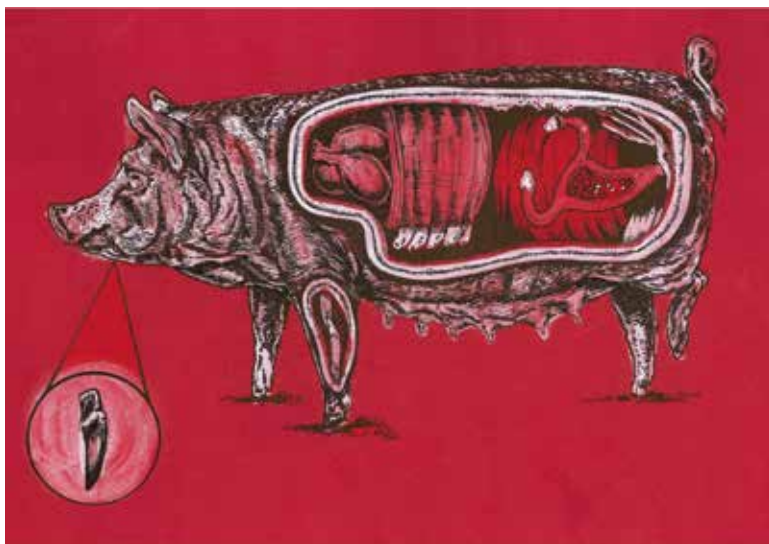
La segunda vez fue jugando al fútbol. Me partí de nuevo el mismo diente y el mismo amigo de mi madre me lo volvió a reconstruir. Hubo una tercera y una cuarta vez. Esta última decidí no reconstruirlo. El amigo de mi madre ya se había jubilado y yo sentí que un diente en cuña otorgaba un aire travieso a mi sonrisa adolescente. Craso error, pero en ese momento no lo sabía.

2. Reflejo de inmovilidad

194

El método más fiable para saber si una chancha está en celo es acercarla a un verraco, que es el nombre que se le da al cerdo semental. No es necesario que la hembra entre en contacto directo con el macho, ni siquiera tiene que verlo, con que lo sienta cerca basta. Si al percibir el olor del verraco la chancha se queda quieta y callada, como congelada con las orejas en punta, entonces está lista para la monta. A esta reacción se le llama reflejo de inmovilidad y es clave para la reproducción porcina. También es común que, en lugar de congelarse, las cerdas se monten entre ellas ante la presencia del semental, por lo que se recomienda separarlas en celdas individuales.

Una cerda bien alimentada suele tener unos 12 lechones por parto y dos partos por año. A la hembra reproductora se le denomina marrana. El embarazo de la marrana dura exactamente 3 meses, 3 semanas y 3 días. Para que un lechón crezca sano y alcance el nivel óptimo de carne magra para el consumo humano, no se debe destetar antes de los 28 días.



3. Injerto óseo

195

Lo primero que vio el dentista cuando abrí la boca para que me hicieran una limpieza después de años sin muchos cuidados, fue mi paleta en cuña traviesa. *Tienes el 21 roto, no se ve bien.* Lo revisó por delante y por detrás, Me hizo una radiografía de esas panorámicas y comprobó que, por cada caída de boca la raíz del diente se había ido agrietando hasta quedar peligrosamente astillada. Dejar la dentina al descubierto tras la última caída había provocado una infección que parecía irreparable. Me mostró la imagen en la pantalla donde una sombra negra se extendía por mi maxilar superior como un vertido tóxico. *Deberías consultar a un especialista, pero me temo que este diente no hay manera de salvarlo.* Me hizo la limpieza de rutina en el resto de la boca y al salir me dio cita con un peridoncista.

El peridoncista no quiso saber nada de mi caso y me derivó directamente con un implantólogo que me explicó con todo detalle cada fase del proceso, con sus riesgos, sus ventajas, su elevado precio y los fármacos asociados a cada intervención. Me dijo que no había alternativa, había que sacar el diente, curar la infección, reconstruir el hueso y colocar un implante.

196 La operación fue una carnicería y el postoperatorio un infierno. El odontólogo, el implantólogo, el cirujano y hasta el radiólogo que me escaneó la boca estaban entusiasmados. Mi caso era un campo de juegos, la infección se había extendido tanto que tuvieron que sacar todo el tejido, desde la encía hasta el paladar, desde la boca hasta la nariz. Todo fuera. Para rellenar el enorme hueco que dejaron decidieron probar un producto nuevo. Uno de ellos había ido a un congreso donde lo habían presentado y al parecer daba muy buenos resultados. Ninguno lo había usado antes, pero yo era la paciente indicada para experimentar. El producto nuevo era un injerto óseo de origen porcino: hueso de chanco. Blandito, blanquito, rico en colágeno y a un precio exageradamente alto. Rellenaron el hueco, cosieron la encía y me mandaron a casa con calmantes inyectables a esperar. En unos cuatro o cinco meses debía estar duro y perfecto para recibir el tornillo que haría las veces de raíz para mi diente nuevo. Mientras tanto, para salvar mi imagen, me dieron una prótesis acrílica que se encaja en el paladar y que, si no sonríes mucho y hablas con la boca chica, disimula bastante bien la mella. Una dentadura postiza de un solo diente, de las que te quitas para dormir y sumerges en un vaso de agua en la mesita de luz.

4. Memoria celular

Algunos la consideran una pseudociencia, otros la denominan terapia alternativa o medicina holística. Hay quien habla de curas milagrosas y también quienes alertan sobre sus peligros. La biodescodificación estudia los síntomas y dolencias del cuerpo para encontrar su origen metafísico y proponer un método de sanación a partir de las emociones asociadas a la enfermedad. En realidad, no es una alternativa al tratamiento médico, sino un complemento.

Junto con la biodescodificación, los terapeutas holísticos suelen hablar de la hipótesis de la memoria celular, según la cual cada célula de nuestro cuerpo contiene información específica sobre patrones, experiencias, hábitos de vida y otros aspectos característicos de nuestra identidad.

Cada parte del cuerpo, cada músculo, cada órgano, cada hueso y cada diente tiene, según la biodescodificación, un significado metafísico. El diente 21 es *la madre*.



5. Extravagancia fenotípica

Antes de que pudiera terminar el proceso del implante me quedé embarazada y tuve que interrumpirlo por recomendaciones médicas. El embarazo no fue buscado ni mucho menos esperado, estaba en mi peor momento, me faltaba un diente delantero y la prótesis acrílica no servía ni para besar ni mucho menos para practicar el sexo oral, por lo que traté de reducir mis encuentros amorosos. Yo me sentía fea, pero mi pareja comenzó a ponerse cada vez más rica, desprendía un olor tan seductor que provocaba en mí una parálisis excitante. Con la boca bien cerrada, quieta muy quieta, me dejaba hacer y finalmente me preñó.

198 Ahora estoy de 3 meses, 3 semanas y 3 días, entrando en el segundo trimestre de gestación con una pancita considerable. Voy a ser madre sin el diente 21, pero el injerto óseo de origen porcino solidificó de maravilla y en cuanto destete al bebé procederán a colocar por fin el implante y la corona definitiva. Dicen que por cada embarazo la mujer pierde un diente, conmigo el refrán se hizo carne. Carne magra.

Estar embarazada es una de las experiencias más desconcertantes de mi vida. Tengo cambios de humor repentinos y abruptos, paso de la risa al llanto y a veces hasta gruño. Tengo sueños incomprensibles en los que me revuelco en lodo y vivo en una granja y el olor de mis fluidos vaginales me recuerda extrañamente al *bacon* frito. Los médicos dicen que todo eso es habitual en el embarazo, que tiene que ver con las hormonas y el proceso de anidación embrionario. Sin embargo, en la última ecografía, descubrieron algo en el feto que no es para nada normal. Se trata de una rara malformación congénita catalogada como extravagancia

fenotípica. No es peligrosa y por tanto he decidido no seguir las recomendaciones de los neonatólogos y, en principio, no extirparla tras el parto. La llaman cola vestigial y a mí me parece hermosa. Mi bebé, para el que aún no he decidido el nombre, vendrá al mundo con un hermoso rabito helicoidal.

Libia Pérez

Ha escrito guiones para cine de terror, ha investigado sobre lo monstruoso en el imaginario colectivo y tiene interés militante en los feminismos que exploran la potencia de los cuerpos contrahegemónicos. Actualmente es docente en el departamento transversal de teorías críticas y prácticas experimentales en artes en la Universidad de las Artes, en Guayaquil, Ecuador. Lucha, cada día, por no perder el entusiasmo.

Rocío Giménez

Córdoba, Argentina, 1995. Alias Cantaro. Estudió Comunicación Social en la UNC. Al terminar la tecnicatura, decidió viajar por Latinoamérica compartiendo canciones para conocer culturas ancestrales y su sabiduría. Se radicó en Ecuador hace casi cinco años. Actualmente vive en Guayaquil y estudia Artes Visuales en la Universidad de las Artes.

Sujetos delirantes

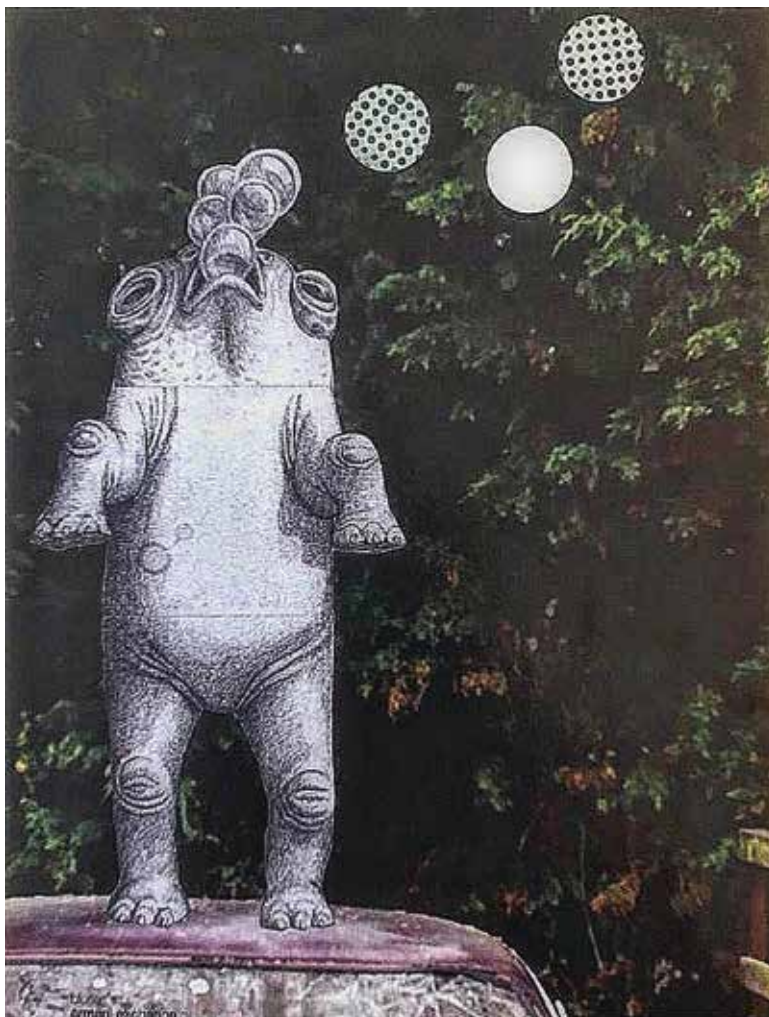
Ybelice Briceño

200



Mujer tortuga, 2020-2022

Técnica: *collage analógico*



Bombitas, 2020-2022

Técnica: *collage analógico*

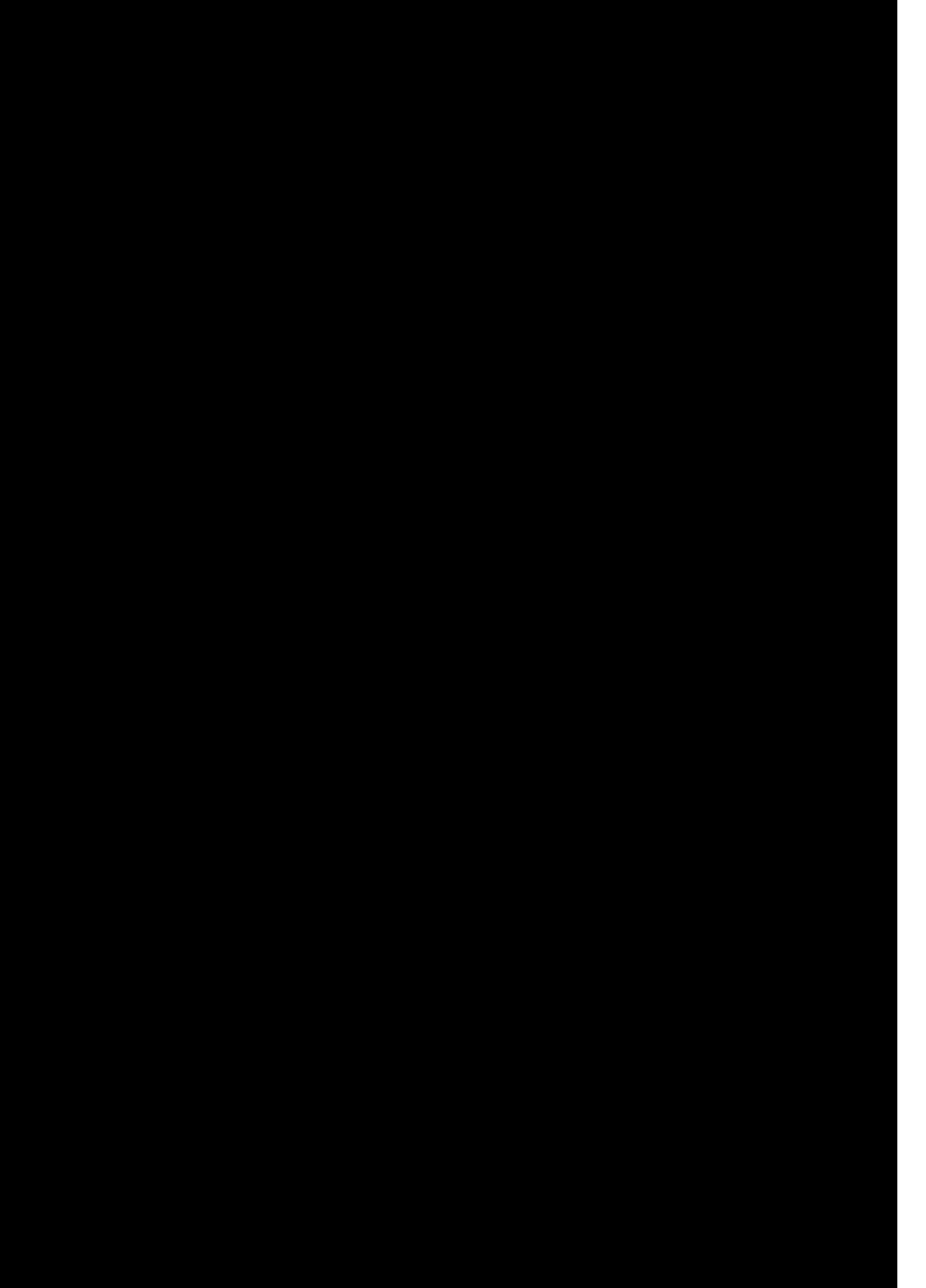
Sujetos delirantes es un trabajo creativo que nace en el contexto de la pandemia como una forma de arrebatarle vida al encierro avasallante de esos meses. Se inicia como un proyecto lúdico, sin mayor pretensión que inventar, jugar y transgredir el orden de las imágenes. Pero luego adquirió una dinámica propia, a partir de la maravilla de descubrir que es factible dar vida a seres delirantes, híbridos, a veces monstruosos, a veces profundamente tiernos, siempre imposibles.

202

Ybelice Briceño

Caracas, 1970. Es socióloga por la Universidad Central de Venezuela. Máster en Sociología y doctora en Sociología por la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Actualmente se desempeña como docente e investigadora de la Universidad de las Artes. Ha incursionado, desde el año 2020, en el mundo del *collage* analógico.

Miscelánea



París metaficcional en la poesía reciente de Jorge Dávila Vázquez

205

V. Daniel Rogers
Visiting Assistant Professor
Indiana University

En 2010, el prolífico poeta ecuatoriano Jorge Dávila Vázquez publicó *Jardín prohibido*. Los poemas de la colección evocan un mundo metaficcional que toman como referencia la literatura europea canónica y la geografía de París. Sus juegos poéticos producen una forma de écfrasis metaficcional irónica.

Cabe decir que Dávila Vázquez es uno de los escritores más prolíficos y premiados de la literatura ecuatoriana actual. Armar una bibliografía completa de su obra representa un verdadero reto debido a la cantidad de su producción literaria. Aunque escribiera

«Nueva canción» en 1975, fue gracias a su primera novela del año siguiente, *María Joaquina en la vida y en la muerte* (1976), que ganó más renombre a causa de su primer Premio Aurelio Espinosa Pólit (su segundo fue otorgado por su colección de cuentos, *Este mundo es un camino* [1980]). Dávila Vázquez ha publicado alrededor de 16 colecciones de cuentos, cuatro novelas, varias obras de teatro, por lo menos tres libros de ensayo y entre ocho a diez poemarios. En 2016 fue condecorado con el Premio Nacional Eugenio Espejo. En vez de considerar al premio como el sujeta-libros de una carrera larga e impresionante, uno tiene la impresión de que la condecoración (junto con el período de COVID-19) le impulsó a escribir y publicar aún más. Por ende, no causó sorpresa la aparición de la segunda edición del poemario *Jardín prohibido* en el 2021. Los poemas de la colección no llevan título, sino número y, por tanto, sigo la convención de usar el primer verso para referirme a textos específicos.

206

El primer poema, «Jardines de agua» nos lleva al famoso Generalife en La Alhambra, Granada. «Aún se siente / el aroma de azahar / de una leve princesa / Aún se escucha su voz / que canta, / entre los surtidores, la / noche y su misterio»¹. Desde el principio el texto del poema comienza a funcionar en dos niveles a la vez. En el primer plano, la voz construye imágenes del Generalife con su supuesta vista de los ríos Genil y Darro, y la presencia de una «leve princesa» con su aroma de azahar. El ritmo nos arrulla y si no tenemos cuidado, es posible seguir los pasos de otros a un territorio ahora medio problemático ya explorado por autores como Alonso de Castillo, Washington Irving, Víctor Hugo, y Heinrich Heine con sus descripciones de La Alhambra e incómodos momentos orientalistas y la exotización del otro. Pero, típico de Jorge Dávila, la imagen de la princesa en su poema, con el perfume de azahar, revela otro plano semiótico. La referencia es un intertexto que alude

¹ Jorge Dávila Vázquez, *Jardín prohibido* (España: Colección A voz en grito, 2010), 3.

a María Ana de la Trémoille, princesa de los Ursinos (Hanks). Nacida en París en 1642, fue mandada por el rey Luis XIV a Madrid para acompañar al joven Felipe V en 1700. Una vez en la corte española, metida en intrigas y escándalos dignos de una novela de Víctor Hugo (o Galdós), dirigió la política y las pasiones del joven rey en la gran época de decadencia en la península, la guerra de Sucesión Española, y la política caótica con respeto a América Latina a consecuencia. Y más allá de su presencia y participación en los eventos que ahogaron el siglo de oro, María Ana, popularizó en toda Europa, un nuevo perfume español que viene de la esencia de la flor del naranjo, conocido como agua de azahar o Nevoli. La princesa en el poema de Jorge Dávila es mucho más que un símbolo cursi del afán orientalizador o de un exotismo árabe. Es la memoria melancólica de un momento de pérdida y ocaso cultural, presentada desde el punto liminal entre el pasado el presente; o, mejor dicho, el eco del pasado que perdura.

207

Jorge Dávila continúa explorando los lazos entre el presente y el pasado en «Los jardines del tiempo»: «Los jardines / del tiempo / y la memoria / se extienden . . . / ilimitadamente»².

La metalepsis del jardín como tiempo y memoria alude al hecho de que, para la voz poética, tiempo y memoria son artefactos, colecciones bajo la curaduría de un sujeto propenso a posiciones ideológicas. La incertidumbre de su posición es reforzada con una metáfora muy cuencana: «Manos de niebla, / tímidas, delicadas, traen la primavera». Las memorias de la voz poética se convierten un jardín infinito, pero son difíciles de precisar porque sus recuerdos solo existen dentro de la niebla y «penumbra»³.

Esa paradoja de la memoria como algo infinito y perdurable a la vez continua en el cuarto poema de la colección: «Nada queda

² Dávila Vázquez, *Jardín prohibido*, 10.

³ Dávila Vázquez, *Jardín prohibido*, XXXX.

/ del jardín de la infancia / Nada. / Ni las pequeñas rosas en / su macizo / que cobijaba sueños. / Ni la acequia / con su rumor insomne»⁴. Es un poema de exilio donde el poeta ha perdido el pasado convertido un jardín por alegoría. En una cita oblicua al novelista L. P. Hartley, «The past is a foreign country: they do things differently there» (15). En este poema de Jorge Dávila, el pasado es un país tan extranjero que ya no dan visa. Es imposible regresar allí. Y si pudieras, no se sabe si todavía existe algo que visitar. Es una «escalera de piedra / que no conduce ya / a ninguna parte»⁵. El concepto literario del jardín de la infancia tiene como objeto central una escalera que ya no es capaz de transportarle al destino. En una entrevista, Jorge Dávila indica que el poema fue inspirado por una visita que hizo a un jardín verdadero que quedaba en la hacienda de su familia.⁶ En otros poemas de la colección, el poeta hace mucha referencia a los jardines de París y la cultura francesa adquiere una importancia textual, llegando a ser un motivo perifrástico para el arte mismo. Cuando mis alumnos leyeron «Jardín de Luxemburgo» yo tenía que explicarles que el poema hacía referencia a un parque enorme en el sexto distrito de París, no un condado antiguo del imperio carolingio:

Jardín de Luxemburgo
a la luz de una estrella, se
estremece,
tras la cerrada verja
protectora.

Hay un suspiro de árboles y
un quejido de agua mientras

4 Dávila Vázquez, *Jardín prohibido*, 6.

5 Dávila Vázquez, *Jardín prohibido*, 7.

6 Jorge Dávila Vázquez, en discusión con el autor, febrero 2022.

la hierba palpita
ensombrecida.

Todo añora los cuerpos
que en otra hora, sobre el
verde tapiz, húmedo y
escondido, se amaron
bajo los astros pensativos.

En un momento de fuerte prosopopeya, es el jardín mismo que cobra subjetividad. En otros poemas de la colección, es la voz poética que añora el pasado, el contacto íntimo, amor carnal y espiritual. Pero aquí en «Jardín de Luxemburgo» es la tierra misma que recuerda la ausencia del otro y un pasado irrecuperable: «Todo añora los cuerpos que en otra hora, sobre el verde tapiz, húmedo y escondido, se amaron» (11), como si el jardín mismo fuera capaz de sentir soledad y nostalgia.

209

En el undécimo poema de la colección, la voz poética explora Versalles de noche:

Versalles en la noche: las
ninfas y los dioses de
mármol
cobran vida
y se abrazan
en discretos boscajes, allá
por los Trianones y en la
gruta de Apolo.

Y las fuentes
murmuran sobre
amores furtivos.⁷

⁷ Dávila Vázquez, *Jardín prohibido*, 14.

Como los modernistas de hace cien años, la voz ecfrástica toma como sujeto el arte y escultura mismo, o sea, la representación verbal de una representación gráfica o plástica. Es la representación a dos distancias. James Heffernan, en su acercamiento teórico, «Ekphrasis and Representation», nos recuerda que hay dos polos irreconciliables en el acto de anunciación: «[in ekphrastic poetry] we cannot have [art and narration] at once» (308). En otras palabras, el poema nos impone una decisión entre la verdad narrable de una vida impredecible y perdurable, por un lado, y la hermosura inmutable indeleble del arte plástico por otro. Típico de la poesía de Jorge Dávila, no se nos presenta una salida fácil a los jardines textuales que se elaboran.

210

Además de las referencias al arte plástico, los intertextos en *El jardín prohibido* incluyen referencias a otras obras literarias creando un «campo» metaficcional que rodea toda la obra (y representa una veta fundamental en casi toda la obra de Dávila Vázquez desde *Nueva canción de Eurídice y Orfeo* en 1975). En el poema 12, «Ciego en la noche tropiezas», la voz poética deambula en la oscuridad por un jardín de su propia construcción. Cito la primera estrofa:

Ciego en la noche
tropiezas,
una vez y otra,
en el jardín
plantado
por tus manos:
un mundo extraño te
rodea, inédito⁸

⁸ Dávila Vázquez, *Jardín prohibido*, 15.

La última imagen, la metáfora de un mundo «inédito» revela un plano de pura metaficción. El poeta se esfuerza para comunicarse, para encontrar palabras que no están a su alcance rodeado por el silencio de un mundo todavía no ha creado, un mundo que todavía queda inédito. Lo único que orienta al poeta son los intensos perfumes de extrañas flores.

Solo te orientan
los intensos perfumes:
jacarandá, cedrón,
jazmín, o el aroma
pungente de la ruda.⁹

Las primeras dos tienen fuerte resonancia en el ambiente ecuatorial. Las jacarandas de Cuenca son famosas (hay un parque Jacarandá no lejos del aeropuerto de Cuenca). La *Jacaranda mimosifolia* tiene por etimología el idioma de los Tupi-Guaraní y anuncia la llegada de la primavera un varios países de Suamérica. El cedrón es también una planta originaria de Sudamérica. También conocida como hierbaluisa, su decocción es un té importante en la medicina casera. El aroma de esas dos plantas nos ubica claramente en el Ecuador.

La tercera que se menciona, «la ruda», es una planta con fuerte resonancia metaficcional. En primer lugar, la ruda es la planta que Ofelia, la pobre novia enloquecida de Hamlet, usa para delatar a su madre, Gertrudis, en la tragedia de Shakespeare: «There's fennel for you, and columbines. There's rue for you, and here's some for me; we may call it herb of grace o'Sundays. You must wear your rue with a difference», dice Ofelia.¹⁰ En inglés, «rue» de la planta *ruta graveolens*, y conocida en español como

⁹ Dávila Vázquez, *Jardín prohibido*, 15.

¹⁰ William Shakespeare, Burton Raffel y Harold Bloom. *Hamlet*. The Annotated Shakespeare (New Haven: Yale University Press, 2003), 204.

«ruda» o «hierba de gracia», tiene una larga historia. Es la hierba que simboliza la acción de arrepentirse de algo (en inglés, «to rue»). También se la asocia con la espiritualidad, específicamente, la expiación según ciertas autoridades: «Rue was called ‘herb of grace’ because it was employed for sprinkling holy water».

Aún más interesante, la ruda fue usada antiguamente como un tratamiento para «el oscurecimiento de los ojos». En el *Paradise Lost*, de Milton, el arcángel San Miguel usa la ruda para sanar los ojos de Adán, el primer hombre, después de su pecado:

212

Michael from *Adams* eyes the Filme remov'd
Which that false Fruit that promis'd clearer sight
Had bred; then purg'd with Euphrasie and Rue
The visual Nerve, for he had much to see; [415]
And from the Well of Life three drops instill'd.
So deep the power of these Ingredients pierc'd,
Even to the inmost seat of mental sight,
That *Adam* now enforc't to close his eyes,
Sunk down and all his Spirits became intranst: [420]
But him the gentle Angel by the hand
Soon rais'd, and his attention thus recall'd.¹¹

Adán (en el poema de Milton), miserable y ciego, a causa de su propio pecado, yerra sin rumbo en el jardín de Edén, el primer jardín prohibido, y el ángel lava sus ojos restituyendo su «nervio visual». La voz poética de Dávila Vázquez se ha perdido en el jardín de su propia construcción y lo que le sana la vista en el poema 12 son las hierbas con intertextos literarios tan profundos que funcionan para ubicarle dentro del ambiente de una literatura mucho más allá de lo regional.

¹¹ David Loewenstein, *Milton: Paradise Lost*. Segunda edición. Landmarks of World Literature (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 390-391.

El poema más relacionado a París es uno de los últimos de la colección, «El Bois de Boulogne»¹². Situado en un uno de los parques más grandes de la ciudad, el poema evoca la pérdida de un pasado que difícilmente se recuerda. «El Bois de Boulogne, / antaño paraíso / de elegancia / de mujeres hermosas / y hombres enamorados, / se hunde en la negrura»¹³. Visto de noche el poeta evoca personajes de *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) (*En busca de tiempo perdido*). Es difícil precisar exactamente dónde termina el gesto ecrástico y comienza lo puramente intertextual, pero no cabe duda que la aparición de Odette Swann y Gilberte en el poema representa el momento más metaficcional de la colección:

Purgatorio proustiano: el
traje malva y las catlejas
de Odette Swan son de
ceniza.

213

Marcel vuelve en busca de Gilberte,
inútilmente,
solo hallará un infierno de
apariencias, travestís
y pasiones mercenarias.¹⁴

La voz poética está contemplando la ausencia de los personajes de la novela y la diferencia entre las apariencias y la estética de una manera incómodamente similar a la mirada de Gilberte en la novela:

[Él] estaba mirando; la cabeza inclinada, con sus grandes ojos tan cansados y ásperos si no les prestaba su brillo la

12 Dávila Vázquez, *Jardín prohibido*, 17.

13 Dávila Vázquez, *Jardín prohibido*, 17.

14 Dávila Vázquez, *Jardín prohibido*, 17.

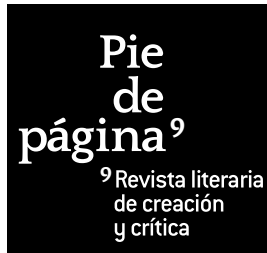
animación, chocó a Swann por el parecido que ofrecía con la figura de Céfora, hija de Jetro, que hay en un fresco de la Sixtina. Swann siempre tuvo afición a buscar en los cuadros de los grandes pintores, no sólo los personajes generales de la realidad que nos rodea, sino aquello que, por el contrario, parece menos susceptible de generalidad, es decir, los rasgos fisonómicos individuales de personas conocidas.¹⁵ (186–187)

214

En un acto doblemente voyerista, la consciencia poética de *Jardín prohibido* está mirándole a Gilberte mientras él la mira a Odette. O sería puramente voyerista si no fuera por la melancolía de la separación y la distancia. En el poema de Jorge Dávila, lo estético, el triunfo de la belleza y el arte se han convertido en «cenizas», en un infierno de apariencias. Si Proust está recuperando el pasado mediante la narrativa, Dávila Vázquez está sepultándolo con honores.

¿Qué hemos de entender por la multitud de referencias a la geografía de París, y a la aglomeración de intertextos de literatura francesa en la poesía reciente de Dávila Vázquez? Uno de los proyectos más subversivos de la colección (y mucha de la poesía de Dávila Vázquez) es hacer puente entre lo cotidiano y una estética literaria más cosmopolita, no con la intención de borrar lo regional, lo autóctono, sino de elevarlo y obsequiarle el estatus que merece.

15 Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, tomo I (Miami: Clásicos De La Literatura Europea Carrascalejo De La Jara, 2009), 186–187.



9 / Guayaquil
II semestre 2022
ISSN 2631-2824

El trabajo de la memoria en *El perpetuo exiliado*, de Raúl Vallejo

215

Carmen de Mora
Universidad de Sevilla

El perpetuo exiliado (2016), Premio de Novela de la Real Academia Española 2018, es, en mi opinión, una de las mejores obras de Raúl Vallejo.¹ Como ha resumido el propio autor, en ella se narran fundamentalmente dos historias imbricadas: la trayectoria política de José María Velasco Ibarra, que abarca un extenso período de la historia de Ecuador en el siglo XX, comprendido entre 1934 y 1972, en que fue derrocado por el general Guillermo Rodríguez Lara, y su historia de amor con Corina Parral, escritora, poeta y cantante argentina, con la que compartió los sinsabores de la presidencia y de los destierros.

¹ Raúl Vallejo, *El perpetuo exiliado* (Barcelona: Penguin Random House, 2019).

La combinación de historia sociopolítica e historia amorosa fue un rasgo característico de las ficciones narrativas fundacionales del siglo XIX en Hispanoamérica (*Amalia*, *María*, *Cumandá*, entre otras), que solían responder a un proyecto patriótico, el de contribuir a la formación nacional. En este caso, aunque se cuenta una historia de amor verdadera con personajes reales, lógicamente están ficcionalizados.

216 No obstante, la filiación más directa de *El perpetuo exiliado* es con el subgénero de la denominada *novela del dictador*, inseparable de la novela histórica y de extensa tradición en Hispanoamérica, como es sabido: *Facundo*, de Sarmiento; *Amalia*, de José Mármol; ¡*Ecce Pericles!*, de Rafael Arévalo Martínez; *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias; *El recurso del método*, de Alejo Carpentier; *Yo el Supremo*, de Roa Bastos; *El otoño del patriarca*, de García Márquez; *Oficio de difuntos*, de Uslar Pietri; *La fiesta del chivo*, de Vargas Llosa, entre los títulos más representativos. El interés que despiertan las figuras del caudillo y del dictador continúa siendo de plena actualidad; así, no es casual que Mario Vargas Llosa haya vuelto a este género narrativo en *Tiempos recios*, su última novela, para recrear la historia de Guatemala en los años 50 y 60.

La primera característica que destaca en la historia dictatorial hispanoamericana es la del caudillismo, ya que, con frecuencia, las dictaduras no surgen en torno a un partido, sino tras un individuo que dará su nombre al grupo político que encarna, que se hará conceder títulos especiales: «Restaurador», «Benefactor», «Regenerador», etc., y cuya desaparición del espectro político apareja la del sistema que creó.² De la aparición del fenómeno caudillista a su transformación en dictadura sólo había un paso.

² Véase Juan José Amate Blanco, «La novela del dictador: de José Mármol a Miguel Ángel Asturias», en *Literatura y Sociedad en América Latina*. Dirigido por Valentín Tascón y Fernando Soria (Salamanca: Editorial San Esteban, 1982), 193.

Un lejano precedente de figuras como Velasco, salvando las distancias, sería el *Facundo* de Sarmiento, que significó el primer retrato completo de la figura del *caudillo* y le sirvió al escritor argentino para caracterizar la dictadura de Rosas. El protagonista de *El perpetuo exiliado* se mueve también en un terreno ambiguo entre la figura del *caudillo* y la del dictador, más cerca del primero, quizá, por el sentido mesiánico que le daba a su gestión política, aunque él mismo se autoproclamó dictador en dos de sus mandatos presidenciales. Otro rasgo significativo del *Facundo* es que constituyó el primer trabajo en el que se dio una relación de atracción/rechazo entre el creador y el personaje. En *El perpetuo exiliado*, más que atracción por el personaje, se evidencia la intención de mostrarlo desde fuera, a través de la opinión de los otros, pero también desde dentro, desde su propia conciencia torturada, sin condenarlo de forma explícita, tarea que le corresponde en este caso al lector. Tal vez por la misma razón, Velasco Ibarra, aun sin ser absuelto de sus errores y culpas, no está sometido a la animadversión que sí se detecta en otras novelas del dictador, como *El señor presidente*.

217

En la novela se lleva a cabo una minuciosa reconstrucción de sucesos reales recreados a través de la ficción, cumpliéndose una vez más esa máxima de que para conocer la Historia verdadera de América Latina hay que acudir a su literatura, o, en palabras de Vargas Llosa: «A largo plazo, la literatura es el mejor testimonio sobre la verdad de una época»³.

Estructurada en siete capítulos, se compone, además, de seis interludios y un apéndice. Los interludios son aquí piezas de carácter autorreferencial en las que se ofrecen indicaciones

³ Entrevista, *ABC Cultural*, 21 de octubre, 2019.

relativas a la elaboración de la novela y a los materiales utilizados, entreverando siempre informaciones verdaderas con otras de carácter ficticio. En el primero, el narrador —que se identifica con el autor implícito— habla de su abuelo, gobernador de Manabí de 1953 a 1954, durante el tercer mandato de Velasco, que fue la persona que le entregó (en la ficción) el primer manuscrito que le sirvió al autor para llevar a cabo la novela.

218 La organización temporal del discurso presenta una estructura inversa, ya que comienza por el final de la historia: la muerte de Corina, la segunda esposa de José María Velasco, a la que se sentía muy unido, al caer desde el estribo de un autobús en Buenos Aires. En el momento de morir imagina a su esposo, ya viudo, después de haber sido su compañera durante más de cuarenta años y de haber vivido junto a él cuatro golpes de Estado, a los que sobrevivió. Desde ese trance la novela avanza de manera retrospectiva —como en «El viaje a la semilla», de Alejo Carpentier— desde la mañana de ese miércoles 7 de febrero de 1979⁴ hasta reconstruir todo el pasado político de Velasco, pero no de manera continua, sino mediante avances y retrocesos. Desde el capítulo II, la narración se focaliza principalmente en José María Velasco, quien había roto cuatro veces el orden constitucional y fue derrocado por el general Guillermo Rodríguez Lara al final del carnaval de 1972, para terminar refugiándose en Buenos Aires. Se explican las circunstancias del golpe de Estado, se evoca el matrimonio de Corina y Velasco en 1963 y, más atrás, cuando se conocieron y él estaba casado con María Ester Silva.

Una de las características más destacadas que presenta la obra, por tanto, concierne a las relaciones entre tiempo y narración,

⁴ Se conocieron en 1934 en una recepción ofrecida por el ministro Plenipotenciario del Ecuador en Argentina, en homenaje a José María Velasco, quien se encontraba de visita oficial en Buenos Aires, como presidente electo.

en la que distingo dos procedimientos que la singularizan. Uno de ellos consiste en la técnica de la anacronía (G. Genette), por la que se introducen frecuentes alteraciones temporales entre pasado, presente y futuro que exigen una mayor participación del lector para ordenar los hechos, aunque no resulta difícil seguir el hilo de la historia por la habilidad del autor para captar la atención. La segunda es la de la postergación, es decir, se anticipan acontecimientos que solo se desarrollarán posteriormente, en un lugar más avanzado de la narración, técnica que, al igual que la anterior, reclama del lector una lectura más atenta y comprometida, al tiempo que fortalece la cohesión narrativa.

Con respecto a la narración misma, uno de los aspectos que más me han llamado la atención es la utilización de la técnica del desplazamiento, es decir, contar la historia no de forma impersonal o personal, sino a través de distintos testimonios y de las versiones de otros, dando lugar a un tipo de novela fundamentalmente dialógica. Esta actitud implica que el escritor se transforma en un investigador, en un detective que busca desvelar una verdad que normalmente resulta escamoteada en los discursos oficiales, en las versiones del Estado. Frente a ellos —como ha defendido Ricardo Piglia en «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)» (2001)—están los relatos que circulan en la sociedad: pequeñas historias, microrrelatos y todo tipo de testimonios. En *El perpetuo exiliado* son varias las perspectivas que se superponen y contrastan para ofrecer una imagen poliédrica de la figura de Velasco: las cartas que se intercambiaron Corina y Velasco a comienzos de 1936, desde el exilio del primero en Sevilla (Colombia), una vez destituido por los militares; la carta pública de María Ester Silva Burbano, la primera esposa de Velasco, fechada

el 14 de septiembre de 1934, y dirigida «A las damas ecuatorianas», en la que ella se presentaba como víctima del abandono de Velasco y se quejaba de que su marido hubiera solicitado la nulidad matrimonial; sentía que él la había utilizado para introducirse en la sociedad quiteña. La tarde antes de escribir esta carta se desquitó hablándole de Velasco a César Mantilla, dueño del matutino quiteño *El Comercio*, que se convertiría en una trinchera política para atacar a Velasco.

220

Se transcriben, igualmente, las voces del pueblo, de quienes acudían desesperados a las audiencias del presidente para ser escuchados, también las voces de los poderosos que lo acusaban de demagogo, megalómano, tirano y loco; el testimonio de Alfredo Vera, sobre «La Gloriosa», la rebelión del 28 de mayo de 1944, que derrocó al presidente Carlos A. Arroyo del Río y llevó a la presidencia a Velasco, apoyado en esa ocasión por los comunistas (ADE). Vera, hermano del escritor Pedro Jorge Vera —muy crítico con Velasco—, era un militante que llevó a cabo la revolución con el pueblo, que fue nombrado ministro de Educación y más tarde destituido sin previo aviso. Otras voces fundamentales corresponden a las denominadas en la novela «páginas inéditas del Diario de los exilios, encontradas por el autor en un puesto de libros viejos en el mercado de San Telmo», de Corina del Parral, de carácter ficticio, que nos acercan a las visiones más íntimas de la mujer acerca de las experiencias vividas junto a Velasco. En una carta escrita a raíz de la que hizo pública María Ester (páginas 96 a 98), se comprende que su relación con Velasco fuera duradera, porque ella compartía la misma visión patriarcal de la mujer (sumisa, sometida al esposo, sin protagonismo, protectora en los malos momentos, incondicional): «Yo consagraré mi vida a ese

lugar invisible en el teatro de la vida para que tú puedas cumplir aquello que ha dispuesto para ti nuestro señor» (99). Y califica su actitud (la de él) de «quijotismo revolucionario». Más adelante, en una conversación con la hija de César Corral, gobernador de Manabí, Corina le explica que acompañar en silencio al presidente le daba sentido a su existencia. Muy distinta es la actitud de la madre de Velasco, al censurarle a su hijo que quisiera convertirse en dictador, y, obviamente, la de su exmujer. Pedro Jorge Vera, autor de una novela en clave esperpéntica sobre Velasco (*El pueblo soy yo*), pensaba que Corina, con la intención de salvar a su marido del juicio negativo de la historia, trazaba en el diario un retrato de todos los que se aprovecharon del político. Para Vera, Velasco era un megalómano rodeado «de hombres ensoberbecidos por el dinero». A esas imágenes se suman los «Apuntes de don César Corral, Gobernador de Manabí», quien caracteriza a Velasco como un santo o un asceta; las memorias de Max Badweather, exagente de la CIA en el Ecuador, e incluso una carta del Che Guevara, de simpatía y aprobación por la postura mostrada por Velasco frente al imperialismo norteamericano, en la que le ofrecía una colaboración más estrecha con Cuba.

Por último, a través de los monólogos del protagonista, nos asomamos a su ánimo torturado. En ellos aparece José Vicente Trujillo, representante del partido liberal radical, amigo de Velasco un tiempo, y más tarde enemigo, que lo culpa de haber lanzado en una ocasión a la muchedumbre enardecida y borracha contra los congresistas. El expresidente sufre otras pesadillas en las que diferentes personajes y momentos distintos de su mandato perturban su sueño, como Carlos Alberto Arroyo del Río, del partido liberal, quien fue presidente de Ecuador, entre 1940 y 1944, y, más

tarde, en Colombia, ya como expresidente, escribió parte del libro *En plena vorágine*, contra Velasco.

El exilio de Velasco en Buenos Aires coincidió con el golpe de Estado que derrocó el gobierno de María Estela Martínez e instauró la Junta cívico-militar (24 de marzo de 1976), sometiendo a la sociedad argentina a una brutal represión de la que se ofrecen suficientes indicios en la novela. En esas, y en otras circunstancias anteriores, Velasco no puede dejar de pensar con terror en las muertes de jóvenes disidentes durante sus propios gobiernos: la del estudiante Isidoro Guerrero, fantasma que lo perseguiría toda su vida; la de Milton Reyes, presidente de la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador, capturado y torturado por los militares hasta morir; y la del estudiante y militante socialista Rafael Brito Mendoza, desaparecido en Guayaquil el 17 de agosto de 1970.

222

Estilísticamente, uno de los máximos logros de la novela es la capacidad de Vallejo para adecuar el lenguaje a la mentalidad y a los pensamientos de los personajes, principalmente de los protagonistas, de forma que el lector puede alcanzar a imaginarse cómo fueron en realidad.

No es posible comentar en tan poco espacio los múltiples entresijos de esta extensa obra: las experiencias de Velasco y Corina en Buenos Aires, los comentarios sobre el peronismo, la identificación de la mujer con Eva Perón, el encuentro ficticio de Velasco con Borges en la cafetería Richmond, las alusiones al grupo Sur de Victoria Ocampo o la represión y secuestro de escritores comprometidos como Haroldo Conti. Por último, en un apéndice, tal vez prescindible, explica el autor que la novela es un palimpsesto entretejido de manuscritos de orígenes diversos;

cabe añadir, también, de referencias explícitas o implícitas a las múltiples lecturas, a otros textos literarios que han quedado registrados en el trabajo de su memoria activa.

Más que una novela comprometida, palabra ya en desuso, *El perpetuo exiliado* es una novela ética y polifónica que se resiste a aceptar una única versión de la realidad —una versión autoritaria, por tanto—, y que propone, en cambio, atender a los distintos testimonios resultantes de una paciente y rigurosa investigación histórica.



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

octubre 2022

Familias tipográficas:

Merriweather, Merriweather Sans, Uni Sans y Conduit

La novena edición de la revista *Pie de página*, de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes, incluye artículos que reflexionan sobre temas relacionados con la creación artística en diferentes contextos; algunos de los textos exploran los mecanismos literarios utilizados en la pandemia, o trabajan estéticas como el infrarrealismo y sus entramados de creación que representan la condición humana en la era de la globalización. Algunos de estos artículos cuestionan el uso de la tecnología, planteando cómo y de qué manera las innovaciones digitales operan como herramientas útiles o cohesionan sus posibles usos futuros. Hay procesos creativos, atravesados por la cultura digital y la cultura kichwa que se exponen en plataformas trans- y crossmedia como generadores de identidad, de representación contrahegemónica, siempre en el centro de un universo cruzado por lo mediático y adicionalmente exploremos la relación entre lo humano y lo animal como habitantes del mismo ecosistema. Bienvenidos, lectores.

Dra. Siomara España
Directora de *Pie de página*