

Pie de página⁵

5 Revista literaria
de creación
y crítica

De *caruso* porteño a dueño de Máxima:
comentarios sobre *En la sangre* de Eugenio
Cambaceres **Taiano** Identidad territorial y
postmemorias en *Manzanilla del insomnio*
(2002) de Ivonne Gordon **Medina** El futuro de
Guayaquil como centro del mundo. Alegoría,
mito y visión política en *Guayaquil, novela
fantástica* (1901), de Manuel Gallegos
Naranjo **Chávez** Gilda Holst: potencias
corpóreas de lo abyecto **Tirado** *La máquina
simuladora*. Acercamientos a Leonardo
Valencia **Bustamante** *Fragua futura* **Briones**
Reseña de *El vuelo de la tortuga* de Ernesto
Carrión **Velasco** *Lúdico y siniestro*. Reseña
de *La claridad* de Marcelo Luján **Lima**

5 / Guayaquil
II semestre 2020
ISSN 2631-2824

Pie de página⁵

⁵ Revista literaria
de creación
y crítica

Artes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rectora: María Paulina Soto Labbé

Vicerrector Académico: Alfredo Palacio Paret

Directora de Investigación: Olga López

Director de Posgrado: Bradley Hilgert

Artes
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez

Corrección de texto: Marelis Loreto Amoretti

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

Pie de página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

II Semestre 2020

ISSN 2631-2824

Directora: Solange Rodríguez Pappé Universidad de las Artes (Ecuador)

Editora: María Paulina Briones Layana Universidad de las Artes (Ecuador)

CONSEJO EDITORIAL

Darío Henao

Universidad del Valle (Colombia)

Andrés Landázuri

Universidad de las Artes (Ecuador)

Lucila Lema

Universidad de las Artes (Ecuador)

Adriana Rodríguez Pérsico

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Raúl Serrano

Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)

Emmanuel Tornés

Universidad de La Habana (Cuba)

Jackeline Verdugo

Universidad de Cuenca (Ecuador)

Raúl Vallejo

Universidad de las Artes (Ecuador)

CONSEJO ASESOR

Cecilia Ansaldo

Universidad Católica de Guayaquil (Ecuador)

Luz Mary Giraldo

Universidad Nacional de Colombia (Colombia)

Fernando Iwasaki

Universidad Loyola Andalucía (España)

Manuel Medina

University of Louisville (Estados Unidos)

Carmen de Mora

Universidad de Sevilla (España)

William Ospina

Pontificia Universidad Javeriana (Colombia)

Humberto E. Robles

Northwestern University (Estados Unidos)

Saúl Sosnowskij

University of Maryland (Estados Unidos)



Universidad
de las Artes

ESCUELA DE
LITERATURA

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

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

Pie de página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, CP 090313, - Ecuador

Teléfono (+593-4) 259 0700 ext. 3062

piedepagina@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/piedepagina

Índice

Fraguar el futuro Solange Rodríguez Pappe.....	11
---	----

CRÍTICA

De <i>caruso</i> porteño a dueño de Máxima: comentarios sobre <i>En la sangre</i> de Eugenio Cambaceres Leonor Taiano	15
Identidad territorial y postmemorias en <i>Manzanilla del insomnio</i> (2002) de Ivonne Gordon Manuel F. Medina	49
El futuro de Guayaquil como centro del mundo. Alegoría, mito y visión política en <i>Guayaquil, novela fantástica</i> (1901), de Manuel Gallegos Naranjo Miguel Antonio Chávez	77
Gilda Holst: potencias corpóreas de lo abyecto Margarethe Tirado Hartmann	107
La máquina simuladora. Acercamientos a Leonardo Valencia Mateo Bustamante.....	133

CREACIÓN

Fragua futura María Paulina Briones Layana.....	167
Guayaquil steampunk: Tricentenario 1820-2120 Gabriel Fandiño	168
Carpe mortem Luis Carlos Mussó	170
Fragmento de libro inédito Andrea Crespo Granda	174
Jornadas de la tristeza. Fragmento libro inédito Tina Zerega Garaycoa	177

RESEÑAS

Reseña de <i>El vuelo de la tortuga</i> de Ernesto Carrión Cecilia Velasco	183
Lúdico y siniestro. Reseña de <i>La claridad</i> de Marcelo Luján Gerardo Lima.....	189

Fraguar el futuro

Nos complace presentar esta V edición de *Pie de página* que tiene como eje central el futuro y que ha sido concebida en el pleno del proceso pandémico mundial de 2020. Los textos que encontrarán a continuación servirán para presentar Guayaquil y sus alrededores geográficos a lectores de todo el mundo. Seremos turistas accidentales por su ruta creativa y salvaje. Juntos vamos a visualizar una ciudad peculiar de América Latina, un puerto confundido por sus aspiraciones de modernidad. Bullicioso, vitalista y caótico; no en vano en su torno se han construido historias fundacionales y apocalípticas desde las que se reescriben los procesos de su creación, piedra sobre piedra, o también aniquilarla hasta que de ella no quede ni la más pequeña brizna de memoria. Ese es nuestro deseo contradictorio.

A Guayaquil, como si fuera más una figuración fantástica que una ciudad, se la ha narrado desolada desde el silencio de sus calles donde esperaron a ser recogidos los primeros muertos de la fiebre amarilla en 1842, hasta los cuerpos de los fallecidos este mismo año durante los meses de marzo a mayo. En tiempos en los que la realidad desoladora parecería ser la que arbitra la última palabra, ¿cómo nos proyectamos hacia el porvenir? Una de las respuestas la da el dibujante Gabriel Fandiño con el gráfico prospectivo que incluimos en este número, *Guayaquil steampunk: Tricentenario 1820-2120*, donde nuestro puerto se representa siendo mirado desde lo alto de la imaginación del artista gráfico, abrazado por el agua y cruzado por sendos dirigibles.

12

Tres autores guayaquileños son estudiados entre los trabajos académicos de esta entrega: Miguel Antonio Chávez revisa *Guayaquil, novela fantástica* (1901) de Manuel Gallegos Naranjo, como una producción que se alimenta y se perfecciona en la reescritura de varias fundaciones consecutivas de la misma ciudad; Margarethe Tirado deconstruye, en tres cuentos de la narradora Gilda Holst, la potencia del cuerpo femenino que no puede ser discreto y que grita con la lengua de sus flujos hasta que logra salir del espacio restringido del canon; y Mateo Bustamante ha elegido otro libro que también navega por identidades que buscan consolidarse, revisando la correntosas mareas que mueven las máscaras de los personajes que se presentan en *El libro flotante de Caytan Dölpfin* de Leonardo Valencia (2006). Los otros dos textos escritos por Leonor Taiano y Manuel Medina plantean la pertenencia a un linaje como una construcción singular que ayuda a comprender y desentrañar las obras de dos autores latinoamericanos, quienes buscan su ‘yo’ por medio de la literatura: Eugenio Cambareces e Ivonne Gordon.

Por lo que respecta a la compilación central de “Fragua futura”, la antologadora de este número, Paulina Briones, a más del gráfico utópico de Gabriel Fandiño, ha seleccionado voces poéticas que tienen el aliento de lo atemporal. La carne contemplada solo un poco antes de que inicie su decadencia emociona a Luis Carlos Mussó; las temporadas oscuras y festivas que afectan el lenguaje de Andrea Crespo y la tristeza que tiene su propia banda sonora, pero también sus decididos silencios, de Tina Zerega. Estos versos nos recuerdan los contundentes poetas que van y vienen por estas costas del fin del mundo y que parecerían ser una de las razones por las que la ciudad no termina de ser destruida.

Finalmente, hemos reseñado dos libros ganadores de relevantes premios literarios dentro y fuera del Ecuador. Gerardo Lima reflexiona sobre el ganador del certamen Rivera del Duero, *La claridad* de Marcelo Lujan (2020) y señala lo complejo que es armar un cuentario tan consistente como una construcción que coquetee con varios géneros, pero a su vez nos deje con la sensación de que, una vez que ingresamos en él, salimos habitados por su ánima. Lima señala cómo a veces la claridad es tanta que nos deja deslumbrados, una claridad invasiva que enceguece en lugar de permitirnos mirar. Cecilia Velasco reseña el libro de Ernesto Carrión que ameritó el primer premio del concurso de novela corta Miguel Donoso Pareja de 2019, llamado *El vuelo de la tortuga* y, entre los aspectos relevantes, subraya las diferentes estructuras que se integran en esta novela en un ejercicio de destreza narrativa que dialoga con un Ecuador nutrido por diversas fuerzas migratorias.

13

Aunque en este quinto número de *Pie de página* hemos imaginado el futuro como un ejercicio de consuelo y de redención, desconocemos lo que viene. Es un tiempo de geografías internas y externas tan movedizas, donde lo que alguna vez estuvo allí ya no está más, y lo que dábamos por sentado ya no nos da calma. Las ciudades latinoamericanas, tan dadas a extinguirse y a comenzar persistentemente, vuelven a incorporarse a pesar de las crisis políticas y sociales por las que han debido atravesar por buena parte de este año. No dejan de intentarlo. Nosotros acudimos al sosiego y a la reflexión de la palabra como una forma de tranquilidad, como un espacio conocido donde siempre se puede reescribir nuevos renglones. Que haya futuro.

Solange Rodríguez Pappe
Directora

De *caruso* porteño a dueño de Máxima: comentarios sobre *En la sangre* de Eugenio Cambaceres

Leonor Taiano¹

15

Resumen

Este estudio analiza *En la sangre* de Eugenio Cambaceres, prestando especial atención a la manera como la novela representa a los inmigrantes italianos como una amenaza para la sociedad argentina decimonónica. El ensayo está dividido en tres partes. En la primera se estudian los antecedentes socioeconómicos que originaron las diferencias económico-sociales entre el norte y el sur de Italia. En la segunda se mencionan las características que marcaron la italofofia que estuvo presente en la Argentina decimonónica. En la tercera se estudian los posibles elemen-

¹ Leonor Taiano Campoverde es doctoranda del Programa de Español en la Universidad de Notre Dame (Estados Unidos). Posee un PhD en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Tromsø (Noruega). Ha escrito varios textos académicos, entre los que destacan sus estudios sobre el mecenazgo de Gaspar de la Cerda, la literatura colonial durante la Guerra de los Nueve Años (1688-1697), los estereotipos en la cultura latinoamericana y la persistencia y desacralización de 'memento mori' en la cultura occidental.

tos naturalistas y veristas presentes en *En la sangre*, prestando especial atención al personaje del *caruso* y a los motivos de la promiscuidad, la ilegalidad, la violencia y la *vendetta*. Por medio del análisis de estos temas, pretendo demostrar que Eugenio Cambaceres no solo debe ser catalogado como el máximo exponente del naturalismo en Argentina, sino que su obra podría ser considerada como un ejemplar de la adaptación del verismo italiano al contexto decimonónico hispanoamericano.

Palabras claves: *En la sangre*, Eugenio Cambaceres, naturalismo, verismo, italofofia.

TITLE: From porteño *caruso* to owner of Máxima: comments about *En la Sangre* by Eugenio Cambaceres

Abstract

This study analyses *En la sangre* by Eugenio Cambaceres, devoting special attention to the way that the novel represents Italian immigrants as a threat to the nineteenth-century Argentinian society. The essay is divided into three parts. In the first, I examine the background information of the socio-economic factors underlying the disparities between Northern and Southern Italy. The second part reviews the context and genesis of Anti-Italianism or Italo-phobia in Argentina. The third part studies the naturalist and verist motifs that are present in the novel, by paying particular attention to the character of the *caruso*, and the motifs of promiscuity, illegality, violence and *vendetta*. Through this analysis I seek to demonstrate that Eugenio Cambaceres should not only be labelled as the maximum exponent of Argentinian Naturalism, but also that his literary work deserves to be considered an exemplary model of the Italian Verism adaptation to the nineteenth-century Hispanic-American context.

Keywords: *En la sangre*, Eugenio Cambaceres, naturalism, verism, Italo-phobia.

Introducción

Una de las frases que marcó la geopolítica argentina del siglo XIX fue «gobernar es poblar», de Juan Bautista Alberdi, la cual sintetizaba el plan de poblamiento de Argentina por medio de la llegada de colonos europeos. Sin embargo, no todas las migraciones provenientes del viejo continente fueron recibidas de manera positiva. Los italianos del sur, pertenecientes al territorio que hasta 1861 se conocía como *Regno delle Due Sicilie*,² fueron catalogados como migración de segunda categoría debido a su supuesta propensión al vicio, a la delincuencia y a la ociosidad. En este estudio pretendo analizar específicamente la manera como los inmigrantes italianos eran representados como una amenaza para la sociedad argentina en la literatura argentina decimonónica. El ensayo se centra principalmente en la novela *En la sangre* de Eugenio Cambaceres y está dividido en tres partes. En la primera se estudian los antecedentes socioeconómicos que originaron las diferencias económico-sociales entre el norte y el sur de Italia, así como se señalan algunas características de la *letteratura meridionalistica*.³ En la segunda se mencionan las características que marcaron la italofofia que estuvo presente en la Argentina decimonónica. En la tercera se estudian los posibles elementos naturalistas y veristas presentes en *En la sangre*, prestando especial atención al personaje del *caruso*⁴ y a los motivos de la promiscuidad, la ilegalidad, la violencia y la *vendetta*.⁵ Por medio del análisis de estos temas, pretendo demostrar que Eugenio

17

2 El Reino de las Dos Sicilias fue creado en creado en 1816. Comprendía los territorios de los reinos de Nápoles y Sicilia.

3 Literatura sobre el sur de Italia.

4 'Niño en dialecto siciliano'.

5 Me refiero al motivo de la venganza como una suerte de código de honor.

Cambaceres no solo debe ser catalogado como el máximo exponente del naturalismo en Argentina, sino que su obra podría ser considerada como un ejemplar de la adaptación del verismo italiano al contexto decimonónico hispanoamericano.

¿Antecedentes en la península itálica?

18

En la sangre (1887), última novela de Eugenio Cambaceres, relata la historia de una familia de inmigrantes italianos que llegaron a Buenos Aires a probar fortuna. Genaro, protagonista cuyo nombre parece aludir al santo patrón de Nápoles,⁶ es en cierto modo una alegoría del determinismo biológico-social.⁷ Al morir su padre y con la pequeña fortuna heredada llega a estudiar en el Colegio Nacional gracias a los deseos de su madre, que soñaba con un hijo profesional. Sin condiciones intelectuales para seguir aprendiendo en forma exitosa y mermando sus bienes por llevar una vida de apariencias, seduce a Máxima, la hija de un rico estanciero, con el claro propósito de realizar un matrimonio que le permita solucionar sus problemas económicos y así ascender socialmente. De nuevo con dinero, se dedica a los negocios de la especulación de tierras, dilapidando la fortuna de su esposa. Esta entiende que tiene por marido a un embustero y se niega a seguir dándole

6 Más allá de explicar las razones científicas detrás del supuesto milagro, es importante resaltar que, con base en la tradición popular napolitana, San Gennaro es conocido por el milagro de la licuefacción de su sangre que sirve para proteger a Nápoles. Según la superstición popular, cuando el milagro no ocurre suceden tragedias en la ciudad. En los años 1527-1529, en los cuales no ocurrió el prodigio, la ciudad fue asediada. En 1656, en el que tampoco hubo licuefacción, ocurrió la peste. La devoción al santo fue muy promovida por los borbones, especialmente por Carlos III (Serao, 1909: 152).

7 Con respecto al determinismo, Andrés Cáceres Milnes considera que la novela se presenta como una suerte de explicación reduccionista sobre la compleja historia que marca la existencia y el fosco comportamiento de su personaje principal (Cáceres Milnes, 2012: 2).

dinero para cubrir sus deudas. La novela termina con un episodio en el que Genaro, en un arranque de cólera, la golpea y la amenaza con matarla. El relato señala el proceso de ascenso y descenso social de un hijo de inmigrantes.⁸ El protagonista es prisionero de su herencia genética y social. Ambas lo condenan a padecer una condición de inferioridad en la sociedad argentina. Su destino está marcado por una fuerza inexorable que no le permite enmendarse ni medrar. Genaro lleva 'en la sangre' una suerte de estigma, similar a una maldición o predisposición, principalmente por su origen paterno, que lo inclina al mal. En efecto, más allá de tener cualquier objetivo didáctico o moralista, *En la sangre* adhiere a las tesis decimonónicas que apoyaban el determinismo y sostenían que el libre albedrío era una ilusión (Muñoz, 2012: 7). El protagonista cambaceriano parece salido de las construcciones y estereotipos que los antropólogos positivistas,⁹ principalmente los de Italia septentrional, habían utilizado para explicar la supuesta inferioridad de los napolitanos, calabreses, puglieses y sicilianos, consolidando las ideas de la existencia de un *primitivismo meridionale* y la decadencia de las estirpes latinas-mediterráneas (Urban, 2011: 61), que en realidad sirvieron para reforzar las políticas saqueadoras septentrionales, como bien lo analizó

8 Según Cáceres Milnes, este proceso permite dividir el texto en cuatro bloques narrativos: la presentación de los padres, nacimiento de Genaro, infancia y madurez del protagonista, violencia contra su esposa (Cáceres Milnes 3). Para Rita Gnutzmann, en cambio, el relato se estructura alrededor de los cambios sociales que experimenta el personaje principal, llegando a una distribución de capítulos de la relación: 1. I-VI. Infancia pobre y de pilluelo, hasta la muerte del padre, 2. VII-XVII adolescencia y escuela, hasta el envío de la madre a Italia, 3. XVIII-XXIV derroche y aspiraciones sociales, hasta el fracaso en el Club del Progreso, 4. XXV-XXXV cortejo de Máxima, coronado con la boda, 5. XXXVI-XLIII déspota y despilfarrador después de la muerte del suegro (Gnutzmann, 1988: 81).

9 Me refiero a Cesare Lombroso, Alfredo Niceforo, Enrico Ferri, Giuseppe Sergi, Paolo Orano y Raffaele Garofalo.

Antonio Gramsci en *Quaderni del carcere*, obra en la que menciona que con la forzada anexión del *Regno delle due Sicilie* al nuevo *Regno d'Italia*, el sur del país experimentó el desmoronamiento de su sistema proteccionista que se manifestó por medio de las relaciones desiguales que versaron en los antagonismos entre la ciudad septentrional-campo meridional, riqueza-pobreza, industrialización-agricultura:

L'unità non era stata creata su una base di eguaglianza, ma come egemonia del Nord sul Sud nel rapporto territoriale città-campagna, cioè che il nord era una piovra che si arricchiva a spese del sud e che l'incremento industriale era dipendente dall'impoverimento dell'agricoltura meridionale (Gramsci, 1975: 47).¹⁰

20 En estas pocas líneas, Gramsci ha definido perfectamente la *questione meridionale*,¹¹ expresión que indica el dilema existente entre la política italiana a partir de la unidad y que ha creado un cisma entre el norte y el sur, determinado por el desequilibrio económico, civil, social y cultural entre los territorios septentrionales ocupados por los franceses y aquellos que fueron gobernados por los Borbones. Los territorios del sur, a partir de la unidad de Italia, se convirtieron en regiones subdesarrolladas, áreas en las que el índice de analfabetismo era de un 60 % y donde aún existía una economía agraria ba-

10 «La unidad no se creó con base en la igualdad, sino como hegemonía del Norte sobre el Sur en la relación territorial ciudad-campo, es decir, que el norte era un pulpo que se enriquecía a costa del sur y del que dependía el crecimiento industrial. El empobrecimiento de la agricultura del sur». La traducción es mía.

11 La *questione meridionale* o cuestión meridional tiene para Gramsci un nodo central: la agricultura del sur versus la industrialización del norte. La agricultura del sur es crucial para el bloque en el poder (financieros e industriales del norte, terratenientes del sur), que genera una hegemonía que somete al campesinado meridional.

sada en el latifundio (Di Fiori, 2007: 67). Efectivamente, la *questione meridionale* no fue solamente analizada por Gramsci, sino que se ha convertido en objeto de estudio tanto en el plano antropológico-cultural como en el socioeconómico. Al mismo tiempo, ha adquirido una dimensión literaria por medio de obras que han retratado las condiciones desfavorables de los habitantes del sur y que forman parte del *corpus* llamado *letteratura meridionalistica*, el cual fue inaugurado por Pasquale Villari, quien en *Lettere meridionali*¹² relata su arrepentimiento por haber contribuido a que se llevase a cabo la unidad de Italia y por la corriente literaria del *verismo*, derivada del naturalismo francés, cuyos exponentes principales son Giovanni Verga y Luigi Capuana (Villari, 1963: 22). Las obras de Giovanni Verga, por ejemplo, muestran que, a partir de 1861, los campesinos meridionales se convirtieron en seres ajenos a un país que giraba en torno a los intereses de la burguesía septentrional. El autor siciliano describe el uso que el sur hace del *brigantaggio* o bandidaje como mecanismo de venganza; narra la derrota de las revueltas campesinas que dejó al descubierto no solo los problemas heredados del reino borbónico, sino aquellos surgidos a partir del nacimiento del *Regno d'Italia*: la pobreza urbana, la mafia, el despoblamiento debido a la migración. Sus novelas *Una peccatrice*, *Storia di una capinera*, *Eva* y *Eros* acusan a la aristocracia y alta burguesía sudista de haber traicionado tanto los intereses borbónicos como los del pueblo llano del *Regno delle Due Sicilie* debido a su deseo de beneficiarse de la industrialización septentrional. Asimismo, en sus obras *Vita dei campi*, *Novelle rusticane*, *I malavoglia*, *Mastro don Gesualdo*, *Provvidenza* e *i Vinti* describe el sur por medio de per-

12 Cartas meridionales.

sonajes menesterosos, quienes oscilan entre sus deseos de rebelión al septentrión, la yerma confianza en la providencia divina y el miedo supersticioso a la *iettatura* o mal de ojo. Los *meridionali* de Giovanni Verga son unos vencidos, marcados por llevar una existencia de marginalidad, creyendo que su desgracia se debe a los designios del destino. En *Vita dei campi* muestra una sociedad ignorante, en la cual predominan la ambición, los celos y la venganza. Por medio de estos tres sentimientos, se representa una sociedad primitiva que conduce al final trágico de casi todos los protagonistas. Finalmente, en *Rosso Mapelo*, obra a la que aludiré más detalladamente en la última parte de este ensayo, relata la historia de un *caruso*¹³ o niño que trabaja en las minas, quien desde temprana edad acumula rencores debido a la vida difícil que conduce siendo un huérfano minero (Luperini, 1982: 28-54).

22

Esta *letteratura meridionalistica* o *sul mezzogiorno*, nacida con escritores decimonónicos como Pasquale Villari y Giovanni Verga, se prolongó hasta mediados del siglo XX. Entre los autores que continúan con lo que se puede catalogar como una tradición *meridionalistica*, se encuentran Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Carlo Levi, Rocco Scotellaro, Francesco Jovine, Carlo Bernari, Ignazio Silone, Federico de Roberto, Corrado Alvaro y Vincenzo Buccino (Bruno, 1968: 42). Sus obras están cargadas de imágenes que tratan la *questione meridionale*, relacionándola con el determinismo, la superstición religiosa, la corrupción social, la pobreza, el bandidismo, la explotación infantil, la mafia, y la migración. Ignacio Silone, por ejemplo, pone en evidencia la relación entre cultura

13 Palabra siciliana que significa 'niño'. El *caruso* descarriado y el *caruso* trabajador son personajes muy presentes en el verismo.

y política por medio de la representación de los *cafoni*, es decir, los campesinos sin esperanza que protagonizan su novela *Fontamara*, quienes reflejan la precariedad en la que viven los habitantes del sur (d'Eramo, 2014: 8-19). Desde una perspectiva similar, Francesco Jovine retrata la explotación de los campesinos y la manipulación de las supersticiones populares como instrumento de poder en su novela *Le terre del Sacramento*, en la cual el campesinado sin tierra termina reconociendo que ha nacido para ser explotado y robado por los poderosos, por los mafiosos y por los bandidos, llevando una existencia caracterizada por el determinismo y la injusticia (Moloney, 2016: 29). Asimismo, Corrado Alvaro en *Genete in Aspromonte* analiza la *questione meridionale* desde una perspectiva filosófico-social; el narrador de la novela termina concluyendo que el sur de Italia es un mundo severamente afectado por el continuo oscilar entre el moralismo y el lirismo, en el continuo contraste entre el hombre moderno y el hombre antiguo, cuya difícil fusión está representada precisamente en el individuo *meridionale* italiano (Zappone, 2014: 12). Adicionalmente, desde una mirada septentrional, Carlo Levi en *Cristo si è fermato ad Eboli* cuenta su permanencia en el sur como un viaje a través del tiempo, en el que pudo descubrir una civilización diferente, aquella de los campesinos del *Mezzogiorno*, quienes viven al margen de la historia y de la razón progresiva (Pugliese, 2016: 129).

Esta idea de que los meridionales carecen de razón, están marcados por un determinismo que los condena a ser considerados inferiores, están destinados a vivir al margen de la sociedad o a convertirse en delincuentes, no solo marcó la existencia de los italianos del sur dentro de la península itálica, sino que, en el caso de aquellos

que optaron por la migración, los persiguió más allá de las fronteras, haciéndolos víctimas de segregación. En efecto, la italofoobia o antitalianismo tuvo lugar tanto en las migraciones dentro del continente europeo como en los desplazamientos transatlánticos hacia Australia, América anglosajona o América Latina. Tal es el caso de Argentina, como se verá a continuación.

Italofoobia en Argentina y su influencia en la obra de Cambaceres

24

En el caso de Argentina, es importante recordar que *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento¹⁴ hizo de la geografía, de las diferencias étnicas, de la psicología y de la moral del hombre¹⁵ factores determinantes de la civilización o de la barbarie. El argentino consideraba que el origen de la barbarie americana radicaba en la extensión enorme del territorio rural, en su escasa población y en su rudimentaria administración (organización municipal, policía, justicia, escuelas). Las ciudades, refugios de la ‘civilización’, estaban acechadas por el campo y su ‘barbarie’ y únicamente en

14 En su ensayo titulado “Beduinos en la pampa: El espejo oriental de Sarmiento”, Isabel de Sena señala que en *Mi defensa* (1843) Sarmiento se sirve de la epopeya del sufrimiento, de la victimización de los inmigrantes y viajeros que se internan en territorio indígena a manos de demonizados malones para ocultar el hecho de que es el sujeto autóctono quien está siendo sistemáticamente desplazado por una política que busca emblanquecer (o europeizar) el país para asegurar su progreso. Es la narrativa de esa victimización que también se ve plasmada en las escenas de raptos pintadas por Rugentia, alabadas constantemente por Sarmiento. La estudiosa señala también que en el periódico el progreso, Sarmiento afirmó: «lograremos exterminar los indios, siento repugnancia por los indios». Promocionando las ideas de que estos eran incapaces de progreso y que era necesario exterminio providencial. Según Sena, la eficiencia de las represiones francesas en Argelia (tierra arrasada, crueldad, saqueo de aldeas), país que Sarmiento visitó por encargo del presidente Montt, le hizo pensar que era necesario reprimir a los individuos de la pampa que, según él, constituían un problema para el progreso del país (Sena, 2008: 69-89).

15 Pero también pensadores latinoamericanos como Francisco de Miranda, con vistas a la pronta emancipación del colonialismo, construyen binomios como ‘luces’ e ‘ignorancia’, ‘minorías ilustradas’ contra ‘masas ignorantes’ (Gnutzmann, 1988: 81).

Buenos Aires logró vencer el espíritu de progreso, representado por las ideas de «Bentham, Rousseau, Montesquieu y la literatura francesa». En otras palabras, de manera similar a lo ocurrido en la península itálica durante el *Risorgimento italiano*,¹⁶ en el cual el industrializado *settentrione* pretendía absorber al arcaico *meridione* (Aprile, 2011: 39), en Argentina, la barbarie de las pampas debía ser sustituida por la europeizada y civilizada ciudad. Esta idea era compartida por Juan Alberdi, quien en sus *Cartas Quillotanas* (1853) abogaba a favor de la inmigración europea, consagrada en la constitución de 1853 bajo el ya mencionado lema «Gobernar es poblar» (Alberdi, 1916: 266). Para Sarmiento y Alberdi la llegada de los europeos equivalía a importación de cultura, tecnología, espíritu trabajador y progreso. Sin embargo, los migrantes italianos y españoles no formaban verdaderamente parte de la Europa modélica aspirada por los estadistas argentinos. España y su herencia en lo que un día fue el *Regno di Napoli e Sicilia* constituían una excepción: la estructura feudal heredada del imperio español representaba un grave obstáculo para el progreso (Gnutzmann, 1998: 81). Sarmiento, por ejemplo, despreciaba profundamente la tradición clásica española heredada a través de la colonia y la contrapuso del modelo europeo de Francia o Inglaterra basado en la educación a gran escala (Marzo, 2010: 111). Los inmigrantes del Mediterráneo provenientes de lugares que fueron parte del imperio español parecían no encontrarse en la posición de poder traer la ‘civilización’ al Río de la Plata, su catolicismo y sus características fisionómicas eran relacionadas con la decadencia (Devoto, 2006: 152). Esta animadversión hacia los mediterráneos se percibe ampliamente en su libro *Viajes*, en el cual describe a

¹⁶ El *Risorgimento* o *Resurgimiento italiano* es un término que refiere a la unificación de la península itálica.

los españoles, a los magrebíes y de los italianos como seres andrajosos, endurecidos por la ignorancia y la necesidad. De los napolitanos refiere que estos le mostraron «el último grado a que puede descender la dignidad humana bajo de cero» (Sarmiento, 1996: 276). En lo que respecta a Alberdi, este hacía de los italianos del sur el objeto predilecto de sus críticas, insinuando que su presencia en Argentina era la responsable del embrutecimiento, empobrecimiento y corrupción de la nación:

26

Aquí he oído, dice Luz del Día, que gobernar es poblar. El axioma puede ser verdadero en el sentido que poblar es desenvolver, agrandar, fortificar, enriquecer un país naciente: poblar es educar y civilizar un país nuevo, cuando se le puebla con inmigrantes laboriosos, honestos, inteligentes y civilizados; es decir, educados. Pero poblar es apestar, corromper, embrutecer, empobrecer el suelo más rico y más salubre, cuando se le puebla con los inmigrantes de la Europa atrasada y corrompida (Alberdi, 1916: 51).

He aludido a las perspectivas negativas que Sarmiento y Alberdi tenían de los ‘tanos’¹⁷ porque estas resumen la opinión que gran parte de los argentinos tenían de los inmigrantes del sur de Europa y, al mismo tiempo, porque es evidente que *En la sangre* adhiere a las tesis etnoracialistas que circulaban desde mediados del siglo XIX. La obra hace de los migrantes italianos y de sus descendientes los miembros de una «*razza maledetta*».¹⁸ Genaro, el antihéroe que la

17 Tano, en español rioplatense, es la apócope de napolitano y por extensión es el apodo de numerosas personas de nacionalidad italiana.

18 «Raza maldita». Término utilizado por Vito Teti en *La razza maledetta: origini del pregiudizio antimeridionale*. Teti recuerda las tesis que dividen a los italianos en tres razas: la del *homo europeus* (tipo germánico); *homo alpinus* (del que derivan los pueblos celtas); *homo meridionalis* (de tipo mediterráneo y miembro de la raza maledetta). Para mayor información sobre el racismo contra los italianos del sur (Teti, 1993: 56).

protagoniza, está marcado por la venenosa fatalidad de su origen. Su infando linaje hace ilegítimas sus pretensiones de superación y lo condena al eterno fracaso. Para Claudio Canaparo, el infausto destino de Genaro refleja que, al igual que otros miembros de la generación de los 80, Eugenio Cambaceres se oponía al programa de importación de trabajo económico (Canaparo, 1997: 160). De manera similar, Luciano Rusich sugiere que Cambaceres compartía las características del naturalismo de muchos autores argentinos de su época, cuyo propósito era mantener el *status quo*, los privilegios de su clase y no la transformación de la sociedad (Rusich, 1983: 49). Estos veían al inmigrante con cierto desprecio y temor, considerándolos la causa de los problemas sociales que desembocaron en la formación de conventillos y el hacinamiento epidérmico¹⁹ (Gnutzmann, 1998: 82). Por consiguiente, en sus obras utilizaron estereotipos negativos del inmigrante para asociarlos con la brutalidad, la avaricia, la miseria, la violencia y el afán de negociar con malas artes. En realidad, este espíritu antiextranjero y, sobre todo antitaliano, no es exclusivo de los miembros de la generación del ochenta, pues ya está presente en la que Leopoldo Lugones definió como una obra fundamental de la poesía épica argentina: *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández. En este texto, la voz poética construye la caricatura del napolitano lloriqueante y grotesco como contracara de las virtudes del gaucho. Mientras este último simbolizaría el coraje, la amistad, la generosidad y la habilidad con el caballo en los trabajos de la campaña, el 'papolitano' enrola-

19 Al respecto, Rita Gnutzmann afirma: «No sorprende la preocupación por la masiva migración en los relatos de la Generación del 80 ni tampoco que Cambaceres elija como protagonista al hijo de un inmigrante italiano, ya que fueron los italianos el 70 % de los inmigrantes que entraron en Argentina en las décadas de los 80 y 90 del siglo pasado. Ya tres años antes de *En la sangre*, Antonio Argerich, en el prólogo de su novela *¿Inocentes o culpables?*, rechaza la inmigración italiana por su inferioridad» (Gnutzmann, 1988: 82).

do arbitrariamente para servir en las milicias de la frontera personificaba lo opuesto (Devoto, 2006: 74). La tipología del italiano presentado por Hernández corresponde a una faceta parcial y caricatural de la inmigración peninsular en aquella época: la del meridional llamado genérica e impropriamente napolitano —y que Hernández transforma en paolitano—. Este llegaba a Argentina sin oficio ni profesión, a menudo analfabeto e incapaz de asimilar el idioma, alérgico a las tareas ganaderas y obligado a sobrevivir de alguna manera ejerciendo los oficios más humildes como ser mercachifles, vendedor de números de lotería ('quinieleros'), o de helados o maníes o pororó, verdulero o lechero ambulante, limpiabotas o peluquero (Devoto, 2006: 75).

28 Más allá de tratar de indicar el origen preciso del espíritu antitaliano en la literatura argentina, es importante tomar en cuenta que sus letras albergaron un contenido xenófobo que hacía de los inmigrantes del Mediterráneo la causa de las desventuras del país. La Argentina decimonónica, amenazada por el pluralismo cultural, trató de crear una literatura nacionalista en la que el criollo, como explica Adolfo Prieto, pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero (Prieto, 1988: 18-19). Según Prieto, del aire de extranjería y cosmopolitismo que comenzaba a predominar en el país nació la expresión criolla o acriollada. Esta era el plasma que pareció destinado a unir los diversos fragmentos del mosaico racial y cultural. Para los grupos dirigentes de la población nativa ese criollismo pudo significar el modo de afirmación de su propia legitimidad y el modo de rechazo de la presencia inquietante del extranjero (Prieto, 1988: 18-19). Aludo a la tesis de la expresión criolla de Adolfo Prieto porque, en el caso específico de *En la sangre*, Rita Gnutzmann juzga que, aunque el polo opuesto al inmigrante 'bárbaro' y

arribista esté menos desarrollado en la novela, encontramos algunas de las virtudes de la 'civilización' en torno a los criollos como el padre de Máxima, quienes cultivan valores como familia, tradición, honor, patriotismo, generosidad, desapego al dinero y la rectitud (Gnutzmann, 1998: 83). Además de la imagen positiva del padre de Máxima, la tesis de Gnutzmann podría parecer reforzada por las varias páginas de *En la sangre* que sugieren que las familias criollas de abolengo han nacido para gobernar el país y que poseen cualidades innatas que, sin hacer uso de grandes esfuerzos, les permiten el eterno triunfo profesional y la perpetua prosperidad económica. En otras palabras, podría pensarse que la novela propone una suerte de preeminencia que permite conjeturar una superioridad innata de los criollos argentinos en relación con el hijo de migrantes que protagoniza la novela, como se puede notar en este fragmento:

29

¡Llenaban esos la Universidad con sus nombres, no parecía sino que en ellos toda una generación se encarnara, que el porvenir de la patria se cifrara sólo en ellos!...

¿Qué hacían, sin embargo, qué méritos contraían, qué esfuerzos, qué sacrificios les costaba la reputación, la fama que de clase en clase habían llegado a alcanzar?

Pasaban su vida de estudiantes entregados al solaz y a los placeres, veíaseles en las fiestas de continuo, iban a bailes, a los Clubs; oíalos él en los corrillos, en los grupos de estudiantes, hablar, conversar, de sus amores, de las mujeres de mundo, de sus queridas del teatro, de seis noches de trueno, de juegos y de orgía...

Pero era que brillaba en sus frentes la luz de la inteligencia, que podían ellos, que sabían, que comprendían, que el solo privilegio del ingenio bastaba a emanciparlos de toda ímproba labor... mientras él... ¡Oh, él!... (Cambaceres, 2008: 30).

Aunque es evidente que Cambaceres juzga más legítimos a los criollos que a Genaro, pues el linaje de los primeros está más relacionado con la tierra argentina, la tesis de Gnutzmann que ve en estos la representación de los individuos virtuosos constituye una definición simplificada del complicado microcosmos representado en *En la sangre*. En efecto, a pesar de que Cambaceres considera justos tanto los privilegios sociales de los criollos como los impedimentos que el hijo de italianos encuentra en su camino, no deja de presentarlos a los primeros como ejemplares de una sociedad frívola e impostora, formada por gauchos brutos, bastardos de india y gallego, aventureros advenedizos, rechazos de la península ibérica que España enviaba a las colonias, falsos hidalgos y fingidos aristocráticos:

30

¡Quién los veía, quién los oía a ellos, a todos [...] gauchos brutos, baguales, criados con la pata en el suelo, bastardos de india con olor a potro y de gallego con olor a mugre, aventureros, advenedizos, perdularios, sin Dios ni ley, oficio ni beneficio, de esos que mandaba la España por barcadas, que arrojaba por montones a la cloaca de sus colonias; mercachifles sus padres, tenderos mantenidos a chorizo asado en el brasero de la trastienda y a mate amargo echado atrás del mostrador; tenderos, mercachifles ellos mismos!...

¡Y blasonaban de grandes [...] y pretendían darse humos, la echaban de hidalgos, de nobleza, se ponían cola en el nombre, se firmaban de, hablaban de sus familias, querían ser categoría, aristocracia y lo miraban por encima del hombro y le tiraban con el barro de su desprecio al rostro!...

Aristocracia... ¡qué trazas, qué figuras esas para aristocracia, aquí donde todos se conocían!... (Cambaceres, 2008: 42)

Efectivamente, la novela no muestra una imagen totalmente positiva de los argentinos *de souche*,²⁰ pero sí los considera más fidedignos porque representan el esencialismo identitario del país. A pesar de que muchos de estos aparentan una aristocracia que no poseen, su comportamiento no atenta contra la homogeneidad interna de la nación. De hecho, pareciera que a Cambaceres no le incomodan la corrupción, la apariencia y la mentira *per se*, sino que le molesta que estas sean practicadas por individuos exógenos. En otras palabras, la novela parece demostrar una fuerte preocupación ante el cambio de paradigma histórico debido a la presencia foránea. En consecuencia, manipula los conceptos de pertenencia y exclusión para reforzar la identidad cultural argentina. Existe una contienda entre los personajes, esta no tiene lugar entre buenos y malos, sino entre nacionales y extranjeros. Genaro representa a un sujeto colectivo considerado dudoso por ser ajeno a la cultura de la colectividad local. El libro caricaturiza a la sociedad argentina en general: criollos, argentinos de primera generación y extranjeros. La inferioridad de Genaro con relación a los criollos radica en el hecho de que su origen étnico-social no concuerda con los códigos —positivos y negativos— de su comunidad, tal como ocurrió con sus padres meridionales, quienes tuvieron que dejar el propio país porque no encajaban con una Italia unificada por los códigos septentrionales. Genaro no tiene la oportunidad de afirmarse a sí mismo, simplemente cumple con las expectativas hacia los de su clase: convertirse en objeto de burla o de desprecio. En un ambiente en el que todo le resulta adverso, el protagonista de *En la Sangre* aprende a odiar y a despreciar su origen étnico, a la sociedad que lo margina y a sí mismo. Sus experiencias de vida le enseñan

20 El equivalente sería 'de pura cepa'.

que está «solo en el mundo» (Cambaceres, 2008: 124). Por consiguiente, termina cayendo en una turbulencia emocional marcada por un enorme resentimiento social. *En la sangre* es el drama de un ítalo-argentino arribista que, a pesar de sus esfuerzos por medrar, comparte y sufre los mismos problemas que sus generaciones en el viejo continente, es la prueba del trasplante de la *questione meridionale* al territorio argentino.

32 Efectivamente, aunque gran parte de la crítica considera que Cambaceres merece ser considerado el fundador del naturalismo en Argentina, pues el autor se muestra como un agudo observador de las costumbres de su tiempo, especialmente del medio porteño al que pertenecía (Cáceres Milnes, 2012: 1) y su obra presenta muchas características del *roman expérimental* zoliano,²¹ que pretende establecer el determinismo absoluto de los fenómenos humanos y manifiesta con seguridad poder descifrar a la *machine humaine*²² por medio de las influencias que surgen de la fusión de la herencia con el ambiente, es importante subrayar que *En la sangre* exhibe también las características específicas del derivado italiano del naturalismo francés: el ya mencionado *verismo*. Esta corriente literaria retomó los conceptos promovidos por el naturalismo, pero lo adaptó al contexto campesino y preindus-

21 El propio Zola lo define como «le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique; il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu; il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scholastique et de théologie» (Zola, 1987: 1). Traducción: «La novela experimental es una consecuencia de la evolución científica del siglo; continúa y completa la fisiología, que a su vez se basa en la química y la física; sustituye al estudio del hombre abstracto, del hombre metafísico, al estudio del hombre natural, sujeto a leyes físico-químicas y determinado por las influencias del medio; en una palabra, es la literatura de nuestra era científica, así como la literatura clásica y romántica correspondió a una época de escolasticismo y teología». La traducción es mía.

22 La máquina humana.

trial de las regiones meridionales italianas, retratando la brecha económico-social y política nacida entre las regiones del norte y del sur a partir de la unificación de Italia. Su *corpus* textual describe el sur italiano de mitad del ochocientos. La mentalidad arcaica, la pobreza secular de los trabajadores agrícolas, la presencia de una cultura de *vendetta* basada en antiguos códigos de honor, el encuentro/desencuentro de las diferentes clases sociales, las enfermedades, el analfabetismo, la usura y el bandidaje son las aflicciones que se presentan como motivos principales del verismo. Los textos veristas están marcados por un profundo pesimismo, pues juzgan que la sociedad ha reducido a los individuos a una deshumana contienda por la vida: desenfrenadas ambiciones, antagonismos, avidez, egoísmo y venganza son las manifestaciones de esta lucha (Clerici, 1989: 45-52).

33

Genaro: Un *caruso* nacido en Buenos Aires

En *Rosso Malpelo* (1878), como ya lo referí anteriormente, Giovanni Verga narra la historia de un muchacho siciliano víctima de los prejuicios que la mentalidad popular atribuye a los cabellos rojos.²³ Después de quedar huérfano de padre, el *caruso* toma su lugar en la mina. La novela describe la realidad de la pobreza y la explotación de los niños pertenecientes a las clases desafortunadas de la Sicilia del siglo XIX. Verga establece un paralelismo entre los animales de carga y las condiciones crueles y deshumanas en las que los *carusi* tienen que soportar la explotación laboral y crecer en un ambiente de corrupción (Senardi, 1998: 176). El retrato físico y anímico del protagonista es negativo, posee cualidades

23 Según la tradición popular, los pelirrojos en Italia del sur son considerados seres malignos, relacionados con el diablo.

de sobrevivencia instintivas y animalescas: la malicia y la maldad. A temprana edad comienza a independizarse de los familiares, cayendo en la degradación a la cual es propenso debido a su naturaleza funesta. Esta se ve reflejada en sus cabellos rojos, símbolos del ‘malpelo’ o de una huella demoniaca que lo predisponía a la criminalidad, como se alude en este retrato tomado de las primeras páginas del texto:

Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano Malpelo [...] Del resto, ella [la madre] lo vedeva soltanto il sabato sera, quando tornava a casa con quei pochi soldi della settimana; e siccome era malpelo c’era anche a temere che ne sottraesse un paio, di quei soldi: nel dubbio, per non sbagliare, la sorella maggiore gli faceva la ricevuta a scapaccioni (Verga, 2017: 14).²⁴

34

De manera similar a Giovanni Verga, Eugenio Cambaceres también establece una serie de analogías y paralelismos entre Genaro, sus progenitores y los animales. Desde las primeras páginas de *En la sangre* se indica que el nacimiento de Genaro fue un hecho que rompió la «tranquila animalidad» de un «humano hacinamiento» de los conventillos de Buenos Aires (Cambaceres, 2008: 2). Asimismo, debido a la falta de educación y rudeza de su padre, quien lo fuerza a salir a trabajar a temprana edad, el protagonista cambaceriano vive en modo equivalente a los *carusi* del autor italiano. Es

24 «Se llamaba Malpelo porque tenía los cabellos rojos, y tenía los cabellos rojos porque era un muchacho malicioso y perverso, que se perfilaba como un excelente bribón. Así que todos en la cantera de la arena roja lo llamaban Malpelo [...] Por lo demás, ella [la madre] lo veía solamente los sábados por la noche, cuando volvía a casa con el dinero obtenido durante la semana. Visto que era ‘malpelo’ había que temer que no robase un poco de aquel dinero: en la duda, para no equivocarse, su hermana mayor le hacía el recibo a coscorrones». La traducción es mía.

un niño expuesto a una suerte de esclavitud infantil. Esta consiste en conseguir el propio pan en la calle; recibir una alimentación insuficiente y compartir el nefasto destino de su madre, cuya enfermedad da fe del papel subordinado que el machismo-patriarcal característico del *meridione* asigna a las mujeres. El retrato de la familia Piazza representa la típica familia del *verismo* italiano: el padre de familia es descrito como un hombre salvaje e instintivo, la madre como una víctima sometida y el niño como un ser indefenso que debe acatar la autoridad paterna, aunque esta les cause perjuicio. Riesgo callejero, enfermedad y migajas son las que recibe Genaro de su padre durante la infancia:

De par en par abríole el padre las puertas un buen día [cuando tenía cinco años]. Había llegado el momento de serle cobrada con réditos su crianza, el pecho escrofuloso de su madre, su ración en el bodrio cotidiano (Cambaceres, 2008: 3).

35

Cuando su padre lo envía a trabajar en la calle, Genaro comienza a afrontar los problemas de las personas abandonadas a su propia suerte. *En la sangre* relaciona la migración con la criminalidad infantil y resalta la influencia de la última como un periodo de formación trascendental en la historia de Genaro. La precoz exposición del protagonista a la vida de la calle y a sus leyes lo conducen a ignorar las diferencias entre el bien y el mal. La promiscuidad, la ilegalidad y la violencia extrema son los motivos predominantes en las descripciones de la infancia de Genaro. *En la sangre*, al igual que las obras veristas, asume un tono de novela de denuncia social, metiendo en escena una niñez privada de sensibilidad, de sentido moral y de esperanza en un futuro mejor. Los *carusi* de *En la sangre* muestran una so-

ciudad monstruosa, debido a la corrupción extranjera y de las demás 'razas marginales'.²⁵ Entre los exponentes de los rechazados de la sociedad se encuentra el mulato Andinas, jefe del grupo y, en cierto modo, su primer educador. Este caudillo, como lo define Cambaceres, es la cabeza de la mafia infantil de la cual Genaro forma parte. El mulato los conduce, divide las ganancias y decide qué servicios presta cada miembro a la pandilla. La imagen que Cambaceres ofrece de este personaje es muy reveladora: Andinas representa la depravación de un niño forzado a madurar, aleccionado en el abuso patriarcal y en la tiranía callejera:

36

Toda una cuadrilla organizada, disciplinada, estacionada a las puertas del Colón, con sus leyes, sus reglas, su jefe; un mulatillo de trece años, reflexivo y maduro como un hombre, cínico y depravado como un viejo [...] Andinas [el mulato] ejercía sobre los otros toda la omnipotente influencia de un caudillo, todo el domino absoluto y ciego de un amo [...] bajo el tutelaje patriarcal de Andinas, allí, en ronda todos, cruzados de piernas, operábase el reparto de las ganancias, la distribución del lucro diario: su cuota, su porción a cada cual según su edad y su importancia, el valor de los servicios prestados a la pandilla [...] (Cambaceres, 2008: 4).

Entre los servicios prestados a los que alude el apenas citado fragmento, se incluyen los juegos sexuales entre los niños que integran la pandilla. Estos pequeños delincuentes son comparados con los murciélagos. Son seres lúgubres que viven, duermen y se erotizan en la oscu-

25 En la novela, Cambaceres hace una asociación por grupo étnico y clase social. El padre se une a una negra en el zaguán: «Alguna mulata zarrapastrosa, desgrefñada, solía asomar; lo chistaba, regateaba, porfiaba, "alegaba", acababa por ajustarse con él» (Cambaceres, 2008: 1). Asimismo, Genaro tiene como caudillo, en su infancia callejera, al mulato Andinas.

ridad, incompatibles con la luz. Los hábitos contraídos con Andinas más su predisposición natural (desde la perspectiva del narrador) hacen que Genaro desarrolle su inclinación al mal. El protagonista ha sido iniciado al delito tempranamente, ha aprendido que en el mundo hay solamente víctimas y victimarios, ha entendido que las relaciones sexuales pueden confirmar o instaurar relaciones de supremacía y subordinación. Estéticamente, el universo fraudulento en el que crece Genaro es representado por medio de la analogía con los animales nocturnos. Desde niño este pertenece a un mundo fúnebre, en el cual él y los otros niños pandilleros se entregan al vicio. El *caruso* cambaceriano aprende a llevar una existencia disoluta. Por medio de la analogía con los quirópteros y de catalogarlos como seres que se refugian y degeneran en las tinieblas, siguiendo el ejemplo corrupto de sus padres, Cambaceres personifica el mundo fraudulento en el que crece el protagonista. Esto se percibe claramente en este fragmento:

37

Como murciélagos que ganan el refugio de sus nichos, a dormir, a jugar, antes que acabara el sueño para rendirlos, tirábanse en fin acá y allá, por los rincones. Jugaban a los hombres y a las mujeres; hacían de ellos los más grandes, de ellas los más pequeños, y, como en un manto de vergüenza, envueltos entre tinieblas, contagiados por el veneno del vicio hasta lo íntimo del alma, de a dos por el suelo, revolcándose se ensayaban en imitar el ejemplo de sus padres, parodiaban las escenas de los cuartos redondos de conventillo con todos los secretos refinamientos de una precoz y ya profunda corrupción (Cambaceres, 2008: 4).

En su periodo de criminalidad juvenil, Genaro aprendió a usar la coerción en el campo erótico. Este conocimiento lo aplicará con Máxima tanto para catalizar el matrimonio con ella como para obligarle a cubrir sus problemas económicos. Efectivamente, su primera relación sexual con ella tuvo lugar por medio de penetración forzada. Genaro, la presa de los niños ‘más grandes’ de la pandilla, ha continuado su proceso de degeneración. Es evidente que Cambaceres trata de despertar en el lector una serie de reacciones que lo inciten a pensar en el protagonista de manera hostil, llevándolo nuevamente al límite de la deshumanización. Máxima representa a las mujeres criollas que pierden el honor por medio de la intimidación sexual infligida por alguien cuyo origen étnico es diverso,²⁶ como en determinado momento lo fueron las cautivas en los malones del desierto. La mujer argentina, su cuerpo, su patrimonio son puestos en riesgo debido a la violencia del *parvenu*²⁷ Genaro, quien reduce el amor de Máxima a una suerte de violenta posesión material. Al describir la escena de la violación de Máxima, el narrador de *En la sangre* asume un juicio crítico similar al adoptado por el narrador de *Giacinta* de Luigi Capuana.²⁸ En efecto, al igual que en la novela verista, el narrador cambacerriano actúa como un testimonio atento de las dinámicas interiores que guían a Genaro a cometer este acto de violencia. En este episodio el narrador penetra totalmente en la intimidad del protagonista, revelando una psique

26 Al mismo tiempo, aunque la novela no alude directamente, podría pensarse que, con su embarazo, Máxima se convierte en la portadora de una generación híbrida que lleva ‘en la sangre’ la amenaza del extranjero.

27 Advenedizo.

28 Al igual que Máxima, Giacinta inicia su vida sexual por medio de una violación. Este acontecimiento marcará gravemente su vida, pues no logrará establecer verdaderas relaciones sentimentales, ni confiar en el amor, ya que siempre relacionará las relaciones afectivas con el sometimiento a los intereses masculinos.

complicada que por medio de la violencia sexual acaba con los únicos afectos verdaderos que había logrado despertar en la sociedad argentina: Máxima y sus padres. Poseer a la fuerza a su novia criolla no es el acelerador de su progreso e integración social, sino que constituye su pasaje hacia la autodestrucción. Este es el hecho que marca definitivamente su fracaso. A partir de este momento su relación con Máxima se convierte en la historia de un amor atormentado, obstaculizado por las propias barreras que él ha creado, que lo condenan a ser un hombre ruin y a su pareja a sufrir abusos constantes y a callar:

Bruscamente se sintió, se vio arrojar, echar de espaldas Máxima a lo ancho del sofá, empujada por Genaro, y él sobre ella:

—¿Qué?... ¡no!... —balbuceó azorada.

—¡Cállate, que si te oyen, que si nos ven, se arma un escándalo!

Crujieron los elásticos, hubo un rumor sordo y confuso, un ruido ahogado de lucha, luego un silencio (Cambaceres, 2008: 84-85).

De hecho, a pesar de que, en los últimos capítulos, Máxima muestra una gran reticencia hacia su marido, termina siendo totalmente sometida por este, quien le aclara que ella es «la dueña de la plata», «pero no de tu culo... ¡de eso soy dueño yo!...» (Cambaceres, 2008: 126). Por medio de la intimidación, Genaro establece una subordinación recíproca entre él y su esposa: él depende de 'la plata' de su consorte, mientras ella ha asumido una condición de subordinada a través de la sexualidad. Conjuntamente, por medio de su 'animalidad', el protagonista de la novela trata de cambiar los paradigmas sociales o, en cierto modo,

comienza a aplicar una suerte de código de *vendetta*²⁹ hacia la sociedad argentina. Genaro, al igual que su padre, es un hombre animalesco, agresivo, depredador.³⁰ Su resarcimiento inicia en el episodio correspondiente al examen de bachillerato. En este, Genaro rompe con la *gettatura*³¹ de su sangre por medio del engaño providencial de la urna abierta, que le permite recibir su diploma a pesar de sus limitaciones intelectuales y culturales. A partir de este momento, inicia a vengarse de todas las ofensas recibidas por la sociedad bonaerense. La urna tiene una función providencial en la historia de este antihéroe, le permite iniciar su integración y resarcimiento. La ‘profanación’ de la urna cataliza la ruptura de una suerte de encantamiento que lo condenaba al inmovilismo social. Efectivamente, en este capítulo Cambaceres trasplanta a Argentina tres elementos clave atribuidos a Italia meridional: la superstición, la sed de venganza y los mecanismos de simulación. En relación con la superstición, Cambaceres presenta el folclore y la religiosidad ítalo-meridionales, presentes en el medio cultural de Genaro, desde una perspectiva negativa, convirtiéndolos en una prueba más de la inferioridad de

29 Uso el término italiano porque creo que Cambaceres, al hablar de venganza, se refiere al significado tradicional que las tres mafias meridionales tienen de *vendetta*, es decir, ‘castigo justo’. Tanto para la Camorra, como para ‘Ndràngheta y Cosa nostra la *vendetta* es una restitución justa a una acción que ha atentado contra el honor de una persona. Sobre la práctica de la *vendetta*, Antonio Pigliaru dice que esta es «un istituto preso nel curioso destino di Dover vivere il proprio originario naturalismo dentro una cultura, una civiltà, una storia che in qualche modo non è più una cultura meramente naturalistica» (Pigliaru, 1959: 258).

30 Parangonado a un buitre, el padre de Genaro representa a un individuo que se deja guiar por los instintos. El tacheru napolitano es descrito como un hombre astuto, cauteloso, agresivo. Más que la razón, ha desarrollado las capacidades perceptivas que le permiten la sobrevivencia en el bajo mundo: «De cabeza grande, de facciones chatas, ganchuda la nariz, saliente el labio inferior, en la expresión aviesa de sus ojos chico y sumidos, una rapacidad de buitre se acusaba [...] De vez en cuando, lentamente paseaba la mirada en torno suyo, daba un golpe [...] al llamador de alguna puerta y, encorvado bajo el peso de la carga que soportaban sus hombros: “tacheru”... gritaba con voz gangosa, componi calderi, tachi, señora?» (Cambaceres, 2008: 1).

31 Escritura correcta ietatura.

su protagonista y de su naturaleza salvaje. En cuanto a la venganza, esta tendrá lugar por medio de la violencia y del desarrollo de mecanismos de simulación. La *vendetta* en el protagonista es instintiva, hecho que lo convierte en un individuo peligroso para la sociedad argentina, es el nuevo bárbaro que la amenaza. En lo que respecta a los mecanismos de simulación, Genaro posee todas las características del personaje *hypokrités* (Kirkkopelto, 2009: 231). Es un simulador que trata de adoptar máscaras que le permiten ser incluido dentro de la sociedad para llevar a cabo su plan de medro social. El buen bachiller y el buen pretendiente forman parte de las facetas adoptadas por este advenedizo, quien aprende a fingir para esconder sus propias limitaciones y poder camuflarse en la sociedad. Esto se percibe claramente en la escena en la que utiliza una serie de artimañas para fingirse borracho y evitar que salga al descubierto su acto de corrupción para superar el examen de bachillerato:

41

Y con toda la destreza, con la artimaña de un cómico, simuló hallarse ebrio él también; embotó la vista, separó una de otra las piernas, ladeó el cuerpo, como descuajado en la silla cabeceaba, babeaba, tartamudeaba, pedía más vino.

—Está mamau el gringuito —riéndose a carcajadas prorumpieron en coro los demás—, miserablemente mamau... angelito... ¡que la acuesten a la criatura!...

[...] (Cambaceres, 2005: 44-45).

Supersticioso, vengativo e *hypokrités*,³² el personaje cambaciano posee todas las características del arribista social

32 Uso intencionalmente el término griego porque creo que el personaje de Genaro presenta las características simulatorias que el *hypokrités* tenía en el teatro griego. Es decir, de un individuo que busca fingir y camuflarse para obtener sus objetivos.

que se esmera por formar parte de un medio que no le corresponde. La muerte de su padre, el envío de su madre a Italia, el mudarse a vivir en un barrio exclusivo, el fingirse ‘buen muchacho’ para acercarse a Máxima hacen de Genaro el prototipo del advenedizo. Es evidente que Cambaceres otorga a su personaje las características del *parvenu* de la literatura universal (presentes en Petronio, Moliere, Lesage). En efecto, por medio de sus tretas logra medrar y enriquecerse. Sin embargo, a pesar de alcanzar la prosperidad no dejará de ser un individuo ridículo, inescrupuloso y despreciable que terminará regresando a su estado inicial debido al determinismo social. Su simulación para lograr la *vendetta* termina con un efecto búmeran, con la destrucción total de su imagen y con su completa ruina económica. Efectivamente, con el personaje de Genaro, Cambaceres representa al descendiente de italianos condenado *ab aeterno* al desprecio de quienes conocen de cerca su naturaleza bárbara y sus deseos de venganza hacia la sociedad que siempre lo ha despreciado. Su retrato negativo representa, desde la mirada del narrador cambaceriano, al nuevo bárbaro que amenaza a la sociedad argentina. Genaro, antihéroe por excelencia, aparece en la novela como el individuo que desea usurpar la identidad y las jerarquías nacionales. Sus deseos de integración causan sospechas y rechazo: su no aceptación en el club, la desconfianza de los familiares de Máxima, las burlas de los compañeros del colegio son pruebas de la imposibilidad de su asimilación. Es precisamente por estos aspectos deterministas que la novela parece presentarse como una advertencia sobre los riesgos de una fusión criollo-extranjera. Ser ‘tano’ significa desconocer los códigos sociomora-les argentinos y, en consecuencia, ponerlos en peligro. Su infausta unión con Máxima equivale a una oscura perdicción de la tradición nacional. A pesar de haber nacido en

Argentina, Genaro no ha perdido el estatuto de foráneo o de bárbaro de sus padres. No ha dejado de ser un bárbaro, un *terrone*, como lo fueron sus padres en una península itálica unificada por los valores septentrionales, que hacían de los ciudadanos del sur seres indeseables, cuyos únicos modos de sobrevivencia eran el bandidaje o la migración. Genaro es un personaje verista, es el *terrone* trasplantado al Río de la Plata.

Conclusiones

Al inicio de este ensayo mencioné los aspectos más importantes que guiaron a lo que, a partir de la unidad de Italia, se conoce como la *questione meridionale*. Posteriormente, aludí a los sentimientos antitalianos presentes en la sociedad argentina y, finalmente, presenté mi análisis de *En la sangre prestando* especial atención a las cuestiones relacionadas con el determinismo social, la violencia, la *vendetta* y la simulación. Después de haber analizado todos estos aspectos, considero que se puede concluir que Genaro, protagonista de *En la sangre*, es prisionero de su herencia genética y social. Ambas lo condenan a padecer una condición de inferioridad en la sociedad argentina. En la novela existe una contienda entre los personajes, esta no tiene lugar entre buenos y malos, sino entre nacionales y extranjeros. Genaro representa a un sujeto colectivo considerado dudoso por ser ajeno a la cultura de la colectividad local. Es el arquetipo de los nuevos bárbaros que han invadido Buenos Aires.

En la sangre exhibe tanto características del naturalismo francés como de su derivado italiano, el verismo. Del primero comparte principalmente el determinismo social. Del segundo retoma algunos elementos que aluden a la *questione meridionale*: *i carusi*, la *vendetta*, la superstición,

la violencia. Adicionalmente, Eugenio Cambaceres también comparte con el verismo el uso de analogías y paralelismos entre el protagonista y los animales. Adicionalmente, Genaro es una suerte de *hypokrités*, un simulador que trata de adoptar máscaras que le permiten ser incluido dentro de la sociedad para llevar a cabo su plan de venganza. El personaje cambaceriano posee todas las características del arribista social que se esmera por formar parte de un medio que no le corresponde. Sin embargo, a pesar de alcanzar la prosperidad no dejará de ser un individuo ridículo, inescrupuloso y despreciable que terminará regresando a su estado inicial debido al determinismo social.

44 En suma, después de haber analizado esta obra, se puede concluir que *En la sangre* es un texto verista argentino que, al igual que los italianos, se conecta con el naturalismo francés, pero está marcado por el contexto de la *questione meridionale*. Es una transferencia del verismo al país sudamericano. Es un viaje en el cual Genaro es el heredero del ambiente social y los eventos históricos que afectaron a la península itálica. Su fisionomía coincide con la de los personajes veristas, con las miserias propias del contexto de la unificación de Italia y a la crisis político-económico-territorial italiana. En la novela de Cambaceres no hay idealizaciones, hay un realismo verístico que se percibe en diferentes aspectos del texto, incluyendo en algunos elementos lingüísticos que demuestran que la obra es heredera de la ruralidad y precariedad italianas, no de aquellas francesas. *En la sangre* está cargada por los prejuicios de clase y la folclorización del italiano meridional y de sus descendientes. Al penetrar en el universo de Genaro, Cambaceres se sumerge en el mundo subalterno de la migración italiana: Genaro es un *terrone*, sus padres han mutado territorio, pero no han podido deshacerse de

sus problemas económico-morales. Sus superiores ahora no son las personas del norte del país, son los criollos de Argentina, quienes los desprecian debido a su barbarie. Esta marca su comportamiento, su crueldad, su condición mental, su misoginia y sus intenciones arribistas. Sin duda, el verismo es usado por Cambaceres con supuestas finalidades moralistas, para abogar por la discriminación al sudista y adherir a los parámetros de la sociedad materialista de Italia del norte. En consecuencia, el autor adapta el verismo al contexto porteño con la finalidad de demostrar la imposibilidad de una relación constructiva entre Genaro y Buenos Aires. Los sufrimientos, desgracias, derrotas, aparente triunfo y caída de Genaro demuestran su peligrosidad para la sociedad argentina. *En la sangre* no deja espacios para los sentimentalismos, este hijo de migrantes del sur de Italia es el enemigo de la burguesía bonaerense. No hay evolución en este personaje, a pesar de que logra una supuesta escalación social. *En la sangre*, en efecto, narra su involuación, confirma su condición de subalterno.

45

Bibliografía

- Alberdi, J. B. (1916). *Cartas quillotanas*. La Cultura Argentina.
- . (1916). *Peregrinación de Luz del día*. La Cultura argentina.
- Aprile, P. (2011). *Terroni. Tutto quello che è stato fatto perché gli italiani del Sud diventassero «meridionali»*. Edizioni Piemme.
- Bruno, F. (1968). *Letteratura meridionale*. Pellegrini.
- Cáceres Milnes, A. C. (2012). "Eugenio Cambaceres y el naturalismo argentino. Lectura de *En la sangre*". *Revista internacional*. 1.4, 1-20.
- Cambaceres, E. (2008). *En la sangre*. Ediciones Colihue SRL.
- Canaparo, C. (1997). "Eugenio Cambaceres". *Encyclopedia of Latin American Literature*, 160-179.

- Clerici, L. (1989). *Invito a conoscere il verismo*. Ugo Mursia Editore.
- d'Eramo, L. (2014). *Ignazio Silone*. Lit Edizioni.
- Devoto, F. (2006). *Historia de los italianos en la Argentina*. Editorial Biblos.
- Di Fiore, G. (2010). *Controistoria dell'unità d'Italia: fatti e misfatti del Risorgimento*. Rizzoli.
- Dubois, J. (2007). "Malédiction sociale et bénédiction romanesque". *Romantisme*. 2, 81-94.
- Gnutzmann, R. (1998). "En la sangre de Cambaceres o la nueva 'barbarie'". *Arrabal*. 1, 81-88.
- Gramsci, A. (1975). *Quaderni del carcere*. Einaudi.
- Kirkkopelto, E. (2009). "The question of the scene: On the philosophical foundations of theatrical anthropocentrism". *Theatre Research International*, 34(3), 230-242.
- Luperini, R. (1982). *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*. Liviana.
- Marzo, J. L. (2010). *La memoria administrada: el barroco y lo hispano*. Katz Editores.
- 46 Moloney, B. (2016). "Francesco Jovine's *Le terre del Sacramento and the Occupation of the Land*". *Spunti e Ricerche*. 17.1, 27-40.
- Mondragón, C. (1998). *Democracia, cultura y desarrollo*. UNAM.
- Mordenti, R. (2010). "Gramsci e il razzismo italiano". *Biblioteca di Testi e Studi: Lingua e letteratura italiana*, 137-156.
- Muñoz, J. M. (2012). "Hacia una sistematización de la relación entre determinismo y libertad". *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*. 56, 5-19.
- Oster, A. (2015). "Novecento nord/sud. Verità e punti cardinali nello specchio d'Europa (Luigi Capuana, Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino)". *Babel. Littératures plurielles*. 32, 221-240.
- Pigliaru, A. (1959). *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*. A. Giuffrè.
- Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Pugliese, E. (2016). "Carlo Levi, il Mezzogiorno e l'emigrazione". *La critica sociologica*. 198.2, 125-130.
- Renda, A. (1900). *La questione: meridionale*. Sandron.

- Rusich, L. G. (1983). "El inmigrante italiano en la novela argentina del 80". *Chasqui*. 12.2/3, 42-49.
- Sarmiento, D. F. (1996). *Viajes*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Sena, I. (2008). "Beduinos en la pampa: El espejo oriental de Sarmiento". *Moros en la costa: Orientalismo en Latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 69-89.
- Senardi, E. (1998). "Il destino dell'asino. Uomini e animali in Rosso Malpelo". *Pb*, 111, 171-86.
- Serao, M. (1909). *San Gennaro nella leggenda e nella vita*. Garabba.
- Teti, V. (1993). *La razza maledetta: origini del pregiudizio antimeridionale*. Manifestolibri, 1993.
- Tupputi, R. (2016). "Orizzonti meridiani (a cura di), Briganti o emigranti. Sud e movimenti tra conricerca e studi subalterni". *Itinerari di ricerca storica*, (2), 179-181.
- Urban, M. B. (2011). "Lo stereotipo del Sud fra Otto e Novecento. Il caso della Sardegna". *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 26(2), 50-63.
- Verga, G. (2017). *Rosso Malpelo*. Lulu Editoriale.
- Villari, R. (1963). *Il Sud nella storia d'Italia: antologia della questione meridionale*. Laterza.
- Zappone, D. (2014). *Il pane della Sibilla: viaggio nei luoghi di Corrado Alvaro*. Rubbettino Editore, 2014.
- Zola, É. (1887). *Le roman expérimental*. G. Charpentier.

Identidad territorial y postmemorias en *Manzanilla del insomnio* (2002) de Ivonne Gordon

49

Manuel F. Medina¹

Resumen

Este ensayo propone que las hablantes líricas de los poemas de Ivonne Gordon reflexionan acerca de su identidad forjada en las intermediaciones de fronteras culturales que separan los mundos en los que se desenvuelven. Emplea un marco teórico que proviene de los estudios de espacios territoriales para analizar cómo se manifiestan conceptos tales como la diáspora, el exilio y la migración en la obra lírica de la autora ecuatoriana.

¹ Manuel F. Medina es profesor del Departamento de Lenguas Clásicas y Modernas en la Universidad de Louisville, Kentucky, EUA. Recibió el doctorado en letras hispanas de la Universidad de Kansas, EUA. Ha publicado extensivamente y dictado conferencias y ponencias en conferencias y universidades nacionales e internacionales sobre sus áreas de investigación de mayor interés entre las que se incluyen las siguientes: narrativa, teatro y cine latinoamericano, ecuatorianos, mexicano y latinos de los Estados Unidos. En el 2012 publicó el libro *Archivo y discurso de la novela mexicana contemporánea* y actualmente prepara un estudio del cine ecuatoriano actual. Es el presidente de la Asociación de Ecuatorianistas.

El artículo también propone que *Manzanillas del insomnio* (2002) cabe dentro de la categoría de postmemorias, concepto desarrollado por Marianne Hirsh, porque procura su identidad judaica al recrear las memorias del padre de la autora, quien sobrevivió a la persecución despiadada antisemítica en Europa y se refugió en el Ecuador.

Palabras claves: Ivonne Gordon, postmemorias, identidad territorial, Manzanilla del insomnio, poesía ecuatoriana.

TITLE: Territorial identity and post-memory in *Manzanilla del insomnio* (2002) by Ivonne Gordon

Abstract

This essay poses that Ivonne Gordon's lyrical speakers reflect on their identity forged in the space in-between the cultural borders separating the worlds where they live. The paper uses a theoretical framework based on concepts developed by critics who study spaces as territories where cultural exchange happens. It studies how concepts such as diaspora, exile and migration work within the spaces created in Ivonne Gordon's poems. This article also uses Marianne Hirsh's concept of postmemory, the artistic works of children whose grandparents or parents suffered antisemitic persecution including the holocaust. *Manzanillas del insomnio* (2002) by the Ecuadorian poet Ivonne Gordon fits within the definition of postmemories because it recreates the memory of her father who experience antisemitic prosecution in Europe.

Keywords: Ivonne Gordon, postmemories, spatial identity, *Manzanilla del insomnio*, Ecuadorian poetry.

La identidad de Ivonne Gordon² le permite movilizarse por diferentes secciones del espectro cultural a través de los cuales circula o, convendría más decir, deambula.³ Su poesía, difundida a través de diez colecciones que empezaron a aparecer en 1987, revela su tendencia de reinventarse cada vez de una manera deliberada en todo libro nuevo que ha entregado al público lector. Sus textos representan una progresión en la mirada introspectiva que se observa en *Diosas prestadas*⁴ del 2019 o *El tórax de sus ojos*⁵ aparecido en el 2018, al compararlos con su obra más temprana como *Nuestrario*⁶ o *Colibríes en el exilio*,⁷ ambos de 1997, en donde hablantes líricos emplean el lenguaje como herramienta para transmitir las sensaciones de frustración provocadas por tener que lidiar con el constante relocalizarse y sentar raíces en lugares en donde viven pero que no les pertenecen. Los hablantes líricos expresan su frustración por sentirse atados a los estereotipos que los amarran como cadenas y que les impiden sentirse en su lugar propio, no obstante donde se encuentren.

51

La obra de Ivonne Gordon le ha merecido muchos reconocimientos, especialmente en los últimos años. Además de

2 La poeta cuya obra se estudia en el presente artículo ha empleado los siguientes nombres en sus publicaciones: Ivón Gordon Vailakis, Ivonne Gordon Carrera Andrade e Ivonne Gordon. Se emplea la versión última por tratarse de la empleada en sus poemarios más recientes. Se explica este fenómeno como parte del contexto de los aspectos de la identidad cultural de la autora explorados en este análisis.

3 El autor de este trabajo agradece muchísimo la generosa colaboración de Ivonne Gordon por su ayuda a localizar material clave para completar este artículo. Su asistencia facilitó grandemente mi labor como investigador, especialmente en la época de la pandemia del COVID-19 que interfirió con mi acceso usual a la biblioteca de mi universidad y conseguir libros y artículos que no se encuentran en línea. Agradezco igualmente los acertados comentarios de Mónica Murga, cuyas atentas y generosas lecturas permitieron que este ensayo evolucionara hasta su estado actual. Nuestras animadas conversaciones ayudaron a aclarar mis ideas y más que nada a presentarlas más claramente. Igualmente, expreso mi gratitud al dictaminador (lector ciego) por su lectura crítica precisa. Su evaluación me sirvió mucho para presentar mejor mis argumentos.

4 Ivonne Gordon. *Diosas prestadas* (Madrid: Torremozas, 2019)

5 Ivonne Gordon. *El tórax de tus ojos* (Madrid: Amargord, 2018).

6 Ivón Gordon Vailakis. *Nuestrario* (México: Impretei Press, 1987).

7 Ivón Gordon Vailakis. *Colibríes en el exilio* (Quito: El Conejo, 1997).

haber sido incluida en antologías de gran prestigio aparecidas en América Latina, Europa, África, Asia y Estados Unidos, se ha convertido en invitada frecuente del círculo de escritoras representativas de su generación. Así mismo, ha participado en festivales internacionales de poesía en una multitud de países a lo largo del globo y ha recibido reconocimientos a manera de premios en los que ha sido nominada o quedado como finalista en diversos lugares del mundo. Destacamos el Premio Nacional de Poesía Jorge Carrera Andrade y, de manera más reciente, el prestigioso Poet in New York en el 2020. Sus poemas se han traducido al inglés, belga, griego y polaco. Su obra acaba de ser incluida en la prestigiosa antología *101 Jewish Poems for the Third Millennium*.⁸ Las audiencias de lectores parecen sentir una atracción especial por su versión propia de la identidad y su manera de expresar su condición de moradora de espacios heterotópicos entre los que se desenvuelve con la mayor naturalidad. El presente ensayo, de manera específica, explora la representación lírica de la experiencia del exilio a través de textos originados a partir de la postmemoria y el desarrollo de una identidad territorial forjada en espacios fronterizos tales como la diáspora, el desplazamiento espacial y la hibridez cultural.

Los críticos de la obra de Ivonne Gordon observan esa presencia de los viajes y la búsqueda de un espacio propio en el espacio ajeno al que la voz poética se debe incorporar. Simultáneamente, se menciona que Ivonne Gordon se reinventa por medio de la poesía a fin de poder convertirla en una morada apropiada para vivir, no solo existir:

Los poemas de Ivonne Gordon son de un cuerpo encendido por desplazamientos vitales, jornadas audaces, alforjas im-

8 Matthew Silverman and Nancy Naomi Carlson, eds. *101 Jewish Poems for the Third Millennium* (Berkeley, CA: Ashland Poetry Press, 2021): 66.

prescindibles. Ivonne es otra poeta ecuatoriana que se marchó a buscar fuego más allá del equinoccio y en esa búsqueda se encontró con las dagas del exilio, allí se negó a sucumbir a sus filos (desolación, angustia, desesperanza, extravío).⁹

David Cortés Cabán, en una reseña de *El tórax de tus ojos*, nota la presencia de la preocupación geográfica, pero más que nada ve en la poesía más reciente de Ivonne Gordon una preocupación por descubrir mediante la reinención del lenguaje o la reinserción de las sensaciones: «Lo simple y profundo arroja un nuevo esplendor sobre las cosas que retiene el lenguaje. No solo el de las experiencias que ratifican el sentido de los textos, sino también el sentido de nuestro caminar por el mundo».¹⁰ René Gordillo y Fercho Cuartas, en otra reseña de *El tórax de tus ojos*, mencionan la preocupación de Ivonne Gordon por usar el lenguaje para construir. Según los autores, Gordon procura una lírica que nombre o dé significado a lo que se le escapa a las limitaciones de la palabra: «Cuando uno lee poesía lo que en realidad está haciendo es construyendo un mundo de significaciones que no es habitual en el propio pensamiento, de ahí que lo poético utilice diferentes figuras retóricas para nombrar lo que no puede asirse con una sola palabra».¹¹ Roberto Ponce Cordeiro, al analizar *Meditar de sirenas* (2013), encuentra un enlace entre la invención del significado y el afán de los hablantes líricos de Ivonne Gordon de moldear las palabras para poder diseñar mundos donde puedan vivir el exilio que los atrapa:

El suyo es un exilio voluntario, por supuesto, un exilio que, afortunadamente, obedece a motivos menos trágicos que los

⁹ Ana Cecilia Blum. "Lleva otro tiempo dentro", *Metafología* (20 de diciembre de 2016), s.p.

¹⁰ David Cortés Cabán. "El placer de nombrar en *El tórax de tus ojos*, de Ivonne Gordon. Comentario De David Cortés Cabán". *Crear en Salamanca*. (10 de octubre de 2018), s.p.

¹¹ René Gordillo y Fercho Cuartas. "El tórax de tus ojos, Ivonne Gordon", *Claroscuro* (2018), s.p.

de otros exilios (el de Brecht, por ejemplo). Es exilio al fin, no obstante, y como tal contribuye a ese aire indeterminado de su obra que es, al mismo tiempo, el aire de la ubicuidad, el aire del aire, el aire del mar en el que viven, o no, las sirenas, el aire de lo liminal. Esta es, pues, una poesía ubicada entre el silencio y la palabra y en ningún lugar más.¹²

Por su parte, Pilar Melero extiende el comentario de Ponce Cordero para concluir que Ivonne Gordon reinventa el lenguaje a fin de nombrar sensaciones para las que no existen palabras: «Ésta es la poesía de *Meditar de sirenas*, una evocación elocuente y voluptuosa de lo que se puede hacer con el mito, con el lenguaje, y con sensaciones que nos habitan, ‘desde antes del alfabeto’».¹³

54

El presente estudio agrega sus comentarios a la conversación cultural sobre el significado y relevancia de la poesía de Ivonne Gordon, extendiendo los niveles de interpretación a lo que se ha expresado sobre dos aspectos latentes en la obra de la poeta: el rol preponderante del lenguaje como elemento creador de nuevos espacios en donde habitar y la manera de mencionar o expresar lo que asumimos como innombrable. Se traslada la discusión crítica al cruce de espacios fronterizos empleando un marco teórico que se origina a partir de aspectos relacionados con el concepto de identidad territorial y de las postmemorias.

Geannina Moraga López, partiendo de los postulados de geógrafos culturales al definir la identidad territorial, explica que cada cultura fomenta un concepto de identidad basado en un sentido de pertenencia al lugar que habitan, que se expande más allá del mero espacio geográfico:

12 "Presentación del poemario *Meditar de sirenas*, de Ivonne Gordon Carrera Andrade" (2017).

13 Pilar Melero. "*Meditar de sirenas*: una evocación de lenguaje y sensaciones que nos habitan 'desde antes del alfabeto'", *Astrid Fufellie* (2014), s.p.

La identidad territorial es un sentido que se construye en el tiempo y el espacio habitado, la cual está en gran medida ligada al afecto que cada individuo o grupo logre desarrollar con el entorno, ya sea local, municipal o nacional. La identidad se crea en la conjunción entre el medio físico, la continuidad histórica y la continuidad social; pues el territorio también se puede percibir en términos de temporalidad, y es en esta línea de tiempo donde se construye la identidad territorial, *por la condición de habitante*.^{14, 15}

La identidad territorial incluye una mezcla de componentes culturales gestados a partir de valores y costumbres en determinado espacio a lo largo de un cierto periodo y se han estructurado e insertado en la fábrica misma de cada sociedad. Entre los diversos componentes que afectan directamente la identidad territorial constan la presencia de sentimientos de pertenencia y los tipos de relaciones sociales que se entablan cotidianamente; ambos enfatizan la conexión estrecha entre una persona y su entorno cultural, social y físico. En general, la poesía de Ivonne Gordon se concentra en estos marcadores de identidad territorial notables por la negociación de diferentes espacios físicos. Nos referimos a los lugares donde ha vivido, pero de manera especial a las fronteras metafóricas que culturalmente separan sus identidades de, por ejemplo, judía y católica ecuatoriana.

Examinando los nombres usados por Ivonne Gordon a lo largo de su carrera profesional de escritora, rápidamente se observa el proceso de negociación con su identidad territorial en su trayectoria personal. No sorprende que la poeta haya escogido manipular el lenguaje como la manera

14 Las cursivas aparecen en el original.

15 Geannina Moraga López. "Geografía cultural e identidad territorial: el caso de la comunidad de Cabuya, distrito de Cóbano, Puntarenas". *Revista Geográfica de América Central*, n. ° 46, (2009): 137-138.

más apropiada para autodefinirse. Ha escogido servirse de la herramienta más eficaz que conoce, los juegos lingüísticos y su gama inmensa de significados y figuras retóricas. Los nombres y apellidos que ha adaptado la conecta con una versión de sus identidades. Este detalle no ha pasado desapercibido por los críticos que, al referirse especialmente a sus colecciones más recientes, comentan este aspecto de su obra. En un detalle autorreferencial, también lo expresa una de las propias voces poéticas de Gordon en “Las ocurrencias del porvenir”, texto de la colección homónima (2018):

La mujer de muchos nombres carece de apellido en la claridad del desierto.

Muchos nombres sin signos comprensibles, sin lenguaje que exista en los incendios vespertinos.¹⁶

56

La hablante lírica parece conectar la identidad de la mujer con solo sus nombres y asume al apellido como elemento que la desliga de la claridad que de otra manera ofrece el desierto. En el afán de inventar otros mundos o un mundo regido por otras leyes, la hablante intenta crear un nuevo idioma escrito con signos desconocidos y que, por ende, resaltan como incompresibles al lector. La hablante lírica ha logrado éxito al crear un lenguaje que permita nombrar seres y objetos con signos indescifrables. Se crea un lenguaje formado de signos también recién inventados y que le dan libertad de expresión a la mujer de muchos nombres, cuyo apellido la atrapa al definirla y encajarla en los casilleros tradicionales cuidadosamente diseñados para las de su género. La idea de crear con el lenguaje y de inventar un lenguaje persiste a lo largo del poema entero. La hablante describe el poder mági-

¹⁶ Ivón Gordon Vailakis. *Las ocurrencias del porvenir*, 1 ed. (Argentina: Hespérides, 2018): 5.

co de la habilidad de inventarse un lenguaje que le permite cambiar su identidad, al «cambiar de rostro» y poder adoptar otra identidad que le atraiga más:

¿Qué nombre le dará la maga celta? Un nombre para inventarse el lenguaje de las aves. Un nombre para mudar de rostro y cantar con los pájaros al atardecer.

Los nombres nuevos liberan mientras que los apellidos atrapan.

Regresando al aspecto personal de la autora biográfica de los poemas, notamos un afán de conectar su identidad a combinaciones específicas de nombre y apellidos. Cada nombre intercala a Ivonne Gordon en un grupo con identidad definida, a menudo cargado de ideología semántica notable. Por ejemplo, el apellido griego Vailakis agregado al paterno Gordon que emplea en las primeras colecciones de poesía la identifica como esposa, a la manera de dar etiquetas de los estadounidenses. En *Meditar de sirenas* aparece Ivón Gordon Carrera Andrade como nombre de la autora. Ivonne Gordon conscientemente emplea el 'Carrera-Andrade', apellido de su tío materno, que la coloca justo en las inmediaciones de la esfera literaria al conectarla con uno de los más importantes representantes de la lírica del Ecuador. La versión o invención más reciente de simplemente llamarse Ivonne Gordon la transporta de regreso a la cultura judía que experimentó bajo un filtro sincretizado y que heredara de su padre. Y al cambiar la manera de deletrear Ivón con acento a la manera ecuatoriana o en español, adopta una identidad más global que le permite negociar más apropiadamente su lugar en muchos espacios territoriales y culturales.

Cada combinación de nombre con sus correspondientes apellidos se puede interpretar como una manera de sobrevivir por medio de adaptarse a un espacio propio de un exilio que en definitiva la marca. En el caso de la poesía de

58 Ivonne Gordon, la discusión de la identidad se halla estrechamente ligada a la conversación sobre el espacio territorial y el concepto de la diáspora —que tradicionalmente se refiere a los judíos que habitan fuera de Palestina e Israel— para incluir una definición más vigente que la identifica como el movimiento, migración o dispersión de un grupo de personas de su territorio ancestral establecido. Al revisar la literatura de la diáspora, se debe de explorar la relación entre los que llegaron primero a cierto espacio y los que llegaron después y fueron obligados a migrar por razones tales como la esclavitud, persecuciones políticas, deplorables condiciones económicas y exilio culturales. Las diásporas, en este sentido, describen a individuos o comunidades ‘transnacionales’ que viven en espacios donde se intercalan o se asientan a la periferia de diversas comunidades, especialmente las constituidas por gente que también ha abandonado su espacio de nacimiento. Los de una diáspora culminan restringiendo, expandiendo (y mezclándose y apareando) sus nuevas residencias con nuevas y viejas identidades y estilos de vida. Ser parte de la diáspora representa pertenecer a un grupo mayor en transición, parte de una comunidad alterna que vive dentro de una entera comunidad nacional, y ser un individuo que debe sentir los desafíos de sentirse parte de varias naciones y culturas.¹⁷

Y la constante transformación de nuevas identidades adoptadas refleja la sensación de la hablante lírica de “Un país extranjero” que hace eco de los conceptos que se debaten sobre espacios y territorios.

Un país extranjero

es como el árbol

17 Steven J. Gold. *The Israeli Diaspora*, (Hoboken: Taylor & Francis Ltd., 2002): 1.

del jardín vecino, es bello
pero no es tuyo

las raíces se cruzan a tu lado

pero no son tuyas
se han cruzado

no me siento ni feliz ni triste
ni ahogada ni desahogada

un país extranjero
siempre es un país extranjero.¹⁸

Nótese la comparación figurativa del país extranjero que se asemeja a un árbol del jardín vecino («es bello pero no es tuyo»), lo que revela la permanencia fluida de la posición ilusa de un espacio al que se ocupa pero solo transitoriamente, porque un forastero no puede tomar posesión de un lugar que siempre le resultará ajeno («un país extranjero / siempre es un país extranjero»). La hablante lírica se refiere al espacio en términos de una diáspora porque lo capta o percibe como un lugar en transición donde, a diferencia del vecino, ella no puede sentar raíces. Se siente parte de una comunidad nacional, y sobrelleva los retos que representa pertenecer a las otras culturas y naciones que se caracterizan por no ser la dueña original del espacio que le otorgó el derecho de llamarse 'yo' y tildar y asumir a los demás como 'otros' morando en un país extranjero.

Las hablantes líricas de los poemas de Gordon colocan la conversación en el ámbito de los espacios, las fronteras, y la definición de una identidad que posee múltiples

¹⁸ Gordon. *El tórax de tus ojos*, 63.

60

elementos pertenecientes a diferentes culturas y, por ende, territorios en los que ha habitado. No obstante, en una de sus colecciones de poemas titulada *Manzanilla del insomnio*, publicada, temprano en su carrera, en el 2002, Ivonne Gordon añade una reflexión sobre su genealogía judaica. *Manzanilla del insomnio*, escrita bajo los auspicios de una beca Fullbright en la que Ivonne Gordon investigó la producción literaria judaica-ecuatoriana, la llevó a concluir que ella representa la única miembro de este grupo. En *Manzanilla del insomnio* se observa la alusión a memorias transmitidas a través de generaciones y de experiencias propias de los hablantes líricos de las poesías de Ivonne Gordon. En esta colección, Ivonne Gordon explora su ascendencia judaica y su lugar dentro de la identidad forjada creciendo a la par de los otros espacios contestatarios con los que se identifica. Ivonne Gordon escudriña de lleno su vínculo con la cultura judaica heredada de su padre. Dan Rogers nota la persistencia de ese habitar diferentes espacios identitarios entre los cuales los hablantes líricos de Ivonne Gordon entran y salen, porque dominan los símbolos lingüísticos y culturales con la fluencia necesaria para navegarlos cómodamente: «La voz en esos dos poemas abre una zona de contacto textual que permite el flujo de signos y significados a través de dos distintos dominios culturales y lingüísticos».¹⁹ Así mismo, Nadia Grosser Nagaranjan, en su breve reseña de *Manzanilla del insomnio*, refleja la genealogía de Gordon latente en los poemas, la cual la enlaza con sus raíces y simultáneamente la marca como proveniente de otra parte. No obstante, propone que eventualmente se sobrevive gracias al mero hecho de que pertenecemos a la especie humana, más allá del bagaje ancestral que llevamos y nos acompañará durante toda nuestra existencia:

¹⁹ V. Daniel Rogers. "Lo sagrado y lo profano en la poesía de Ivonne Gordon", *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*, n. ° 47 (2020): 88.

We are all rootless despite the fact that we all have roots and come from somewhere, yet regardless of all this, we survive only thanks to being human, the rest is just part of our makeup. We are what we are, just as we were what we were in the past, and once again will be what we shall be in the future.²⁰

José María Mantera percibe la búsqueda en la que se embarcan los hablantes líricos de *Manzanilla del insomnio* y la interpreta como un afán de Ivonne Gordon de entender las razones del exilio y de procurar encontrarlo en el pasado familiar:

Manzanilla del insomnio [...] empieza a indagar retrospectivamente en las circunstancias/raíces del exilio y en cómo la historia personal llega a estar íntimamente enlazada a la historia colectiva a través de recuerdos, recuentos y objetos personales.²¹

Ivonne Gordon le dedica el libro *Manzanilla del insomnio* a la memoria de Henry Klein y «También a todas las personas que tuvieron que salir de España por la Inquisición y a las personas que dejaron Europa por la persecución nazi».²² Esta declaración inicial coloca temáticamente a la escritora y nos prepara para el tema de la diáspora judía, que sirve como referente lírico a la colección de textos. Se destacan tres aspectos sobresalientes entre las cavilaciones de la hablante lírica que recita los versos y poemas que componen la colección: búsqueda de sus raíces, meditaciones sobre su lugar intermedio entre dos religiones y dos culturas entre las que ha crecido y el rescate de la imagen de su padre por medio de la palabra escrita que lo eterniza al convertirlo en objeto de escritura, inspiración y memoria. El texto evoluciona a lo largo

20 Nadia Grosser Nagarajan. "Manzanilla del insomnio by Prof. Ivonne Gordon Vailakis", s.p., s.f.

21 José María Mantero. "La poesía y la vuelta del tiempo", *Confluencia* 19, n. ° 1 (2003): 80.

22 Ivón Gordon Vailakis. *Manzanilla del insomnio* (Quito: El Conejo, 2002): 5.

de las tres secciones que lo componen: “I. Reloj de arena”, “II. Un par de armonías” y “III. Manzanilla del insomnio”. La hablante lírica parece crecer en su entendimiento de la materia a tratar como que si descubriera usando su focalización de niña que crece en un espacio habitado por dos culturas representadas por la manera de observar la fe de sus abuelos. La hablante lírica oscila entre mirar al mundo a través de un ser actuante, que se observa a sí mismo en interacción con sus familiares judíos, especialmente su padre. Y se percibe como ser contemplativa que medita en lo que redescubre entre las escenas que apreció de niña creciendo en ese espacio fronterizo, representado por lo judío y lo católico.

62 El primer poema de la sección I, “Como árbol sin raíz” hace referencia al Aleph, intercalando el texto en la cultura hebraica al llamar la atención a su edad milenaria, que en el poema de apertura se lo presenta como espacio sin principio ni fin, como lo alude el título mismo de la sección, “Reloj sin arena”. El verso «Empezamos otra vez con Aleph»²³ sugiere la naturaleza cíclica de la cultura, lo que podría significar también la persistencia de un sufrimiento que cabe dentro de esa repetición constante del tiempo que se pinta como eterno o infinito en su constante duplicar de eventos como expulsión de espacios, abuso, maltrato y rodar errante por tierras ajenas. El poema propone que la palabra posee el poder de la creación y representa la esperanza de un futuro mejor:

La causa de la raíz y de la duda eterna
se disipa
en la creación de la palabra.

Todo es uno y uno es todo.²⁴

23 Gordon Vailakis. “Como árbol sin raíz”, *Manzanilla...*, 9.

24 *Ibíd.*

La búsqueda de la identidad territorial a través de identificar características que provean detalles que ayuden a definirla persiste por muchos de los poemas iniciales en que la hablante lírica, una niña que crece en el espacio intermedio entre las dos religiones, la judía y la católica, comenta sobre lo que observa. En "Comienzo a salir de mí misma" se aprecia la curiosidad de la niña que intenta entender las señas conflictivas de su identidad cultural: «La duda relincha».²⁵ Y opta por no indagar más allá de lo que intuye pero no puede cuestionar: «Me hundo sin reflexión / me hundo sin pasado».²⁶ Mas la voz de la niña en su rol de ser actuante pinta la escena en que la dos culturas comparten el territorio a través de la celebración de ritos que la hablante no puede cuestionar pero que su naturaleza de ejemplo de negociación de espacios e identidades resulta obvia. La niña habita en la frontera de un área que la divide, la borrosa línea que delimita dos culturas, dos fes, dos experiencias de vida:

63

Me hundo más allá de la luz
y en el Kol Nidrei.

Antes del gran ayuno
la abuela reza el rosario
no come carne, ni huesos, ni silencio
solo mastica cada mullo del rosario.

...

ondas humildes
y mi abuela reza el rosario.²⁷

25 Gordon Vailakis. "Comienzo a salir de mí misma", *Manzanilla...*, 11.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

64

En el mismo territorio se ora el Kol Nidrei, la oración recitada en la sinagoga antes del inicio del servicio nocturno cada Yom Kippur, día de la expiación, el día más sagrado del año judío. Y que marca el inicio del ayuno que comienza al caer el sol y dura hasta el anochecer del siguiente día. La abuela, de fe y cultura católica, reza el rosario en lo que se dibuja como una ceremonia que precede a la celebración judía. Este rezo insinúa el compartimiento del espacio ocurrido como ejemplo de sincretismo religioso, incorporando la religión nueva de la diáspora que llega al Ecuador con los judíos. Los niños adaptan y adoptan ritos de las dos religiones que los circundan. Este evento de incorporar y mezclar ritos y ceremonias relevantes para dos culturas aparecen como ocurrencias comunes entre judíos que llegan a América como partes de pogromos u otras circunstancias, y que forman la diáspora judía en Latinoamérica. No obstante, la hablante lírica de “Un hueso quemado” en un poema que aparece más adelante en el poemario, presenta este rito propio de la familia que amalgama lo judío con lo católico como una manera de borrar o diluir la magnitud sagrada de la ceremonia milenariamente sagrada de las celebraciones religiosas judías, y la presenta como una parte de su identidad que se debe igualmente olvidar:

Herencia de olvidar su carácter sagrado
en el ayuno de rezar el rosario y bendecir la Torah.²⁸

La búsqueda de la identidad de la hablante lírica de *Manzanillas del insomnio* incluye elementos de la conversación de los críticos que cabe dentro de un fenómeno observado en los últimos años, definiendo a la producción de los hijos de padres víctimas del holocausto como postmemoria.

28 Gordon Vailakis. “Comienzo a salir de mí misma”, *Manzanilla...*, 19.

«Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right». ²⁹ *Manzanillas del insomnio* cabe dentro de estas categorías porque el padre de Ivonne Gordon sobrevivió a la persecución despiadada antisemítica que tuviera su auge fatal en el holocausto, y llegó al Ecuador escapando de la amenaza por su vida. Hirsh explica que, al principio, el concepto se originó del trauma transmitido a los hijos y nietos de los ejecutados en los campos de concentración de los nazis, cuando vieron fotografías de sus familiares que habían perecido en un campo de concentración. Aún más, Hirsh expone que, aunque ahora se emplean numerosos medios de difusión, al principio la poesía representó el medio de transmitir la conexión con las víctimas directas del genocidio o los sobrevivientes.

65

Poetry is now only one of many supplemental genres and institutions of transmission. The now numerous and better-funded testimony projects and oral history archives, the important role assumed by photography and performance, the ever growing culture of memorials, and the new museology—all are testaments to the need for aesthetic and institutional structures that might be able to account for what Diana Taylor (2003) calls “the repertoire” of embodied knowledge absent from the historical archive (or perhaps merely neglected by traditional historians).³⁰

Hirsh aclara que emplea el término para referirse a la producción artística de una segunda generación de escritores y crea-

29 Marianne Hirsch. “The Generation of Postmemory”. *Poetics Today* 29, n. ° 1 (2008): 103.

30 Hirsch. “The Generation of Postmemory”, 104.

dores. El término 'post' refleja la influencia que ejercen en la obra creativa las memorias de las historias transmitidas a estas descendientes de víctimas del holocausto y la persecución nazi:

Postmemory is the term I came to on the basis of my autobiographical readings of works by second generation writers and visual artists. The 'post' in 'postmemory' signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath.³¹

66

El libro de Gordon representa una reconstrucción de la postmemoria de la experiencia de su padre, víctima directa del holocausto, aunque no pasara tiempo en el campo de concentración, que tuvo que abandonar su tierra ancestral y marcharse a tierras ajenas; la definición perfecta de una diáspora. Cuando se lo forzó a abandonar su lugar de origen, tuvo que comenzar su peregrinaje en procura de un espacio para vivir y existir, condenado a buscar regresar a su territorio sin lograr éxito en su imposible empresa. Ivonne Gordon dedica el libro a la memoria de Henry Klein, a «todas las personas que tuvieron que salir de España por la Inquisición y a todas las personas que dejaron Europa por la persecución nazi».³² La dedicatoria coloca a la colección en enlace directo con la expulsión de los judíos que se inició en 1492 y que desató la persecución provocada por el desplazamiento obligado de miles de personas en busca de lugares que las aceptaran, los cuales poco a poco se volverían más escasos. El libro se implanta en la experiencia horrible del exilio y el abandono de los lugares de origen para ser parte de una diáspora condenada a vivir en constante procura de regresar a un lugar al que no se podrá jamás volver.

31 Hirsch. "The Generation of Postmemory", 106.

32 Gordon Vailakis. *Manzanilla del insomnio*, 7.

El poema "Sin mostrar" reproduce con más exactitud el trauma transmitido hacia las segundas generaciones de víctimas del holocausto que menciona Marianne Hirsh en sus postulados teóricos de la postmemoria.

Sin mostrar

bajo el lecho
oirás el sonido del viento susurrar
en tus oídos los cuentos de millones que salieron
bajo la fuerza del odio sin tregua.

Sentirás en las marcas
que llevas en los dedos y en las muñecas

la crueldad de la violencia
la limpieza de sangre
los huesos quemados
el sonido de las vitrinas rotas.

El nueve de noviembre, cae el muro de Berlín
y tú celebras el aniversario de tu escape.

Sesenta años antes
te escondiste en Prenzlauerberg.

Escucha las voces
del asilo que vibran del recuerdo
y te contarán las huellas del barro
que pasan por la corteza de los árboles.

Te morías de hambre en Londres
con la incertidumbre de tu futuro famélico
tu nariz está húmeda por el olor de cuerpo humano.

Recapacitas
y te das cuenta que has atravesado la mitad del mundo
te preguntas, dónde queda el Ecuador.

Alcanza la saliva
que cae en tu frente
y por fin respira.

Has llegado a un país de puerta abierta,

has abordado
el puerto de Salinas.
Las monedas de tu abuela
quedaron huecas entre los dedos
flexibles y largos.

68

Respira como la sabia
una vida perdida y recobrada.³³

La hablante lírica, por medio de una voz que recita en segunda persona, narra la historia que debe haber recibido de su padre. Los versos reflejan la sensación de repudio y frustración hacia la crueldad humana que se ensañó en victimizar a su padre por el único hecho de pertenecer a un grupo con una larga historia de persecución. El poema nos familiariza con una historia que se debe haber contado en el seno familiar muchas veces, pero que al oírla repetida por la voz de la hablante lírica — asumimos que su hija — se vuelve más personal y transmite el horror de la deshumanización amortiguada por la esperanza de la llegada a un lugar amigable.

“Sin mostrar” se inicia precisamente con versos que sutilmente muestran, aunque no describen con detalle, la

33 Gordon Vailakis. “Sin mostrar”, *Manzanilla...*, 18.

destrucción provocada por el odio humano. El efecto desgarrador de las palabras escasas invita al lector a colaborar activamente en el proceso creativo. La primera estrofa nos permite un acceso semántico una vez que entendemos el contexto histórico del que se habla en la quinta estrofa, que a su vez da pistas para entender la cuarta. Y el noveno verso, tercero en la tercera estrofa, se puede comprender mejor, al leer el poema "Un hueso quemado" que aparece después de "Sin mostrar". Al leer la colección completa, se descubre que esta referencia a los huesos quemados, al igual que otras, constituyen *leitmotifs* colocados repetidamente como símbolos del sufrimiento de las víctimas del holocausto en un afán de, quizá, recordar que no se debe de olvidar la crueldad humana que incineró a personas en nombre de ideologías mal guiadas. Hacia el fin del libro, en el poema "Tu respiración desciende lujuriosa" el tema sigue apareciendo aunque con otra manifestación:

69

La carne de los cuerpos incendiados
dibuja la noche³⁴

El padre de la hablante lírica no puede escaparse del olor de los cuerpos incinerados. Y Gordon implanta estas alusiones en un afán de duplicar esta memoria que no abandona a los que tuvieron el infortunio de presenciarlas.

Lo que se perfila como una cronología de la odisea de la persona que partió de Europa, o de Alemania, y terminó en Salinas, en realidad se trata de una narración fragmentada e interrumpida por las voces de antepasados, familiares, amigos y miembros de la colectividad que quedaron en el camino, perecieron en los campos de concentración o por algún motivo no pudieron escaparse y seguir la suerte del

34 Gordon Vailakis. "Tu respiración desciende lujuriosa", *Manzanilla...*, 65.

sujeto del poema. El padre de la hablante lírica no puede cesar de escuchar sus voces y el texto replica esta sensación con su organización estructural.

Casi a la mitad del poema se menciona las voces del asilo, cuyo recuerdo persiste porque «vibran del recuerdo»:

Escucha las voces
del asilo que vibran del recuerdo
y te contarán las huellas del barro
que pasan por la corteza de los árboles.³⁵

Y luego el viento le traerá las voces persistentes de millones de judíos que tuvieron que marcharse en los pogromos en búsqueda de lugares más seguros y propicios para vivir:

70 Bajo el lecho
 oirás el sonido del viento susurrar
 en tus oídos los cuentos de millones que salieron³⁶

La narración en segunda persona presenta la historia como si la voz lírica se la repitiera de vuelta a su interlocutor, como que si la hablante pasara un examen en que detalla lo que ha escuchado. Parece contar escenas muy visuales que simplemente resume:

La crueldad de la violencia
la limpieza de sangre
los huesos quemados
el sonido de las vitrinas rotas.³⁷

35 Gordon Vailakis. "Sin mostrar", *Manzanilla...*, 18.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

Los dos primeros versos se pueden fácilmente interpretar, aunque el segundo posee múltiple significado por aludir tanto a la limpieza de sangre que provocó que expulsaran a los judíos de España como a la limpieza literal de la sangre de los judíos derramada en las calles de Prenzlauer Berg a la que se menciona muchos versos más adelante. Esta manera de entregar la información al lector sugiere el alto nivel de familiarización de la hablante lírica con la historia de su padre. Un lector nuevo o no familiarizado con los eventos precisa claves para entender el texto. Ella no, y por eso solo provee lo mínimo. El tercer verso («los huesos quemados») se puede entender a cabalidad solo leyendo el poema que sigue, lo que significa que la hablante lírica conoce la historia completa del libro —que trata del sufrimiento de la diáspora—, y no solo la del poema “Sin mostrar”.

Finalmente, el último verso de la estrofa alude a un evento al que se menciona sutilmente en la siguiente, donde se provee de tres indicios: el 9 de noviembre como fecha clave, el nombre de la ciudad de Prenzlauer Berg y la fecha del escape de su padre.

71

El nueve de noviembre, cae el muro de Berlín
y tú celebras el aniversario de tu escape.
Sesenta años antes
te escondiste en Prenzlauerberg.³⁸

La hablante lírica menciona la caída del muro de Berlín para enfatizar la importancia fatídica de la fecha. Sí, el muro de Berlín cayó el 9 de noviembre de 1989. Pero la noche de los cristales rotos tomó lugar el 9 de noviembre de 1938, cuarenta y nueve años antes. Se refiere a la *Kristallnacht*, la noche en que los nazis sembraron destrucción entre las familias

38 Ibid.

judías incendiando ciudades de Austria y Alemania, incluyendo la ciudad de Prenzlauer Berg donde estaba el padre de la hablante lírica (otra clave que se revela), incluyendo las sinagogas, por lo que al siguiente día la calle estaba llena del vidrio roto que había pertenecido a los vitrales. Se calcula que murieron por lo menos 91 personas, se destruyeron 7500 negocios judíos y se quemaron 14.00 sinagogas.³⁹

El olfato aparece como otro elemento que acosa constantemente al interlocutor de la hablante lírica y no le permite sosiego: «tu nariz está húmeda por el olor de cuerpo humano».⁴⁰ Ya antes se había mencionado «los huesos quemados», cuyo hedor parece perseguirlo.⁴¹ Nótese que, al llegar al Ecuador, país hospitalario, al fin puede respirar aire puro, un símbolo de que se ha salvado:

72 Recapacitas
 y te das cuenta que has atravesado la mitad del mundo
 te preguntas, dónde queda el Ecuador.
 Alcanza la saliva
 que cae en tu frente
 y por fin respira.
 Has llegado a un país de puerta abierta.⁴²

De hecho, el poema cierra con versos que enfatizan la idea de que en Ecuador puede finalmente respirar y celebrar que no ha perdido su vida, sino que la ha recobrado: «Respira como la sabia / una vida perdida y recobrada».⁴³

39 "Remembering the November 1938 Pogrom ("Kristallnacht") 'Shattered and Broken'". Yad Vashem: The World Holocaust Remembrance Center. <https://www.yad-vashem.org/education/educational-materials/ceremonies/kristallnacht.html>.

40 Gordon Vailakis. "Sin mostrar", *Manzanilla...*, 18.

41 Ibid.

42 Ibid.

43 Ibid.

En otra versión de la historia, presentada en el poema "La noche de los cristales rotos", los lectores se familiarizan con la primera parte de la historia no incluida en *Manzanilla del insomnio*. El poema inédito, escrito después de la publicación de *Manzanilla del insomnio*, contiene un tono más desgarrador y emplea un lenguaje más emocional y sensorial, enfatizando mejor la experiencia de transmitir la deshumanización que condujo a la dispersión de todo un grupo de seres humanos provocados por el odio irracional enraizado en ignorancia y mala fe. El poema complementa la historia presentada en "Sin mostrar", pero da reflexiones más completas usando un estilo narrativo menos hermético que detalla los pormenores de la noche de destrucción del *Kristallnacht*.

Su adolescencia fue truncada por el odio que andaba suelto. *La Noche de los cristales rotos*, un once de noviembre del treinta y ocho, vinieron por el sastre, mi padre era su aprendiz, tuvo que dejar el colegio, ya no se aceptaba a los judíos, y mi abuelo dueño de una peletería en Charlottenburg, le consiguió un trabajo con el sastre. *La Noche de los cristales rotos* hicieron añicos de su taller, y se lo llevaron al campo de concentración. Mi padre se escondió bajo una mesa, y se salvó. Ahora las pesadillas se han agravado. El odio anda suelto. Antes de abandonar el colegio, el profesor le advirtió —no vuelvas mañana, se llevarán a todos aquellos que tengan una estrella de David en el anillo del agua.⁴⁴

73

En conclusión, la poesía de Ivonne Gordon analizada en el presente ensayo revela a hablantes líricas que se colocan justo en la conversación de espacios y fronteras, propia de los conceptos tratados en la teoría de la identidad territorial.

44 Ivonne Gordon. Manuscrito inédito, s.p.

Los textos se sirven de las voces líricas para ahondar en el tema de la búsqueda de la identidad de hablantes que deben habitar el espacio intermedio que separa culturas y territorios, tanto metafóricos como literales. La niña que medita, recuerda y conmemora la memoria de su padre evoca los momentos en su infancia cuando, durante las celebraciones sagradas de la cultura judía, su abuela católica intercaló ritos de su religión a fin de poder negociar un espacio en donde las dos culturas pudieran convivir. Las hablantes líricas adultas observan cómo esa tendencia de vivir en espacios prestados o negociados nunca cesa de existir. Tal como ha sucedido con una larga tradición milenaria de judíos que han sido obligados a abandonar sus lugares en donde habían sentado raíces, las hablantes líricas reconocen que los territorios en los que habitan representan simplemente lugares prestados que no les pertenecen en realidad. Su transitar por lugares en donde se asientan, temporalmente, evocan las características de migraciones forzadas tales como el exilio y el establecimiento de diásporas.

Los poemas de Ivonne Gordon enfatizan su destino de habitar las líneas fronterizas, desde las cuales se puede operar en ambos lados de las fronteras metafóricas o literales de los espacios en donde se asientan. En *Manzanilla del insomnio* ese viaje por encontrar la identidad se lleva cabo hacia atrás en procura de las memorias del padre judío y su sufrida historia de exilio, expulsión y sobrevivencia. Los poemas de la colección sirven como postmemoria de una hija que, al asentar la historia de su padre en papel, se ha asegurado de que se la preserve para siempre. Y al mismo tiempo, le sirve como recuerdo de su genealogía y su larga herencia de un pueblo que ha sufrido pero que ha continuado a pesar de las adversidades que han encontrado. En *Manzanilla del insomnio*, el Ecuador sirve como lugar ideal de

refugio. Las memorias y postmemorias de exilios y el consiguiente asentamiento de diásporas sirven como marcadores de identidades. Fronteras, colocadas como líneas borrosas en ambos lados de territorios, separan aspectos culturales que terminan forjando identidades en constante proceso de gestación y reinención.

Bibliografía

- Blum, Ana Cecilia. "Lleva otro tiempo dentro". *Metafología*. 2016.
- Cortés Cabán, David. "El placer de nombrar en 'El tórax de tus ojos', de Ivonne Gordon". *Crear en Salamanca*. 2018.
- Gold, Steven J. *The Israeli Diaspora*. Hoboken: Taylor & Francis Ltd., 2002.
- Gordillo, René y Fercho Cuartas. "El tórax de tus ojos. Ivonne Gordon". *Claroscuro* (blog). 2018. <https://poetachiappe.blogspot.com/2018/04/el-torax-de-tus-ojos-ivonne-gordon.html?fbclid=IwAR20Lcu5e15-3pxtwA4k-HJC2TC3oJdfIqtOeBggZvL-QKhu69DPQTRIfY90>.
- Gordon, Ivonne. *El tórax de tus ojos*. Madrid: Amargord, 2018.
- . *Diosas prestadas*. Primera edición. La noctámbula. Madrid: Torreozas, 2019.
- Gordon Vailakis, Ivón. *Colibríes en el exilio*. 1. ed. ed. Quito: Editorial El Conejo, 1997.
- . *Manzanilla del insomnio*. Quito, Ecuador: Editorial El Conejo, 2002.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29 (1), 2008: 103-128.
- Melero, Pilar. "Meditar de sirenas: una evocación de lenguaje y sensaciones que nos habitan 'desde antes del alfabeto'". Astrid Fufellie (blog). 2014. <http://paginadeastridfugellie.blogspot.com/2014/05/meditar-de-sirenas-una-evocacion-de.html>.
- Moraga López, Geannina. "Geografía cultural e identidad territorial: el caso de la comunidad de Cabuya, distrito de Cóba-

no, Puntarenas”. *Revista Geográfica de América Central*, n. ° 46, 2009: 131-154.

Ponce Cordero, Roberto. “Presentación del poemario ‘Meditar de sirenas’ de Ivonne Gordon Carrera Andrade”. <http://roberto-cordero.co/tag/ivonne-gordon-carrera-andrade>. 2017.

“Remembering the November 1938 Pogrom (“Kristallnacht”) ‘Shattered and Broken’”. Yad Vashem: The World Holocaust Remembrance Center. S.f. <https://www.yadvashem.org/education/educational-materials/ceremonies/kristallnacht.html>.

Silverman, Matthew and Nancy Naomi Carlson, eds. *101 Jewish Poems for the Third Millennium*. Berkeley, CA: Ashland Poetry Press, 2021.

El futuro de Guayaquil como centro del mundo Alegoría, mito y visión política en *Guayaquil, novela fantástica* (1901), de Manuel Gallegos Naranjo

77

Miguel Antonio Chávez¹

Resumen

Pocas veces las obras de ciencia ficción escritas entre finales del siglo XIX e inicios del XX han sido estudiadas como parte de la literatura ecuatoriana, de no ser por los trabajos de Solange Rodríguez Pappe e Iván Rodrigo Mendizábal. Me centraré en una de estas obras pioneras, *Guayaquil, novela fantástica* (1901) de Manuel Gallegos Naranjo, sobre la cual postula-

¹ Narrador, guionista, traductor y exdocente de la Universidad de las Artes. Entre sus obras de ficción publicadas están las novelas *La maniobra de Heimlich* (Lima, 2010) y *Conejo ciego en Surinam* (Bogotá, 2013). Ha participado en congresos como el Transatlantic New York International Conference (CUNY, Instituto Cervantes New York y Transatlantic Project at Brown University, 2017) y el International Congress on Multidisciplinary Perspectives about Ecuador (University of Ottawa, 2019). Estudió el MFA de Escritura Creativa en Español de NYU y actualmente cursa el doctorado en Hispanic Studies en la Universidad de Western Ontario.

ré que la visión utópica del Guayaquil futurista se sostiene a través de la coexistencia de los valores laicos de la revolución liberal ecuatoriana y de elementos simbólico alegóricos. Asimismo, empleando el concepto del mito del eterno retorno, de Mircea Eliade, explicaré cómo la cosmovisión de ese Guayaquil, representado como el centro del mundo, se adelanta al relato póstumo de Jules Verne, *El eterno Adán*. Y cómo esa concepción grandilocuente en la novela no sería sino una excusa para proponer una visión nacionalista compatible con los intereses de la burguesía guayaquileña.

Palabras claves: ciencia ficción ecuatoriana, Guayaquil, liberalismo, siglo XIX, mito del eterno retorno, nacionalismo.

TITLE: The future of Guayaquil as the center of the world. Allegory, myth and political vision in *Guayaquil, fantastic novel* (1901), by Manuel Gallegos Naranjo

Abstract

78

Rarely have science fiction works written between the end of the 19th century and the beginning of the 20th been studied as part of Ecuadorian literature, if not for the work of Solange Rodríguez Pappe and Iván Rodrigo Mendizábal. I will focus on one of these pioneering works, *Guayaquil, novela fantástica* (1901) by Manuel Gallegos Naranjo, on which I will argue that the utopian vision of the futuristic Guayaquil is sustained through the coexistence of the secular values of the Ecuadorian liberal revolution and symbolic allegorical elements. Likewise, using Mircea Eliade's concept of the myth of the eternal return, I will explain how the worldview of that Guayaquil, represented as the center of the world, anticipates the posthumous account of Jules Verne, *The Eternal Adam*. And how that grandiose conception in the novel would be nothing more than an excuse to propose a nationalist vision compatible with the interests of the Guayaquil bourgeoisie.

Keywords: Ecuadorian science fiction, Guayaquil, liberalism, 19th century, eternal return myth, nationalism.

Ciencia ficción fuera del canon

Es frecuente que el canon literario ecuatoriano considere obras fundacionales de su tradición novelística a obras asociadas con el romanticismo, como *La emancipada* (1863) de Miguel Riofrío y *Cumandá* (1877) de Juan León Mera. Sin embargo, las obras de anticipación científica o de fantasía científica, posteriormente conocidas como de ciencia ficción, no han sido reconocidas sino hasta mediados del siguiente siglo, con la pieza teatral *No bastan los átomos* (1954) de Demetrio Aguilera Malta, novelista más bien adscrito al realismo social; y de ahí, autores más reconocibles dentro de la ciencia ficción *per se* como Carlos Béjar Portilla (cuyos libros de cuentos fueron publicados en los años setenta) o Santiago Páez (cuyos relatos y novelas han aparecido a partir de los noventa), en adelante. Por su parte, *La receta, relación fantástica* (1893) de Francisco Campos Coello y *Guayaquil, novela fantástica* (1901) de Manuel Gallegos Naranjo, pioneras en su género, han empezado a ser redescubiertas más de un siglo después gracias a los académicos Solange Rodríguez Pappe e Iván Rodrigo Mendizábal, ecuatoriana y boliviano radicado en el Ecuador, respectivamente.

Llegar a estas novelas ha sido un trabajo cuasi arqueológico. Salvo porque el año pasado se volvió a publicar el libro de Campos Coello, hasta lo que conozco, *Guayaquil, novela fantástica* no ha vuelto a editarse desde inicios del siglo XX. Apenas quedan un par de ejemplares maltratados por el tiempo, uno de ellos en el Archivo Histórico del Guayas. De hecho, el facsímil que emplearé para estudiar esta novela data de su edición original y proviene de la mencionada biblioteca.

Al tratarse de una valoración tardía novelas como la de Gallegos Naranjo, podemos decir que recién se está em-

pezando a superar cierta subestimación en torno a estas, consideradas en el mejor de los casos curiosidades históricas aisladas, pero no dignas de ser leídas; peor aún de poder conformar una tradición dentro de la literatura ecuatoriana. Por tal motivo, las «anticipaciones científicas, ignoradas hasta el momento, reclaman la necesidad de ser estudiadas y reconocidas también dentro del canon».² Aquel desinterés se puede constatar, por ejemplo, en lo dicho por el historiador Rodolfo Pérez Pimentel, quien en decenas de tomos elaboró un diccionario con las biografías de ecuatorianos ilustres, entre ellos Francisco Campos Coello y Manuel Gallegos Naranjo. A diferencia de una valoración acaso más halagadora que el historiador hace a modo general de otros libros más convencionales de Gallegos Naranjo, no duda en llamar a *Guayaquil, novela fantástica* «una rara historia de lo que podría suceder en la política nacional en el siglo XX, escrita con bastante lentitud y casi nada de imaginación», justificando así la supuesta sorpresa que habría causado en sus habituales lectores.³ De *La receta*, si bien no la ninguneó, se limita a decir que causó «sensación y revuelo».⁴

El reconocimiento de la ciencia ficción como género dentro de la literatura ecuatoriana llegó lentamente al país. El escritor y crítico Ángel Felicísimo Rojas, citado por Rodríguez Pappe, reflexionó a fines de los cuarenta que dicho género dejó de ensayarse entre los ecuatorianos acaso porque «había pocos lectores para el género» y debido a una «falta de gusto por la fantasía entre las costumbres de la época». Asimismo, Rodríguez Pappe

2 Iván Rodrigo-Mendizábal. "'La receta' como literatura del progreso: la primera novela de anticipación científica de Ecuador", *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía* 4, n.º 1 (2016): 13. <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.4.1.4>.

3 Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario Biográfico del Ecuador*. Tomo 14 (1997). Del portal: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo14/g3.htm>.

4 Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario Biográfico del Ecuador*. Tomo 4 (2001). Del portal: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/c6.htm>.

interpreta que Rojas «no puede evitar un dejo de extrañeza ante esa posibilidad desperdiciada».⁵ Tuvieron que pasar más años para que aparecieran otros que retomaran estas reflexiones, como «Isaac Barrera (1960), Miguel Donoso Pareja (2002), Abdón Ubidia (2006), Álvaro Alemán (2007)»⁶ y, sobre todo, Erwin Buendía Silva, cuya compilación póstuma *Si alguna vez llegamos a las estrellas* (2012),⁷ artículos de prensa escritos con genuina pasión lectora y erudición hacia los géneros de lo fantástico y la ciencia ficción, volvió a llamar la atención hacia las (hasta entonces) obras olvidadas de Campos Coello y Gallegos Naranjo.

Delimitando el futuro

En este contexto es en el que se ubican Rodríguez Pappe y Rodrigo Mendizábal (2016–2018), los dos académicos que tomaré de referencia para mi investigación, en vista de que son los únicos quienes hasta ahora han estudiado las dos de estas novelas ecuatorianas olvidadas. Específicamente, Rodrigo Mendizábal (2016–2018) se ocupó de *La receta, relación fantástica*; y Rodríguez Pappe (2014), de *Guayaquil, novela fantástica*. Mi interés particular, no obstante, se centra en esta última, debido a la construcción mítica y política que la narración logra en la representación del Guayaquil de finales de siglo XX e inicios del XXI.

81

5 Solange Rodríguez Pappe. *Sumergir la ciudad: apocalipsis y destrucción de Guayaquil* (Tesis para maestría. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2014): 26.

6 Suplemento cultural Cartón Piedra. "Aproximación empírica a la ciencia ficción en Ecuador", *Diario El Telégrafo*, 3 de febrero de 2014. Del portal: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2014/34/aproximacion-empirica-a-la-ciencia-ficcion-en-ecuador>.

7 Libro que reseñé. Por una equivocación de la edición web de Diario El Universo, mi autoría ha sido omitida, aunque curiosamente sí soy mencionado como 'escritor guayaquileño'. Del portal: <https://www.eluniverso.com/2012/01/11/1/1380/un-recorrido-historia-utopias.html>.

En este trabajo postulo que la visión utópica del Guayaquil futurista se sostiene a través de la coexistencia de los valores laicos de la revolución liberal ecuatoriana y de elementos alegóricos (el simbolismo del número 7, los siete rebeldes del Averno). Asimismo, empleando el concepto del mito del eterno retorno, postulado por el historiador de las religiones rumano Mircea Eliade, explico la cosmovisión del Guayaquil futurista erigido como el centro del mundo eurocéntrico civilizado, y cómo esta se conecta y se adelanta al relato póstumo de Jules Verne, *El eterno Adán*, publicada nueve años después de *Guayaquil, novela fantástica*. Lo anterior me lleva a hipotetizar si acaso esta concepción grandilocuente de Guayaquil en la novela no sería sino una excusa para proponer una visión nacionalista acorde a la visión de la burguesía guayaquileña.

82

Mito fundacional de Guayas y Quil

No es posible entender la entrada de la modernidad al Ecuador sin hacer una revisión de ciertos hitos claves de su historia en el siglo XIX. Desde antes de existir el Ecuador como república, Guayaquil y Quito eran dos centros de poder. Hasta la actualidad, Ecuador se mantiene como una suerte de país bicéfalo, en donde el poder político se concentra en la capital, Quito, mientras que el poder económico, reside en el puerto principal, Guayaquil.

San Francisco de Quito, fundada en diciembre de 1534 por Sebastián de Benalcázar, se convirtió de 1563 en la capital de la Real Audiencia de Quito. En el 10 de agosto de 1809, fue protagonista de un levantamiento de los criollos⁸ que-

⁸ Nobles, hijos de españoles nacidos en el continente americano.

nes, mostrando su fidelidad a Dios y al rey Fernando VII, desconocieron al invasor de España, José Bonaparte, hermano de Napoleón, quien había usurpado el trono al monarca español. Este acto de rebeldía de los quiteños se dio a llamar el Primer Grito de Independencia de América, pese a su imprecisión histórica, debido a que la insurrección independentista de los esclavos en Haití fue en 1790 y la revolución de Chuquisaca (en el actual territorio boliviano) fue tres meses antes del 10 de agosto.⁹ Por su parte, Guayaquil tuvo un historial más complejo y conflictivo en cuanto a su fundación. Todo empezó con su primer asentamiento en 1534, bajo el nombre de Santiago (a cargo del mismo Benalcázar) en la zona andina centro-sur; y posteriormente, con su traslado a las riberas del río Guayas en la zona costera, ahora con el nombre de Santiago de Guayaquil, tras varios y fallidos intentos, en 1535 (por Benalcázar), 1536 (por Hernando de Zaera) y 1537, este último, a cargo de Francisco de Orellana, a quien tradicionalmente se le atribuye la fundación definitiva de la ciudad, junto al cerro Santa Ana. Sin embargo, el proceso de fundación definitiva no se concretó sino hasta 1547.¹⁰ Al no existir un consenso del día exacto, se prefirió celebrar la fundación de la ciudad cada 25 de julio, en la conmemoración religiosa del apóstol Santiago, gracias al cual la ciudad se llama Santiago de Guayaquil. El capítulo final de *Guayaquil, novela fantástica* dice que junto al mencionado cerro «en el año de 1535 del siglo XVI de la Era Cristiana [...] el español Sebastián Benalcázar, fundó la ciudad de Guayaquil»,¹¹ por lo que se deduce que aquella era la

9 Sin mencionar el 4 de julio de 1776, la declaración de independencia de los Estados Unidos de América.

10 José Antonio Gómez Iturralde. "Anotaciones sobre la fundación de Guayaquil", *Diario El Universo*, 12 de julio de 2012. Del portal: <https://www.eluniverso.com/2002/07/12/0001/18/1CB8B5546EF54B80BD7EFA0E13C8CF38.html>.

11 Manuel Gallegos Naranjo. *Guayaquil, novela fantástica* (Guayaquil: Imprenta Manabita, 1901): 106.

versión que se daba por oficial en la época en que se escribió la novela.

84 El mito fundacional de Guayaquil dice que su nombre se originó de la unión de dos nobles indígenas huancavilcas, el cacique Guayas y la princesa Quil, junto al río que luego se llamaría como el cacique. Sin embargo, nunca se encontró evidencia histórica de estos personajes. Más bien, a partir de los años 90 se sabe de la existencia de un cacique llamado Guayaquile,¹² quien era el líder de una comarca en esa zona. De modo que la villa de Santiago, al trasladarse a la comarca de Guayaquile, se convierte en Santiago *de Guayaquile*. En la época de Gallegos Naranjo, por lo tanto, el mito de Guayas y Quil aún era aceptado popularmente como verdad histórica, tanto así que dos personajes que viven en el siglo XX imaginario llevan sus nombres. La diferencia es que en la novela, Guayas era un «respetable inca»^{13, 14} quien luego, gracias al regalo monetario de su amigo Leunam, se convierte en el «millonario Guayas»; por su parte, su esposa Quil es presentada como una «bella joven», «bella señora» y «estimadísima señora».¹⁵ No obstante, ambos no viven propiamente en Guayaquil (ya que en la realidad de la novela no lleva ese nombre) sino en su trasunto, Bello Edén. Curiosamente, el nombre de Guayaquil lo porta el hijo *este* Guayas y *esta* Quil, descrito como un «hermoso niño», con «la cabeza cubierta de cabellos rubios» y «ojos azules y no pardos como los de su padre, ó negros como los de su madre»,¹⁶ cuyo nacimiento está envuelto entre lo mítico e inverosímil, debido a que nace de pie, y a los tres meses ya parece un niño de siete

12 Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario biográfico del Ecuador*. Tomo 12 (2001). Del portal: <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo12/g3.htm>.

13 Hasta lo que se conoce, los incas nunca llegaron a conquistar a ninguna de las tribus de lo que hoy es el litoral ecuatoriano. Los huancavilcas fueron una de estas.

14 Gallegos Naranjo, *Guayaquil...*, 24.

15 Gallegos Naranjo, *Guayaquil...*, 27.

16 *Ibíd.*

años de edad¹⁷ y encima, a tan temprana edad, se da el lujo de elegir su propio nombre: Guayaquil. A sus diecisiete años llega a medir tres metros, tal como era la «estatura máxima, universal, en los varones» de este futuro, en el que, por otro lado, las mujeres «rara vez excedía[n] de dos metros y cincuenta centímetros»,¹⁸ sin brindar explicación morfológica o biológica alguna de este cambio evolutivo. Sin embargo, debido al referente moral de personaje de Guayaquil en la novela, como veremos más adelante, se entendería que este gigantismo es más bien simbólico.

Liberalismo y modernidad

Las dos revoluciones más importantes del siglo XIX se gestaron en Guayaquil: la del Nueve de Octubre (1820) y la Revolución Liberal (1895). En la primera, la ciudad proclamó su escisión del imperio español, creando así una protorepública llamada Provincia Libre de Guayaquil, con su propia Constitución. Todo esto sin la intervención del libertador Simón Bolívar, quien lo vio con desagrado porque interfería con su proyecto político. De hecho, en sus cartas empleó reiteradamente el término despectivo ‘republiquita’.¹⁹ De ahí la famosa frase de Bolívar: «una ciudad con un río no pueden formar una nación».²⁰ En una carta al mariscal Antonio José de Sucre, Bolívar alerta: «Guayaquil por su cuidado puede envolvernos (en lucha) con el sur de Colombia si la dejamos independiente, triunfante e incendiaria con sus

17 Gallegos Naranjo, *Guayaquil...*, 33.

18 Gallegos Naranjo, *Guayaquil...*, 45.

19 Gabriel Fandiño. “Guayaquil, la ‘Republiquita’ que inquietaba a los libertadores”, *Diario El Universo*, 9 de octubre de 2018. Del portal: <https://www.eluniverso.com/guayaquil/2018/10/09/nota/6992414/guayaquil-republiquita-que-inquietaba-libertadores>.

20 Hernán Rodríguez Castello. *Bolívar contado a los jóvenes* (Quito: Libresa, 1996): 21.

principios de egoísmo patrio». ²¹ Por tal motivo, la Provincia Libre no duró más que dos años. Y finalmente Bolívar anexó a Guayaquil, y al resto de lo que sería luego el Ecuador, a la Gran Colombia ²² en 1822, la cual duró hasta 1830, año en que recién nació el Ecuador como república.

86 La modernidad empezó curiosamente de la mano de un conservador, el presidente Gabriel García Moreno, quien gobernó en dos periodos, de 1861 a 1865, y de 1869 a 1875, el año de su asesinato. Como indica el historiador Enrique Ayala Mora, mientras García Moreno intentaba imitar los progresos de la modernidad europea, por el otro imponía el monopolio ideológico de la iglesia católica que condenaba el ‘modernismo’, los derechos del hombre, entre otros, que llamaba ‘satánicos productos del siglo’. Mientras por una parte hacía esfuerzos por educar; por la otra, garroteaba escritores, clausuraba periódicos y quemaba ‘libros prohibidos’. El proyecto garciano, por tanto, era contradictorio en su base, puesto que se asentaba sobre un desajuste entre la estructura socioeconómica y la esfera político-ideológica. ²³

Luego de García Moreno, sobrevino un periodo de gran inestabilidad política que condujo a la Revolución Liberal. Empezó en 1895, al mando del general liberal Eloy Alfaro Delgado, y terminó con su asesinato en 1912, un año después de su segundo mandato. Alfaro y sus seguidores encarnaron el llamado liberalismo radical. Como afirma el historiador Jorge Núñez Sánchez, la Revolución Liberal tuvo un carácter laico, burgués y nacionalista. Fue laica al punto de separar la iglesia católica del Estado; fue burguesa porque pretendía

21 David J. Cubitt. “Guerra y Diplomacia en la República de Guayaquil, 1820-22”, *Revista de Historia de América*, n.º 72 (1971): 394.

22 Federación conformada por los actuales Venezuela, Colombia y Ecuador, motivo por el cual hasta el día de hoy comparten los mismos colores en sus respectivas banderas.

23 Enrique Ayala Mora. “Historia y sociedad en el Ecuador decimonónico”, en *Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la República, 1830-1895*. Ed. Diego Araujo Sánchez (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2002): 36.

eliminar las relaciones feudales de trabajo que aún existían, y nacionalista porque buscaba la integración del país.²⁴ Entre otras acciones, se expulsó al clero extranjero, se abolió el Concordato con la Santa Sede y se continuó el tramo más complejo y ambicioso del ferrocarril trasandino. El mismo Alfaro llamó al ferrocarril «la obra redentora»²⁵ debido al carácter unificador que pretendía tener; es decir, unir por primera vez a Guayaquil y Quito, la costa y la sierra, más allá de las complicaciones logísticas y políticas que llegó a tener esta obra. Aunque tomaría siete años más para que Alfaro inaugurara el ferrocarril (1908), podría inferirse que en 1901 ya Gallegos Naranjo tenía consciencia de la importancia de la obra al momento de escribir su novela. No en vano menciona que en el año 2000 las empresas ferroviarias «eran innumerables [...] La más notable era la del ferrocarril universal, directa, cuya oficina principal estaba establecida en la ciudad de Bello Edén».²⁶

87

Debido al cambio radical en el orden socioeconómico, la liberales, divididos en dos bandos, los radicales ‘alfaristas’ y los ‘placistas’, liderados por Leonidas Plaza (más moderados, con tendencia conservadora), entraron en pugna y se batieron en una guerra civil. Estos segundos, «más cercanos a los intereses de los agroexportadores, las burguesías costeñas y los hacendados serranos, que a cualquier proyecto social transformador».²⁷ *Guayaquil, novela fantástica* da cuenta de estas pugnas y las imagina en el periodo tumultuoso del siglo XX de Bello Edén, entre 1930 y 1980, cuando escribe:

24 Jorge Núñez Sánchez. *Eloy Alfaro: pensamiento fundamental* (Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2010).

25 Santiago Durán et al. “El Ferrocarril: Proyecto de unidad nacional”, *Revista AFESE. Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior Ecuatoriano*, n.º 53: 271.

26 Gallegos Naranjo, Guayaquil..., 9.

27 Ministerio Coordinador de Desarrollo Social, *Eloy Alfaro: pensamiento fundamental* (Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2012), 18-19.

Los odios políticos entre *conservadores y liberales*,²⁸ motivaban continuas [sic] revoluciones y guerras, las cuales, en resumen, conquistaban para los vencedores el descrédito de la República, visiblemente encaminada á la barbarie.²⁹

Pese a las guerras entre ambos bandos, en el último cuarto del siglo XIX, Ecuador experimenta

[...] una cierta prosperidad económica gracias a la agroexportación, siendo el puerto de Guayaquil el eje importante de desarrollo, lugar donde prosperan las élites, los latifundistas y los comerciantes más que en la parte serrana del país.³⁰

Es en esta realidad histórica en la que se ubica el autor de la novela y en la que proyecta su imaginario de futuro, a través de Bello Edén.

88

En un sentido ideológico político, el narrador omnisciente de la novela parece estar ubicado en un liberalismo moderado. Es decir, por un lado, se perciben valores conservadores relacionados con la modernidad, los cuales se expresan más explícitamente cuando el personaje Guayaquil, al cumplir 55 años, hace un balance satisfactorio de su vida y la de su querida ciudad Bella Edén: «Su *moralidad, orden, alegría, riqueza, paz, virtudes cívicas y patriotismo*, la colocan en el primer lugar entre todas las ciudades del universo. *También soy dichoso, respecto de mi familia. Tengo una madre adorada, una esposa idolatrada, siete hijos varones y siete hijas mujeres que embellecen mi hogar*».^{31, 32} Por otro lado, la novela exalta el emprendimiento empresarial capitalista, en el contexto de un liberalismo clásico del siglo XIX, que antepone la garantía de la libertad del in-

28 Las cursivas aparecen en la novela.

29 Gallegos Naranjo, *Guayaquil...*, 19.

30 Ayala Mora, "Historia y sociedad en el Ecuador decimonónico", 35.

31 Las cursivas son mías.

32 Gallegos Naranjo, *Guayaquil...*, 102.

dividuo limitando el poder del Estado.³³ Sin embargo, el rasgo acaso más visible de este liberalismo en la novela es su énfasis en lo moral y en el altruismo. Esto lo vemos en Leunam (anagrama de Manuel: ¿alusión al autor de la novela?), el millonario dedicado al negocio de compra y venta de piedras preciosas, perlas finas y de la extracción de oro en minas, y en el mismo Guayaquil, quien en su adultez amasa una fortuna gracias a la venta de patentes, asimismo como accionista de la ya mencionada empresa ferroviaria de Bello Edén. Ambos se destacan por su filantropía. Gracias al millón de pesos dado por Leunam como obsequio de bodas a la joven pareja Guayas y Quil, ambos construyen su posterior fortuna. Pero es el hijo de estos quien sin duda supera a Leunam, cuando una noticia de 1979 en un medio parisino expresa: «El primero y más sabio de los hombres ilustrados del universo, acaba de colocarse á la cabeza de los grandes capitalistas continentales. Ha depositado en varios Bancos la enorme suma de mil millones de pesos; producto de todos sus privilegios y patentes, adquiridos por sus maravillosos descubrimientos é inventos»,³⁴ aunque la fortuna amasada por sus patentes, concedidas por Francia durante su exilio en París, llega a los siete mil millones.³⁵ Aunque parezca una gala de inverosimilitudes al igual que su nacimiento sobrenatural, Guayaquil es mostrado como una suerte de James Watt, Thomas Edison, Nikola Tesla, Benjamin Franklin, Alexander Bell y muchos más, todo en uno solo, ya que además de sus habilidades políticas, es el «descubridor del vapor, de la electricidad y dirección del globo aéreo», asimismo el

89

[...] inventor del pararrayos, de la navegación submarina, rayos catódicos, fotografía en colores, telégrafo terrestre y

33 Ronald Hamowy. "General Introduction", en *The Encyclopedia of Libertarianism*, i-xxxviii (California: SAGE Publications, 2008): xxix.

34 Gallegos Naranjo, *Guayaquil...*, 60-61.

35 Gallegos Naranjo, *Guayaquil...*, 54.

marítimo, telégrafo, fonógrafo, *visitógrafo*³⁶ y electro-locomotora, cuya velocidad era de setecientas millas por hora.³⁷

Por tal motivo, la Academia de Ciencias de París le concede a Guayaquil siete medallas de oro.

Más allá de las exageraciones ya observadas, este espíritu inventivo se encuentra en perfecta sintonía con la modernidad. La experiencia de la modernidad descrita por Marshall Berman da cuenta de paisajes con máquinas de vapor, vías férreas, «de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana [...] de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas», así como de «un mercado mundial siempre en expansión».³⁸ La confianza en el desarrollo industrial y tecnológico, pero a su vez la sensación de encontrarse en un torbellino, el cual avanza hacia el futuro y es certeza de progreso.³⁹ Esa ideología del progreso Rodrigo-Mendizábal la reconoce en *La receta* de Campos Coello y en la novela de Gallegos Naranjo, a quienes considera pioneras de la ciencia ficción en Ecuador, aunque es la narración de Campos Coello a la que califica en especial como heredera de los *voyages extraordinaires* de Jules Verne, acaso por un carácter más modernista y menos romántico que *Guayaquil, novela fantástica*, según expresa. Además, para el crítico boliviano, estos escritores no eran conservadores sino liberales católicos burgueses.⁴⁰ Sin embargo, algo que no menciona es que, como mostraré más adelante, la novela de Gallegos Naranjo es una suerte de anticipación de *El*

90

36 Las cursivas aparecen en la novela.

37 Gallegos Naranjo, *Guayaquil...*, 10.

38 Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2000): versión PDF, 4-5.

39 José Manuel Valenzuela Arce. "Modernidad, postmodernidad y juventud", *Revista Mexicana de Sociología*, n.º 53 (1991): 170-171.

40 Iván Rodrigo-Mendizábal. "Novelas fundadoras de la ciencia ficción de Ecuador", *Diario El Telégrafo*, 7 de abril de 2018. Del portal: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/novelas-fundadoras-cienciaficcion-ecuador>.

eterno Adán de Verne. En este caso, aunque es improbable que el autor francés haya conocido al ecuatoriano, ocurre una operación a la inversa: *El eterno Adán* como posible heredero de *Guayaquil, novela fantástica*. Esa combinación acaso contradictoria o complementaria entre el liberalismo económico y una postura conservadora en cuanto a valores morales o de comportamiento social se expresa en el despliegue alegórico de la novela que revisaremos a continuación.

Alegorías y el mito del eterno retorno

Quizá uno de los recursos más visibles y sobreexplotados en la novela de Gallegos Naranjo es el empleo de la simbología en torno al número 7. Desde tiempos inmemoriales, los números han tenido una importancia simbólica trascendental para expresar su cosmovisión y creencias religiosas. Por ello, han estado presentes desde las tradiciones más antiguas de la humanidad.

91

Hipócrates decía que el número siete, por sus virtudes escondidas, mantiene todas las cosas en el ser, dispensa vida y movimiento, e influye hasta en los seres celestiales. El siete es característico del culto a Apolo, cuyas ceremonias en Grecia se celebraban siempre en el séptimo día del mes. Esta tradición aparece igualmente en la China, en la India y en el Islam [...] Los siete colores del Arco Iris y las siete notas de la Escala Pitagórica revelan asimismo al septenario como un regulador de las vibraciones que, para muchas tradiciones primitivas, constituyen la esencia de la materia.⁴¹

41 M.A. Carrillo de Albornoz y M.A. Fernández. "Simbolismo de... el número 7", *Nueva Acrópolis, Organización Internacional* (2015). Del portal: <https://biblioteca.acropolis.org/simbolismo-de-el-numero-7/>.

Citando un texto de 1618, el musicólogo y estudioso de Bach, Arthur Hirsch, menciona que el 7 representa el número santo, el séptimo día de la creación, los dones del Espíritu Santo, las colinas de la ciudad santa, los planetas conocidos en la antigüedad, el número de veces de perdón al prójimo que indicó Jesús (siete veces siete), la sumatoria de las virtudes: tres teologales y cuatro cardinales, entre otros aspectos.⁴² De esta forma, vemos que la simbología del 7 estaría más relacionada con lo mítico o lo fantástico que con lo que hoy podríamos llamar ciencia ficción. Las menciones al 7 son realmente abundantes, incluso al borde de la obsesión.

92 El narrador incluso lo justifica al inicio de la novela, en una suerte de reescritura del mito del Génesis, el cual pretendería equipararlo a una historia oficial o científica de la humanidad, cuando afirma que es un ‘error histórico’ considerar que Dios descansó el séptimo día, ya que en lugar de ello, en ese día se dispuso a crear cinco continentes, con nombres un poco distintos a los que conocemos (Inca, Asia, Europa, África y Austral), y más otros dos (por tanto, 7): Firmamento (en el polo norte) y Averno (en el polo sur). Dios permanece entre los hombres durante 700 años, para luego marcharse para ir a su ‘patria’ que la reclama (aparentemente el Firmamento). Pero antes de ello, decide dejar ‘siete consejos’ escritos sobre piedra, parecidos a los Diez Mandamientos. Vale mencionar que la presentación de este Dios que crea y luego desaparece para no tener ningún tipo de injerencia en los actos o consecuencias de sus creaturas es muy similar a la concepción del deísmo. Esta corriente, además, enfatiza que no son necesarias las religiones y ratifica que debe existir una separación entre iglesia y Estado.⁴³

42 Valenzuela Arce, “Modernidad, postmodernidad y juventud”, 171.

43 *Filosofia.net*. “Deísmo”. Del portal: http://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/hf/soff_mo_14.html.

Por tanto, una similitud con el espíritu de la Revolución Liberal ecuatoriana.

Continuando con lo que dice el narrador en esta primera manifestación de Dios, leemos: «Desde entonces el número *siete*, cabalístico, simbólico, ó sagrado, señaló numéricamente su influencia física y moral, en provecho de la humanidad»,⁴⁴ mostrándonos de esta manera una suerte de justificación de esta extraña geografía y cosmovisión.

A partir de aquí, el 7 se halla, principalmente, en:

- Medidas numéricas, de superficie o de longitud (los siete millones de habitantes de la República del Ecuador, los setenta metros de ancho que separan a cada continente, las siete repúblicas que hay por cada uno de esos continentes, los siete días de la semana (llamados aquí: lunar, electro, firme, pasivo, violento, solar y alegre), los siete meses del año (infantil, por enero; juvenil, por marzo; vigoroso, por abril; florido, por mayo; espléndido, por setiembre; festivo, por octubre y excelso, por noviembre; los demás no existen), las siete maravillas del mundo (distintas también a las que conocemos: dos ellas son ecuatorianas, el volcán Chimborazo y el río Edénico, trasunto del río Guayas, con el malecón de Bello Edén, tal como el famoso Malecón de Guayaquil).
- Las 700 empresas que llegó a tener Guayaquil, y su patrimonio total en millones de pesos, 28 000 000 000 (múltiplo de 7).
- Las siete causas naturales para la felicidad («buen gobierno, costumbres intachables, paz del hogar, propio esfuerzo, amor al trabajo, honradez y libe-

44 Gallegos Naranjo, *Guayaquil...*, 3-4.

ralidad»), los siete elementos poderosos que contribuyen «al embellecimiento moral y material del universo: la imprenta, la electricidad, el vapor, la gimnasia, la riqueza mineral, la producción agrícola y la panacea azul, eficaz para la curación de todas las enfermedades».⁴⁵

- Y sobre todo en los siete rebeldes del Averno (Barrabás, Belcebú, Diablo, Demonio, Lucifer, Luzbel y Satanás), los entes demoniacos que conspiran constantemente para que la felicidad y progreso de Bello Edén no se desarrollen. Son estos finalmente los responsables del cataclismo que destruye Bello Edén y el mundo entero.

94

Dicho esto, explicaré ahora el concepto de Mircea Eliade sobre el mito del eterno retorno. En contexto de la historia de las ciudades sagradas, Mircea Eliade sostiene que «toda creación repite el acto cosmogónico por excelencia: la Creación del Mundo» y «en consecuencia, todo lo que es fundado lo es en el Centro del Mundo (puesto que, como sabemos, la Creación misma se efectuó a partir de un centro)».⁴⁶ En nuestra novela, como vimos, el mito de la Creación del mundo está expresado a través de una reinterpretación del mito creador por excelencia, el Génesis. No hay mención a ningún Adán o Eva, pero sí al descanso de Dios en el séptimo día, en el que se basa el culto al domingo, el día del Señor, en el que se celebra la misa más importante de la semana para los cristianos en general. Incluso, el autor pudo haber aprovechado que el mito de Guayas y Quil se refiere a un hombre y una mujer; sin embargo, optó por hacerlos personas de carne y hueso, aspecto que tampoco le resta importancia simbólica,

45 *Filosofía.net*. "Deísmo".

46 Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno* (Buenos Aires: Emecé, 2001): 16.

ya que el Guayas y la Quil de la novela son los padres de Guayaquil. Y Guayaquil por partida doble, el personaje (con características físicas, creativas y morales fuera de lo normal, como ya observamos) y la ciudad en la que los guayaquileños aún viven. También podríamos explicar, siguiendo a Eliade, el por qué Guayaquil no solo es creado según el mito judeocristiano, sino que también es el centro de la creación: ¡no en vano la ciudad se llama Bello Edén!

Siguiendo con el concepto del eterno retorno, Eliade formula lo que él llama el simbolismo arquitectónico del Centro, y lo define así:

- Como «la Montaña Sagrada —donde se reúnen el Cielo y la Tierra— se halla en el centro del Mundo», o como «todo templo o palacio —y, por extensión, toda ciudad sagrada o residencia real— es una montaña sagrada, debido a lo cual se transforma en Centro».47 En este caso, Bello Edén es la ciudad más importante de la Creación y de la Tierra por estar más poblada y, como toda ciudad mítica tiene un sitio, un *locus*, en donde se origina. Tal como recordamos en el caso de Guayaquil, es el cerro Santa Ana. En Bello Edén, el trasunto del cerro Santa Ana es el «Cerro de la gruta de oro». En esta ‘montaña sagrada’ el millonario Leuman guarda su cuantiosa fortuna en oro, y ahí mismo regala a la joven pareja Guayas y Quil la casa en donde crían a Guayaquil. El oro, sin embargo, entendido como riqueza más allá de lo material; es decir, el oro como connotación mítica, acaso de sabiduría y altruismo no se manifiesta sino mucho más adelante en la novela, como la recompensa luego de los sacrificios personales.

47 Eliade, *El mito del eterno retorno*, 12.

De esta forma, cuando Guayas, Quil y Guayaquil se reencuentran con el millonario Leunam (dado por muerto en un accidente de barco) y se repatrian a Bello Edén, Leunam es ayudado por Guayaquil para hallar el tesoro oculto y emplearlo luego para poder compensar a las víctimas del naufragio, sus empleados, del cual él fue el único sobreviviente.

- Como «un Axis mundi, la ciudad o el templo sagrado es considerado como punto de encuentro del Cielo con la Tierra y el Infierno».⁴⁸ Es el caso de la Creación expresada a través de una curiosa geopolítica en la que hay siete países por cada uno de los cinco continentes (y en donde América se llama Inca) y, sobre todo, en donde sus dos polos (los otros dos continentes que suman los 7) son el albergue físico de seres que se supone no deberían ser corpóreos, como el mismo Dios y los 7 seres demoniacos. Estos últimos son «siete espíritus de sus siete jerarquías de coros» que se rebelan contra Dios luego de que este creara los cinco continentes. Esta rebelión obligó al ser divino a formar los dos otros continentes, aquel en donde fija la residencia de su autoexilio luego de crear al mundo (continente Firmamento), y el continente Averno, nuestra Antártida. De ahí el nombre de estas criaturas demoniacas: los siete rebeldes del Averno. Vale mencionar que aquel era el nombre antiguo que le daban tanto griegos y romanos al cráter Campania, el cual, de acuerdo a la mitología romana, era la entrada al inframundo. En este caso, el inframundo se encuentra al mismo nivel geográfico de los simples mortales y del mismo Dios.

96

48 Ibid.

El eterno Adán/Guayaquil

Quizá uno de los aspectos más interesantes de la novela de Gallegos Naranjo es su carácter cíclico. El capítulo final, pese a ser diminuto como un microcuento, es el que devela todo este mecanismo, aunque se dan ciertas pistas también en la primera sección. Para empezar, el cataclismo ocurre en un abrir y cerrar de ojos por obra de los siete rebeldes del Averno. Estos, sin mayor justificación que el sentirse impotentes «por el impulso civilizador de Guayaquil, no sólo de Bello Edén sino en todo el universo», y por sentirse «humillados, avergonzados [...] y hambrientos por la escasez de almas para su cotidiano alimento», sesionan en una suerte de junta directiva demoniaca y deciden unánimemente acabar con Bello Edén y, por tanto, con toda la creación de Dios. Se establece aquí otra decisión unánime pero al revés. Primero vimos que Dios se vio ‘obligado’ ante las circunstancias a crear el continente Averno para exiliar a los ángeles rebeldes, y ahora vemos que son estos cuyas circunstancias humillantes y desesperadas llevan a destruirlo todo. Debido al poco desarrollo de este ‘plot’ y a su inclusión acaso apresurada (entre catástrofe global y el capítulo final hay poco menos de dos páginas), podríamos considerarlo un recurso narrativo del tipo *Deus ex machina*. De esta forma, el progreso tanto moral como material que ha alcanzado Bello Edén gracias a Guayaquil es irónicamente el causante del fin de toda la creación. Una civilización que llega a su cumbre también toca el inicio de su decadencia. Tal como le pasó a la mítica Atlántida cuando se hundió. Curiosamente, en la novela nunca antes se había mencionado al continente mítico referido por Platón en *La República*, sino hasta el final del penúltimo capítulo, luego de hablar del hundimiento de cada una de las maravillas naturales de ese mundo. En

este caso, esa Atlántida también se hunde y su lugar queda «convertido en otro océano, de oleajes encrespados y embravecidos».⁴⁹

Vamos ahora al último capítulo, titulado “Conclusión”:

Después de mucho tiempo, esto es, en el año 1535 del siglo XVI de la Era Cristiana, el *Cerro de la gruta de oro* se llamó *Colina de Santa Ana* y al pie de ella, el español Sebastián Benalcázar, fundó la ciudad de *Guayaquil*, conmemorando el nombre del fantástico y célebre personaje, hijo de *Guayas* y de la bella *Quil*, citados en este libro.

98

A primera vista, lo que sorprende es cómo la circularidad espaciotemporal pretende tocar con nuestra realidad. Es decir, que la realidad historiográfica que vivimos hasta el presente (de acuerdo al conocimiento histórico disponible hasta 1901) en la que se consideraba que Sebastián de Benalcázar había fundado Guayaquil en 1535, sí existió, sin embargo, supuestamente hubo otra realidad que también existió, pero que nunca la conocimos debido a su desaparición a través de un cataclismo universal. Estamos hablando que *Guayaquil, novela fantástica* da por sentada la existencia de una civilización mucho más antigua que todas las conocidas, y aceptadas, hasta ahora. Una que solo puede explicarse a través del mito, como en el caso de la Atlántida, y que además funciona como una suerte de universo paralelo, que es similar, pero a la vez distinto al mundo en que hemos vivido durante los últimos siglos. Lo vemos tanto en la naturaleza geológica de los continentes, «separados uno de otros, por un río

49 Gallegos Naranjo, *Guayaquil...*, 105.

de setenta metros de ancho y setenta brazas de profundidad»,⁵⁰ como en los de nombres Inca, Austral, Firmamento y Averno, en lugar de América, Oceanía, Polo norte⁵¹ y Antártida, respectivamente, y en Bello Edén y su río Edénico, en su lugar de Guayaquil y el río Guayas. Asimismo, en el ser (sobre)humano llamado Guayaquil, del cual se remontaría originalmente el nombre de la ciudad de Santiago de Guayaquil.

Otra lectura que podemos realizar de este capítulo es que el relato no posee necesariamente una concepción lineal del espaciotiempo. En los primeros párrafos leemos: «Hoy, después de seis mil años de la Creación del mundo y dos mil más de la *Era Cristiana*».⁵² Más allá de que el narrador de la novela considere que la Tierra *apenas* tiene seis mil años, lo curioso es desde dónde nos narra todo esto. Ya que, como él mismo nos lo dirá al final, «Después de mucho tiempo, esto es, en el año de 1535 del siglo XVI»,⁵³ eso querría decir que el narrador no solo es omnisciente sino también ubicuo, tanto así que es capaz de ‘rememorar’ algo que pasó mucho antes de nuestra civilización y, al mismo tiempo, de situarse en nuestra línea temporal de existencia y aludir, como dice en el segundo párrafo de la obra, a que «Está en nuestro delante la *tradicción*, legada por nuestros antepasados en las páginas de la memoria».⁵⁴ Asimismo, nos asegura, citando al rey Salomón, que no hay nada nuevo bajo el sol. Nos

50 Gallegos Naranjo, *Guayaquil...*, 4.

51 Hoy sabemos que el Polo Norte o Región del Ártico no es un continente. Pero lo más probable es que en la época de Gallegos Naranjo, no. Solo consideremos que el primer explorador documentado en llegar al Polo Norte fue Roberto Peary en 1909. Y el primero en llegar a la Antártida fue Roald Amundsen en 1910. Todo esto, años después de la publicación de la novela (1901).

52 Gallegos Naranjo, *Guayaquil...*, 1.

53 *Ibid.*

54 Jules Verne. *El eterno Adán*. Versión PDF, 2.

preguntamos, entonces, ¿cuál tierra es la que tiene seis mil años, la de nuestra civilización o la anterior?

Aunque suene a fantasía, hipótesis sobre otras civilizaciones no solo han sido producto de aficionados a ideas especulativas con poco rigor científico. Actualmente, Graham Hancock, en su obra *America Before: The Key to Earth's Lost Civilisation* (2019) y sus extensas entrevistas, ha discutido sobre cómo el dogmatismo en la arqueología habría encubierto cerca de 130 000 años de historia humana en las Américas, a través de evidencia de civilizaciones avanzadas que habrían vivido en las Américas miles de años atrás, que desafían las narrativas eurocentristas de nativos atrasados, esto es, 'incivilizados'. Algo parecido ocurre en *El eterno Adán* (1910), de Jules Verne.

100

Perteneciente a las publicaciones póstumas del autor francés, este es relato de un sabio, «El zartog Sofr-Ai-Sr (es decir, el doctor, tercer representante masculino de la centésima primera generación de la estirpe de los Sofr)»⁵⁵ que acude a unas ruinas arqueológicas en la ciudad en donde vive. Se destaca que la ciudad es parte de una isla-continente llamada Hars-Iten-Schu, que quiere decir el Imperio de los Cuatro Mares. Ahí descubre un manuscrito escrito en una lengua absolutamente desconocida. Tras meses de arduo trabajo, el zartog Sofr-Ai-Sr logra descifrarlo: corresponde a una lengua perdida hace milenios que se llamaba francés. En aquel manuscrito se narran los últimos años de la Tierra luego de un cataclismo que hundió todos los continentes, y que forzó a los sobrevivientes a ir hasta una isla, la misma en donde se halla el sabio. El zartog Sofr-Ai-Sr se dedica a transcribir esta historia y la leemos completa. Al final, el sabio reflexiona que el conocimiento que ha atesorado su civilización no tiene nada de nuevo, ya que «no habían

⁵⁵ Verne, *El eterno Adán*, 2.

inventado nada»,⁵⁶ haciéndonos recordar así la cita del rey Salomón que hace Gallegos Naranjo. El sabio termina apesadumbrado ante «la íntima certeza del eterno recommienzo de las cosas».⁵⁷ Es decir, con la posibilidad de que su civilización también podría convertirse en una nueva Atlántida. Este eterno retorno lo podemos relacionar con el concepto de Eliade, ya explicado.

Este eterno retorno no solo contiene un carácter metafísico, sino que también se sintoniza con el espíritu de la modernidad, también comentado aquí, ya que la idea de la modernidad «sigue la lógica de ‘renacimientos y retornos’».⁵⁸ Estos renacimientos y retornos se muestran, en *Guayaquil, novela fantástica* y en *El eterno Adán*, en donde nuestro presente se comprende a través de un pasado distante y desconocido.

Bello Edén, nación del futuro

101

Podríamos resumir la novela de Gallegos Naranjo en la historia de un personaje predestinado, como un mesías, a rescatar a su Bello Edén de los malos gobiernos y el caos. Y para tales efectos, viene dotado con una capacidad extraordinaria para el arte y las ciencias, las cuales domina en beneficio del progreso de la humanidad. Es el personaje perfecto para un entorno utópico. Para lo que Haywood-Ferreira llamaría utopías fundacionales. Es decir, sociedades utópicas situadas «en remotos lugares, tanto en tiempo como en espacio, usando los recursos del distanciamiento para lograr el efecto [definido por Darko] Suvin del distanciamiento cognitivo respecto de la propia realidad del escritor».⁵⁹

56 Verne, *El eterno Adán*, 54-55.

57 Ibid.

58 Valenzuela Arce, "Modernidad...", 171.

59 Rodrigo-Mendizábal, "La receta' como literatura del progreso", 13.

El autor hace una descripción, a modo de recetario, de todos los aspectos que debería tener una sociedad utópica y que Bello Edén, gracias a Guayaquil cuando toma su mando, los tiene. Desde los ‘siete consejos’ que deja Dios antes de marcharse a Firmamento⁶⁰ hasta las siete causas naturales para la felicidad y los siete elementos poderosos en pro del embellecimiento moral y material del universo,⁶¹ el trabajo, la moral y el apoyo a la ciencia son las constantes. Y al parecer serían la total garantía para desarrollar y sostener a una sociedad utópica. No obstante, pese «al aparente triunfo del intelecto y de la modernización, la ciudad será destruida por un cataclismo y terminará hundida bajo el agua, hasta renacer en un nuevo siglo».⁶² Es que aún con el acercamiento utópico, parecería que el narrador «no puede abandonar la sensación de amenaza que está presente en el imaginario de la ciudad ya que fabrica para ella un desenlace apocalíptico, haciendo que toda esperanza en un mañana de progreso se pierda».⁶³ Aunque, tal como está planteado el final, quedaría abierta la posibilidad de poder construir esa sociedad idealizada siempre y cuando nosotros, habitantes del futuro que imaginó Gallegos Naranjo, lo logremos. Una sociedad modelada indefectiblemente por la forma en que están contruidos sus ideales de nación.

Como dice Pérez Vejo, «las naciones se inventan, o si se prefiere se construyen, no a partir de decretos y de formas políticas, sino de valores simbólicos y culturales».⁶⁴ En ese sentido, pese a contar con una fundación española que legitima el asentamiento y su posterior afirmación moderna

60 Valenzuela Arce, “Modernidad...”, 171.

61 *Ibid.*

62 Rodríguez Pappe, *Sumergir la ciudad...*, 31.

63 *Ibid.*

64 Tomás Pérez Vejo. “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”, *Historia mexicana* 53, n.º 2 (2003): 294.

de nación al momento de su independencia, es el mito de la Creación, es decir, la narrativa mitológica (Dios y sus ángeles rebeldes) la que sostiene y condena a este Bello Edén, estado-nación, una suerte de polis griega que funge de centro del mundo. Por otro lado, «the origin of national traditions turn out to be as much acts of affiliation and establishment as they are moments of disavowal, displacement, exclusion, and cultural contestation».⁶⁵ En esta novela, los momentos descritos por Homi Bhabha se muestran en dos planos: el metafísico, en el desplazamiento de los conspiradores demoniacos; y en el plano físico, en las constantes tensiones políticas durante la época decadente y corrupta de Bello Edén entre 1930 y 1980.

El futuro pesimista de Bello Edén

Podemos concluir que Bello Edén es una sociedad condenada, no solo desde el punto de vista pesimista, sino también desde lo que Hoda M. Zaki entiende como un pesimismo de carácter distópico. Es decir, cuando las causas de la catástrofe son representadas en términos deterministas como inevitables.⁶⁶ Este determinismo se da en la novela a través del orden metafísico, Dios / seres demoniacos. Y especialmente, en los segundos. De esta forma, «el progreso y la hecatombe de la ciudad de Guayaquil [se da] debido a la intervención de descontroladas fuerzas naturales gobernadas por poderes oscuros». ¿Será entonces que estamos condenados como sociedad a un futuro determinista y cíclico? Creo más bien que la pregunta habría que dirigirla hacia el

103

65 Homi K. Bhabha. "Introduction: narrating the nation", en *Nation and Narration* (New York: Routledge, 1990): 5.

66 Hoda M. Zaki. "Utopia, Dystopia and Ideology in the Science Fiction of Octavia Butler", *Science Fiction Studies*, n.º 2 (1990): 244.

68 Rodríguez Pappe, *Sumergir la ciudad...*, 31.

tipo de sociedad que Gallegos Naranjo plantea, una claramente eurocéntrica. Una ciudad en la que el único modelo posible de las fuentes culturales podía ser el europeo. Y para lograrlo, tal como lo refiere Ángel Rama en el contexto de las ciudades decimonónicas, estas debían someter el territorio de ‘lo salvaje’ para convertirse luego en ‘focos civilizadores’.⁶⁷ ¿Será entonces que la concepción eurocéntrica a la volvemos una y otra vez está condenada a una constante desaparición y reaparición?

Esperemos a que termine esta, *nuestra* civilización, para saber si los próximos Guayaquil o Sofr-Ai-Sr piensan así.

Bibliografía

104

- Ayala Mora, Enrique. “Historia y sociedad en el Ecuador decimonónico”. En *Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la República, 1830-1895*. Ed. Diego Araujo Sánchez. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2002.
- Berman, Marshall. 2000. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Ciudad de México: Siglo XXI. 2000. Del portal: <https://www.iberlibro.com/primer-edicion/s%C3%B3lido-desvanece-Aire-Marshall-Berman-Siglo/12782632584/bd>.
- Bhabha, Homi K. “Introduction: narrating the nation”. En *Nation and Narration*, 5. New York: Routledge. 1990.
- Carrillo de Albornoz, M.A., y M.A. Fernández. “Simbolismo de... el número 7”. *Nueva Acrópolis, Organización Internacional*. 2015. Del portal: <https://biblioteca.acropolis.org/simbolismo-de-el-numero-7/>.
- Cubitt, David J. “Guerra y Diplomacia en la Republica de Guayaquil, 1820-22”. *Revista de Historia de América*, n.º 72, 1971: 391-411.
- “Deísmo”. *Filosofía.net*. s. f. Del portal: http://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/hf/soff_mo_14.html.

67 69 Ángel Rama. “La ciudad ordenada”, *La ciudad letrada* (Madrid: Talleres gráficos de Arca S.R.L., 1998): 38.

- Diario El Universo*. “Un recorrido por la historia de las utopías”, 10 de enero de 2012. <https://www.eluniverso.com/2012/01/11/1/1380/un-recorrido-historia-utopias.html>.
- Durán, Santiago, Marcelo Gross, Luis López, Névil Montenegro, y David Villagómez. “El Ferrocarril: Proyecto de unidad nacional”. *Revista AFESE. Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior Ecuatoriano* 53, s. f.: 261-80.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé. 2001.
- Fandiño, Gabriel. “Guayaquil, la ‘Republiquita’ que inquietaba a los libertadores”. *Diario El Universo*, 9 de octubre de 2018, sec. Comunidad.
- Gallegos Naranjo, Manuel. *Guayaquil, novela fantástica*. Guayaquil: Imprenta Manabita, 1901.
- Gómez Iturralde, José Antonio. “Acotaciones sobre la fundación de Guayaquil”. *Diario El Universo*, 12 de julio de 2012. <https://www.eluniverso.com/2002/07/12/0001/18/1CB8B5546EF54B80B-D7EFA0E13C8CF38.html>.
- Hamowy, Ronald. “General Introduction”. En *The Encyclopedia of Libertarianism*, i-xxxviii. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, 2008.
- Ministerio Coordinador de Desarrollo Social. *Eloy Alfaro: Pensamiento y Políticas Sociales*. Quito: Cassolutions Publicidad, 2012.
- Núñez Sánchez, Jorge. *Eloy Alfaro: pensamiento fundamental*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2010.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. “Diccionario Biográfico del Ecuador”, tomo 14, 1997. <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo14/g3.htm>.
- . 2001a. “Diccionario Biográfico del Ecuador”, tomo 4, 2001. <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo4/c6.htm>.
- . 2001b. “Diccionario Biográfico del Ecuador”, tomo 12, 2001. <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo12/g3.htm>.

- Pérez Vejo, Tomás. “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”. *Historia mexicana* 53, 2003: 275–311.
- Rama, Ángel. “La ciudad ordenada”. En *La ciudad letrada*. Madrid: Talles gráficos de Arca S.R.L. 1998.
- Rodrigo-Mendizábal, Iván. “‘La Receta’ como literatura del progreso: la primera novela de anticipación científica de Ecuador”. *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia* 4, 1996. <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.4.1.4>.
- . “Novelas fundadoras de la ciencia ficción de Ecuador”. *Diario El Telégrafo*, 7 de abril de 2018. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/novelas-fundadoras-cienciaficcion-ecuador>.
- Rodríguez Castillo, Hernán. *Bolívar contado a los jóvenes*. Quito: Libresa. 1996.
- Rodríguez Pappé, Solange. “Sumergir la ciudad: apocalipsis y destrucción de Guayaquil”. Tesis de maestría. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, 2014.
- Suplemento cultural Cartón Piedra. *Diario El Telégrafo*. “Aproximación empírica a la ciencia ficción en Ecuador”, 3 de febrero de 2014. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/2014/34/aproximacion-empirica-a-la-ciencia-ficcion-en-ecuador>.
- Valenzuela Arce, José Manuel. “Modernidad, postmodernidad y juventud”. *Revista Mexicana de Sociología* 53, 1991: 167–202.
- Verne, Jules. *El eterno Adán*, s. f. bibliotecadigital.ilce.edu.mx.
- Zaki, Hoda M. “Utopia, Dystopia, and Ideology in the Science Fiction of Octavia Butler”. *Science Fiction Studies*, vol. 17, n.º 2, 1990: 239–51.

Gilda Holst: potencias corpóreas de lo abyecto

Margarethe Tirado Hartmann¹

107

Resumen

El siguiente ensayo presenta un análisis de los relatos “Reunión”, “Algo sin importancia” y “Una palpación detrás de los ojos”, de la escritora guayaquileña Gilda Holst, con el propósito de destacar los aportes estéticos vinculados a la temática de la corporalidad femenina en la narrativa de la autora, además de acentuar la importancia de disolver un discurso representativo de la figura femenina. Estas cualidades en la obra de Holst pueden ser comprendidas desde un análisis del concepto de lo abyecto propuesto por Julia Kristeva, en relación con las pulsiones corpóreas que Holst establece en sus personajes, considerando que lo anómalo

¹ Margarethe Tirado Hartmann es estudiante de literatura en la Universidad de las Artes de Guayaquil, actualmente trabaja en su proyecto de tesis “La transitoriedad de los cuerpos en *Gran Sertón: Veredas*”. Ha participado en algunos recitales de poesía, proyectos vinculados a la literatura y las artes transdisciplinarias, en conversatorios como I Coloquio Internacional “El devenir animal en la filosofía de Gilles Deleuze y Félix Guattari” de la Universidad Central del Ecuador, además de en el I Coloquio Universitario de Literaturas Comparadas “Narrativas y Artes Fronterizas” de la UArtes.

presenta un carácter disruptivo en el discurso patriarcal que configura los códigos de sentidos que inciden en la identidad femenina.

Palabras claves: abyecto, cuerpo, goce, subversión, Gilda Holst.

TITLE: Gilda Holst: corporeal powers of the abject

Abstract

The following essay presents an analysis of the stories "Reunion", "Something unimportant" and "A palpitation behind the eyes", by the Guayaquil writer Gilda Holst, with the purpose of highlighting the aesthetic contributions linked to the theme of female corporeality in the author's narrative, in addition to emphasizing the importance of dissolving a representative discourse of the female figure. These qualities in Holst's work can be understood from an analysis of the concept of the abject proposed by Julia Kristeva, in relation to the corporeal drives that Holst establishes in his characters, considering that, the anomalous presents a disruptive character in the patriarchal discourse that configures the codes of meanings that affect female identity.

Keywords: abject, body, enjoyment, subversion, Gilda Holst.

108

La literatura, según expresa la filósofa búlgara Julia Kristeva, posee una forma particular de manifestar las «transformaciones–producciones en curso» de nuevas subjetividades, de pulsiones corpóreas e identidades alternativas a lo establecido, a través de su dimensión poética. Potencia una serie infinita de posibilidades de trasfiguración de lo 'real', contraviniendo un orden simbólico concreto que pone límites en el lenguaje: «La literatura es, sin duda alguna, el terreno privilegiado en que se ejerce el lenguaje, se concreta y se modifica».² Julia Kristeva, en sus estudios acerca de la lingüística y el psicoanálisis, constata que la cultura y la llamada realidad social están modeladas por un orden sim-

² Julia Kristeva. *El lenguaje, ese desconocido* (Buenos Aires: Gedisa, 1986): 259.

bólico presente en el lenguaje. Lo simbólico establece una serie de códigos y regularizaciones de los signos que configuran las funciones del individuo, su comportamiento, pensamiento y cuerpo. En este sentido, si bien la palabra se establece como productora de realidades, lo real es exterior al lenguaje, figurado en el campo de lo simbólico. En otras palabras, el lenguaje es configurado como un instrumento discursivo que legitima significados predeterminados, mientras que la diferencia del lenguaje literario radica en la dimensión poética que evade el sentido concreto y explora otras posibilidades de lo real.

En sus reflexiones sobre el psicoanálisis freudiano, en particular en la teoría del sueño y la idea de 'un sentido antes del sentido', Kristeva da cuenta de una posibilidad de descentramiento del sujeto, constituido por el símbolo; es decir, un descentramiento del sentido a través del cuerpo pulsional. La pulsión, nos dice Kristeva, es una energía, una marca psíquica que se vincula a la palabra por una 'libre asociación' fuera del sentido. La pulsión

109

[...] deja de ser solo intelectual para ser, implícitamente, afectivo. Por eso, no se lo puede comprender a partir del modelo lingüístico que desdobra los signos verbales en "significante" y "significado"».³

Kristeva se desplaza en una zona conceptual crítica hacia el estructuralismo para perturbar la lógica de la representación regulada por el significado, y atender desde lo abyecto la deriva heterogénea del sentido en el circuito de intensidades relacionadas a los procesos pulsionales y afectivos del cuerpo, que permiten pensar en una potencia de lo imagi-

³ Julia Kristeva. *Al comienzo era amor. Psicoanálisis y fe* (Madrid: Fundamentos, 1988): 57.

nario en el lenguaje literario, capaz de transgredir las lógicas sociales de la tradición dominante con relación a nuevas significaciones o pulsiones de deseo.

110 De allí que Kristeva establezca una estrecha relación de ciertos aspectos del lenguaje con el cuerpo mediante un proceso de abyección. Lo abyecto es el recurso desestabilizador de este orden dominante, en tanto destaca la intensidad de la experiencia del cuerpo por encima de los sentidos abstractos de lo simbólico. Lo abyecto es la perversión de sujeto normado, nos refiere a los fluidos y hedores que emana, a lo anormal que se sitúa fuera de los márgenes de la representación. El cuerpo, entonces, se constituye como espacio de tensiones, donde se concretan y modifican sentidos. Para Kristeva, el cuerpo es donde se despliega y repliega el lenguaje: «La palabra como cuerpo, el cuerpo como palabra, donde la plenitud demuestra estar inscrita de un ‘vacío’ que es tan solo el vaciamiento —por la palabra— de un exceso de sentido, de violencia o de angustia».⁴ En el cuerpo se evidencian los efectos del discurso que lo someten y, al mismo tiempo, se puede pensar el cuerpo, en relación con lo abyecto, como una zona indefinible capaz de producir una diseminación del sentido afuera de lo fijado por el orden discursivo imperante. La crítica Judith Butler profundiza en la relación de lo abyecto y el discurso que configura la identidad del cuerpo, al relacionarlo con los preceptos del género. Desde su perspectiva, el sistema simbólico que se establece en la sociedad procede de una conciencia patriarcal que configura la identidad de lo masculino y femenino excluyendo a las diferencias. Sin embargo, lo abyecto establece un límite entre identidad construida y las pulsiones corpóreas que subvierten el orden normativo patriarcal.

⁴ Kristeva, *Al comienzo era amor*, 57.

Basándose en estas reflexiones sobre la configuración del espacio simbólico, la irrupción de lo abyecto y la idea de Kristeva de que «la función de la literatura es trabajar para aclarar las leyes de aquella lengua inmemorial, de aquella álgebra inconsciente que traspasa el discurso, de aquella lógica de base que establece unas relaciones...»,⁵ el siguiente ensayo propone un acercamiento a la voz narrativa de la escritora guayaquileña Gilda Holst,⁶ en específico a sus relatos "Reunión", "Algo sin importancia" y "Una palpitación detrás de los ojos",⁷ narraciones que hurgan en zonas turbias y afectivas de lo corpóreo, evidenciando un particular enfoque sobre elementos abyectos que exploran en las pulsiones del cuerpo: como la sangre, el olor y la parálisis del rostro, y en donde se expresa con potencia el tema del cuerpo y la subjetividad femenina. De esa manera, este trabajo también se propone considerar la incidencia de la autora guayaquileña en la estética narrativa de las letras ecuatorianas, en tanto sus composiciones literarias cuestionan los códigos de sentido que han representado a la mujer desde una estructura simbólica de apreciación patriarcal.

111

Lo abyecto y la identidad subversiva con respecto al discurso dominante son el punto de partida para considerar que Holst incurre en un campo desconocido, donde se

5 Kristeva, *El lenguaje, ese desconocido*, 263.

6 Gilda Holst (Guayaquil, 1952) es escritora y catedrática. Inició su carrera literaria en la década de los ochenta, publicando una serie de destacadas obras, en su mayoría relatos cortos: *Más sin nombre que nunca* (Guayaquil, 1989), *Turba de signos* (Quito, 1995), *Dar con ella* (Guayaquil, 2001), entre otras. Sus relatos también han formado parte de varias antologías como: *El lugar de las palabras* (Guayaquil, 1986); *El muro y la intemperie* (Hanover, 1989); *Antología de narradoras ecuatorianas* (Guayaquil, 1997); *Cuento latinoamericano del siglo XXI* (México, 1997); *Cruel fictins, cruel realities, short stories by latinamerican women writers* (Pittsburgh, 1997); *Antología básica del cuento ecuatoriano* (Quito, 1998) y *Cuento ecuatoriano contemporáneo* (México, 2001).

7 El primero proviene del libro *Más sin nombre que nunca* (Guayaquil: CCE Benjamín Carrión, 1989), mientras que los otros dos son de *Turba de signos* (Quito: Abrapalabra, 1995).

disuelve lo concreto y se modifica lo representado. Las reflexiones de Kristeva y Butler pueden conducirnos a plantear la escritura de Holst como un reducto de contrasentidos que difieren de las normas de sometimiento del cuerpo femenino, visibilizando una amalgama de deseos que convoca una mirada a los espacios subrepticios de la conciencia femenina, donde lo abyecto evoca un goce de la perversión. El goce, según lo planteara Roland Barthes, evidencia cómo el texto literario hace posible la imposibilidad del deseo en tanto nos conduce a un descubrimiento de lo oculto por el sentido, generando un efecto que fracciona la percepción del lector.⁸

112

En este sentido, podemos decir que la importancia de revisar la obra de Holst radica no solo en la necesidad de visibilizar la obra de mujeres escritoras en el Ecuador, sino que responde también a un replanteamiento de las formas discursivas en el campo literario, al desvelamiento de una estética narrativa que expresa una peculiar potencia de lo diferencial, la potencia del goce de lo anómalo.

Una voz irrumpe

En las últimas décadas del siglo XX surge en el panorama de la narrativa ecuatoriana un grupo de escritoras que manifiestan una perspectiva particular de enunciación, marcada por la

⁸ Para Barthes, es «texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura». Se trata de una recepción positiva de la lectura, proviene de correspondencia entre el sentido y el significante. No obstante, nos advierte Barthes, esta puede ser interferida por la experiencia del goce «[...] que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje». Es decir que el goce surge de la inconsistencia del sentido, producto de la disolución de la estructura significado/significante y la proximidad a eso desconocido, más allá del placer de la cultura más cerca de la profanación de lo indeterminado. Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural* (México: Siglo XXI, 1974): 25.

voz de la alteridad y poniendo en tela de juicio la hegemonía del universo simbólico masculino en la literatura nacional. La fuerza de las voces femeninas como Gilda Holst, Lucrecia Maldonado, Sonia Manzano, Lupe Rumazo, Liliana Miraglia, Maritza Cino, entre otras intelectuales, dejan al descubierto una potencia creadora que configura un espacio de nuevas significaciones por donde circulan diversos flujos de sentidos y afectos que han alimentado y permitido colocar, en el centro del debate literario actual, el despegue de autoras de la talla de Mónica Ojeda, Gabriela Alemán, María Fernanda Ampuero y Solange Rodríguez, para nombrar solo algunas escritoras que se han inscrito con voz propia y renovadora en la narrativa nacional, con resonancias históricas en la medida en que su estética y posicionamiento político continúa impugando creativamente la tradición literaria ecuatoriana.

La emergencia de escritoras en la segunda mitad del siglo XX generó un fuerte impacto en el campo de las letras ecuatorianas, tanto por la presencia de mujeres en un escenario literario donde predominaban las figuras masculinas, como por una renovación estética que alteró el discurso preponderante en el campo de las letras locales. La crítica Cecilia Ansaldo en el texto introductorio de *Cuentan las mujeres: Antología de narradoras ecuatorianas*, desliza una mirada panorámica de la historia de las escritoras ecuatorianas en el siglo XX. Ansaldo aporta con una reflexión sustancial en torno a cómo se configura dentro de la cultura una perspectiva de género que limita la participación de mujeres en los diferentes espacios sociales.

113

El silencio de la mujer en el terreno de la opinión, del debate, de la creación, se juzga como una elección personal, sin considerar el sofocante peso de la tradición y de cierto tipo de formación educativa que impera en nuestro medio y que arrincona a

las educandas en la pasividad y en una marcada orientación hacia el desenvolvimiento meramente doméstico.⁹

114 Ansaldo es asertiva al respecto de que la invisibilidad de las escritoras es un problema estructural, que promueve una formación configuradora de la conducta femenina bajo valores impuestos por una ideología machista. Esta estructura, que responde a un sistema discursivo patriarcal, es la causa principal para la desigualdad de publicaciones entre escritoras y escritores. Para Judith Butler, este sistema predominante de identidades femeninas configuradas por la percepción masculina se establece mediante una repetición de conductas rituales que son naturalizadas por los sujetos. Estas acciones responden a una identidad performática,¹⁰ en tanto las acciones reproducidas no corresponden a una conciencia subjetiva del sujeto femenino, sino más bien a los deseos del orden cultural. Estas conductas se producen en lo que Butler denomina la ‘matriz de lo heterosexual’, fundamentada en un sentido binario. Esta matriz reproduce estereotipos de género a través de los cuales se establecen determinadas formas discursivas que regulan el comportamiento del cuerpo basándose en una distinción entre lo masculino y femenino. Los códigos heteronormados fijados en el cuerpo son consolidados a través del tiempo y la reproducción de discurso de poder.

El cuerpo, que siempre ha sido considerado un signo cultural, limita los significados imaginarios que origina, pero nunca se

9 Cecilia Ansaldo, ed. *Cuentan las mujeres: Antología de narradoras ecuatorianas*. (Quito: Planeta del Ecuador, 2001): 12.

10 Judith Butler toma prestado el término performance del teatro para referirse a las conductas corporales fundamentadas en un sentido dramático, es decir, que no corresponden a la materialidad del cuerpo en sí, sino más bien remite a la configuración simbólica. Lo performático atribuye una identidad al cuerpo y posee un carácter colectivo. Judith Butler, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, en *Debate Feminista* n.º 18 (1998).

desprende de una construcción imaginaria. El cuerpo fantaseado nunca se puede concebir en relación con el cuerpo como real; solo puede concebirse en relación con otra fantasía culturalmente instaurada, la que confirma el lugar de lo «literal» y lo «real». Los límites de lo «real» se crean dentro de la heterosexualización naturalizada de los cuerpos en que los datos físicos se utilizan como causas y los deseos manifiestan los efectos inexorables de esa condición de ser físicos.¹¹

Estas conductas represivas fijan su poder en la limitación del cuerpo, confinando sus acciones y promoviendo comportamientos que responden a los deseos del imaginario colectivo. Ansaldo, al referirse a la formación educativa que excluye a la mujer y que la fija en un espacio doméstico, pone en evidencia esta construcción social que rechaza la elección individual del sujeto femenino y manifiesta una necesidad a priori de cambiar la situación de las mujeres en la escena cultural. Esta necesidad de cambio no concierne solo a una búsqueda de condiciones de igualdad, sino también a un reconocimiento de una estética que difiere con las formas de representación de la mujer, una estética que da paso a una serie de sentidos y afectos que irrumpen el discurso hegemónico.

115

Esto nos lleva a rever que la inserción femenina en la escena literaria en la segunda mitad del siglo XX, no solo supuso la aparición de escritoras mujeres en el campo productivo de la literatura, sino también una renovación de la estética representativa dominante. Como lo señala Michael Handelsman,¹² estas escritoras causaron una presencia sig-

11 Judith Butler. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Buenos Aires: Paidós, 2007): 159-160.

12 Michael Handelsman. "Las mujeres también cuentan en el Ecuador: Reflexiones sobre tres antologías recientes de narradoras ecuatorianas y el lugar que éstas ocupan en el imaginario nacional". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Núm. 210 (enero-marzo 2005): 165-174.

nificativa que sobrepasaba los aspectos cuantitativos. Estas voces femeninas signaron el campo literario en tanto promovieron una renovación estética marcada por la potencia de una voz narrativa que indaga en la experimentación formal, en la intimidad del cuerpo fragmentado, y en la recuperación del deseo de la usurpación patriarcal. Su poética tiene una cualidad refractaria que irradia una intensidad particular. Especialmente, el ángulo de reflexión de su escritura propone un nuevo espacio de sentidos contrapuestos a la mirada superficial de los escritores de la época sobre la mujer.

116 En el caso particular de Gilda Holst, una de las exponentes destacadas de la literatura ecuatoriana de finales del siglo XX, podemos constatar que su aporte a la narrativa promovió una mirada más profunda de la subjetividad femenina al tratar aspectos tan importantes como la complejidad de la voz intimista y la conciencia del cuerpo en varias de sus obras. Su literatura está compuesta por un fértil universo de signos que escapan a las normas impuestas por lo simbólico. Holst mantiene una notable relación con las corrientes experimentales de la década de los 70, y una notoria influencia de la vanguardia local, en específico de la obra palaciana. Holst, al igual que Pablo Palacio, aborda temáticas particulares que exaltan una naturaleza anómala, ahondado en zonas subrepticias del inconsciente humano. Para la escritora porteña, la experiencia íntima de sus personajes femeninos está relacionada con la extrañeza de lo abyecto, evocando una pluralidad de posibilidades interpretativas en los lectores de su literatura.

La literatura de Holst suma una producción narrativa que evidencia la factura creadora de escritoras ecuatorianas comprometidas con la experimentación de nuevos senderos formales. Esta experimentación es el lugar por donde circulan fluidos simbólicos que oxigenan un espa-

cio literario varado en las densas aguas de la discursividad masculina. Como menciona Alicia Ortega, la escritura de Holst se centra en la presentación transgresora del cuerpo femenino dentro de imaginarios alternativos en conflicto permanente contra el orden simbólico dominante, dando cuenta del arduo camino por recorrer en «la búsqueda de unas identidades de mujeres en bullente creación».¹³ Holst se inscribe, por tanto, en una literatura que reafirma una serie de sentidos descodificados que complejizan el tratamiento lineal del ser femenino.

El cuerpo, campo subversivo

En sus relatos "Reunión", "Algo sin importancia" y "Una palpitación detrás de los ojos", Holst construye un profundo universo de intensidades y pulsiones corpóreas para abordar la subjetividad femenina que se desprende de la lógica de la representación. Sus relatos reflexionan cuestiones existenciales desde el interior de sus personajes, sin caer en una voz totalizante; es decir, que no apelan por una representación determinada por el significado de la imagen femenina dentro del discurso patriarcal. Se trata de signos marcados por una forma de extrañamiento que interpela al lector afectando su percepción. Estas narraciones asumen una voz en primera persona que enuncia una sintomatología, es decir, que detecta el malestar de una existencia sometida por convenciones determinantes. Estos relatos revelan elementos abyectos en los fluidos sanguíneos, los olores anómalos y la fragmentación del rostro, explorando en aspectos íntimos de las pulsiones del cuerpo femeni-

117

¹³ Alicia Ortega. "El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas", en *Antología esencial Ecuador siglo XX. El cuento* (Quito: Eskeletra, 2004): 97.

no una presencia cuya capacidad de expresión heterogénea impugna los discursos que limitan su potencial.

118 En su libro *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva plantea lo abyecto como un efecto repentino de lo extraño que nos conduce a un doble movimiento: a) la disolución de sentidos preestablecidos y b) nuevas formas de significación constituidas desde los espacios de la alteridad. Lo abyecto puede ser considerado como un proceso de subjetivación, un proceso que pone en evidencia otras formas de subjetividad que están afuera del sujeto normado y lo incomodan, impugnando el orden simbólico que le confiere al cuerpo una identidad establecida. El cuerpo anormal, irregular y desquiciado, irrumpe en la organización de la normalidad, este cuerpo presenta un exceso, es decir, que experimenta una serie de pulsiones con carácter individual que consolidan nuevas formas de dar sentido y de romper con el mismo. La experiencia del cuerpo, en este caso abyecto, crea con su propia agencia perturbadora una potente oposición a los códigos hegemónicos de la cultura que modelan el cuerpo femenino como un objeto sometido al discurso patriarcal, excluyendo sus experiencias y su mirada particular. «No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas».¹⁴ En este sentido, podemos pensar cómo lo abyecto borra la condición de objeto del cuerpo, reestableciendo un potencial que convoca una multiplicidad de pulsiones en algunos personajes de Holst que bordean los límites del orden establecido y cuestionan la idealización del cuerpo femenino por parte de la normatividad patriarcal.

¹⁴ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión* (México D.F.: Siglo XXI, 2006): 11.

En el cuento "Algo sin importancia", la escritora nos conduce a una experiencia corpórea marcada por lo onírico, donde la imposibilidad de ver nos extrae de la mirada externa del sujeto y nos desplaza a un universo íntimo que muestra una existencia en crisis. El relato nos narra cómo una mujer ciega es conducida por otra, mientras por su boca emana un fluido sanguíneo. Son pocas las referencias que permiten contextualizar la ceguera del personaje o la relación que mantienen las dos mujeres entre sí. Existe una intención de no explicar detalles de su entorno o aspectos sobre la identidad de los personajes, con el propósito de distanciarse de rasgos superficiales y denotar una voz interior que potencia un circuito de afectos abyectos, el personaje en su sueño reflexiona sobre sus experiencias extrañas, desvelando una forma particular de percibir lo real, los sucesos y acciones que se gestan a su alrededor, asumiendo su ceguera y la sangre que rezume su boca. El relato evita mostrar una intención de claridad en la trama, pues su preocupación se inclina a narrar una acción envuelta por la subjetividad del personaje. El espacio inconsistente del sueño donde se sitúan los personajes incide en la narradora, en tanto alude a la falta de nitidez, la misma que puede ser asociada a la capacidad de eludir el orden simbólico establecido en el espacio íntimo del personaje, donde este se acostumbra al pliegue claroscuro de la nueva 'realidad'. La oscuridad y la no videncia, que pertenecen a la experiencia onírica, se presentan como un quiebre entre el personaje y su 'perspectiva' de la realidad. La imposibilidad de ver el entorno, donde los comportamientos sociales son controlados por la estructura simbólica dominante, propicia una recreación del mundo a través de una formulación anómala de la subjetividad del personaje.

El personaje principal nos revela un flujo de pensamientos que destacan la ceguera y los fluidos sanguíneos como elementos abyectos que deconstruyen al sujeto. La andanza de la mujer invidente puede ser comprendida como un desplazamiento hacia lo indeterminado, en tanto se refiere a un movimiento que altera la percepción: «Me muevo lento por aquí con mi vista perdida. La recupero por momentos, pero veo todo distorsionado».¹⁵ La vista se disloca a formas inconsistentes que plantean un espacio que disloca lo real, creando una zona oscura donde se formula un nuevo sentido de la mirada. La ceguera podría ser comprendida como una forma de explorar en los márgenes del orden del discurso: la invisibilidad permite la reinención de lo visible a través de otras formas de comportamiento que se manifiestan en el personaje principal de manera particular.

120 Por otra parte, la sangre que rezume por la boca del personaje potencia la idea de desposesión. El personaje naturaliza la imagen de la sangre, pero a la vez reconoce que el fluido puede llegar a incomodar, la sangre «[...] es tan espesa y tiene un aspecto tan íntimo que resulta grotesca...».¹⁶ Este malestar nos remite a pensar en la sustancia corpórea como un momento clave donde se evidencia la transformación en la subjetividad del personaje. La sangre resulta grotesca porque es parte de su intimidad, es un fluido que responde a las pulsiones del cuerpo. La sangre es un elemento perturbador que en relación con el cuerpo permite pensar un circuito afectivo, ‘tan íntimo que resulta grotesco’, que se desliza como el flujo sanguíneo en los intersticios de lo real. Holst, al vincular de manera desquiciante la sangre con la boca, un órgano que muta de funciones expulsando fluidos, pone en evidencia la necesidad de descubrir las experiencias

¹⁵ Holst, “Algo sin importancia”, 9.

¹⁶ Holst, “Algo sin importancia”, 10.

anómalas del cuerpo femenino, más allá de la cultura dominante, como un cúmulo de sentidos que trazan una zona de indeterminación. El personaje, al cuestionarse sobre el origen de la sangre («¿Vendrá desde adentro o es solo la boca que rezume sangre?»),¹⁷ pone en marcha un proceso subjetivo donde se expresa la tensión entre su universo interior y exterior. La expulsión del fluido de adentro hacia afuera funciona como un mecanismo puesto en acción por pulsiones incontenibles, como la sangre que desborda las fronteras de su ser y posibilita la desposesión de un cuerpo que ya no pertenece al orden discursivo imperante, a una identidad fija e impuesta, sino a esa intimidad grotesca que configura un cuerpo anómalo desposeído del mundo para poder inventar otro afuera del sentido.

La experiencia onírica del personaje de Holst propicia que se relacione con lo abyecto (la ceguera y la sangre que emana de su boca), elementos que perturban un sistema que rige su vida. Estas experiencias desprenden a la protagonista de la realidad, lo abyecto aparece como un extrañamiento que construye a través de las experiencias que perturban a la mujer del relato un nuevo espacio pulsional atravesado por un circuito de afectos e intensidades. Podemos pensar con Kristeva la particularidad del personaje femenino que narra el relato como un:

121

Constructor de territorios, de lenguas, de obras, el arrojado no cesa de delimitar su universo, cuyos confines fluidos — estando constituidos por un no-objeto, lo abyecto— cuestiona constantemente su solidez y lo inducen a empezar de nuevo. Constructor infatigable, el arrojado es un extraviado. Un viajero en una noche de huidizo fin... Y cuanto más se extravía, más se salva.¹⁸

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 16.

Lo abyecto sitúa al personaje en una zona inestable donde experimenta un constante olvido y construcción. «[...] me va a preguntar qué cosas estaba buscando en esa dirección y yo ya no me acuerdo, así como nunca me acuerdo de lo que sueño».¹⁹ El olvido del sueño impulsa al personaje a una experiencia del extravío que incita lo abyecto, mediante la conducta anormal de tragar sangre para evitar el mal humor de su acompañante. En esta experiencia del extravío, lo abyecto se torna una forma de emancipación, de salvación, de las configuraciones de lo real representada por el orden discursivo. En este relato se muestra la continua pérdida de certezas a través de pulsiones incontenibles que invaden el cuerpo y convierten a la protagonista en una viajera en una noche de huido fin, «[...] y como no puedo detener ni un minuto esta vida tan rápida y confusa, es mejor que duerma y sueñe que amanece»,²⁰ entregándose a una experiencia onírica poseída por lo abyecto que disloca la realidad ordenada para explorar una intimidad grotesca en constante cambio.

En “Reunión”, la han producido cambios considerables en la relación con su pareja y, sobre todo, en la relación que la autora pone en escena la voz de una mujer que ha sido afectada por una serie de acontecimientos. Estos que ella mantiene consigo misma. La ficción empieza con el reencuentro de los excompañeros de colegio de su esposo Roberto, en una escena donde podemos observar una conducta masculina dominante, que centraliza el espacio de discusión y excluye las subjetividades femeninas del ámbito de lo público: «A las mujeres nos dejaron en un rincón, mirándonos con caras neutras y aburridas, obviamente sin nada de qué hablar».²¹ La esposa de Roberto, narradora en primera per-

19 Holst, “Algo sin importancia”, 10.

20 *Ibid.*

21 Holst, “Reunión”, 14.

sona, decide abandonar la función decorativa de la esposa que solo trata temas domésticos para irrumpir en el espacio falocéntrico de los amigos de Roberto, causando una implosión desestabilizadora en la esfera hegemónica del grupo de hombres. Como consecuencia de esto, su cuerpo empieza a desprender un hedor. «Se hizo silencio y vi la cara de Roberto desencajada saltando al suelo y entre zapatos terminar profundamente avergonzada. Los otros no sabían dónde mirar y se sentían incómodos sin saber qué hacer».²²

El relato avanza con la experiencia sofocante que el cuerpo femenino del personaje principal encara frente a las convenciones que la sociedad le ha impuesto y ante la postura tajante y moralista de Roberto. El hedor desaparece por una temporada en la que el personaje femenino logra descansar de las constantes acusaciones de su marido, evidencia de la censura de la cultura patriarcal, como podemos observar cuando la voz de la mujer dice con una dosis de alivio y de culpa: «A Roberto lo noté contento porque en esos meses nunca tuve que decirle: ‘Espérate, que me voy a bañar’».²³ Sin embargo, el cuerpo femenino se activa nuevamente como una presencia transgresora que socaba el lugar establecido de lo masculino cuando la protagonista, en una nueva reunión, interpela a Andrés. No se conoce la relación que mantiene con la protagonista, no obstante, se puede pesar que se trata de un amigo de la pareja. Andrés es un hombre con facilidad de palabra, que cautiva a las personas, especialmente a las mujeres con su charlatanería. Sin embargo, la protagonista toma la palabra y plantea una perspectiva diferente sobre uno de los temas de conversación, provocando incomodidad en los hombres presentes con el hedor que empieza a emanar de su cuerpo, un olor

22 Ibid.

23 Holst, "Reunión", 15.

inquietante que posibilita la toma de conciencia de la voz femenina, quien asume el malestar como su propio lugar de enunciación, sin temer la ruptura con la sociedad machista en lo público, ni en lo privado con su relación incómoda con su esposo Roberto. El olor se plantea como un elemento abyecto que «[...] aparece como rito de la *impureza* y de la contaminación en el paganismo de las sociedades donde predomina o sobrevive lo matrilineal, donde toma el aspecto de la exclusión de una sustancia (nutritiva o ligada a la sexualidad), cuya operación coincide con lo sagrado ya que lo instauro». ²⁴ Lo abyecto toma un valor sagrado que difiere de la verdad absoluta como sagrada, en tanto asume su sacralidad profana en relación con el cuerpo y los afectos que se despliegan en él. Las pulsiones corpóreas de lo abyecto producen experiencias que se remiten a una zona de goce, una ritualidad pagana que se opone a cualquier estatuto de verdad impuesta por el orden. Lo abyecto es una forma en la que el cuerpo asume un contrasentido, pervirtiendo así los valores absolutos. De esa manera, la protagonista se permite un salto dialéctico al descubrir en su condición particular una potencia de sentidos que profanan el orden simbólico dominante, con un goce sagrado que sobrepasa esa identidad de mujer limitada a tratar temas domésticos, e incurre en la experimentación de una nueva subjetividad impulsada por una pulsión corpórea como el hedor que resulta incómodo para el orden patriarcal.

El relato desde la perspectiva de lo abyecto nos permite pensar en un cuerpo femenino desencajado, fragmentado, cuyas partes ya no responden a un todo orgánico/transcendental. Nos referimos a la fragmentación del cuerpo en oposición a la normativa ideológica patriarcal, mediante la relación con elementos rechazados por ese orden simbólico,

²⁴ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 27.

como el hedor, dispositivo abyecto capaz de desorganizar un cuerpo y poner de cabeza su sistema. El olor de su sexo surge cuando el personaje manifiesta sus pensamientos, experimentando una perturbadora e insólita autonomía, y provocando el rechazo de las figuras masculinas. No obstante, la protagonista va cambiando gradualmente su percepción sobre el olor hasta acostumbrarse a él: «Sigue habiendo gente incapaz de tolerarme, pero ya no me importa, me gusta percibirme con mis olores».²⁵ Esta asimilación de su propio olor evidencia el potencial de lo abyecto, ya que marca la emancipación del pensamiento femenino en el relato.

El elemento abyecto impugna la percepción uniforme del cuerpo femenino sometido al ente rector de la cultura patriarcal. Como menciona Alicia Ortega, los cuerpos femeninos presentados por la narrativa de Gilda Holst «[...] parecen no estar totalmente integrados, como si cada una de sus partes cobrara súbitamente una vida propia que desobedece el orden de la razón para seguir más bien el de los deseos y la intuición».²⁶ Bajo una apreciación de Kristeva, podemos decir que los personajes de Holst basculan entre una identidad determinada por el orden simbólico y un exceso en las pulsiones corpóreas que se manifiestan en la experiencia de lo abyecto, un exceso que desquicia el orden del significado, propiciando la deriva heterogénea del sentido en un circuito de intensidades relacionadas a los procesos pulsionales y afectivos del cuerpo.

Esta fluctuación entre la identidad y las pulsiones de no identidad promovidas por lo abyecto se presenta de forma más explícita en el relato "Una palpitación detrás de los ojos". Este particular cuento toma como punto de partida la anomalía del cuerpo para ahondar en la transformación

25 Holst, "Reunión", 17.

26 Ortega, "El cuento ecuatoriano...", 97.

de la subjetividad del personaje. La obra narra la historia de una mujer afectada por una parálisis facial, y la extraña relación que mantiene con un hombre, Santiago, que la lleva a situarse en una inusual reunión. El relato hace alusión al extravío y lo inconsistente, dejándonos entrever la fragmentación del universo interior y exterior del personaje. Como lo señala Butler, la irrupción en la fijeza interna del yo rompe con una identidad y pone en relieve una inconsistencia del sujeto.

126

La primera reacción del personaje al inicio del relato, al abordar la afección en su rostro, muestra el vínculo cercano entre cuerpo y pensamiento. El cuerpo, dentro de los parámetros de lo normal, remite a una conciencia aceptable de sí mismo. En el caso del personaje se establece una ruptura con la identidad: «Lo primero que pensé fue en quedarme para siempre encerrada, escondida en mi piel».²⁷ El rostro inexpresivo constriñe y provoca en el personaje un rechazo hacia ella misma. La frustración de la mujer por la inmovilidad facial en una parte de su rostro es comprendida como vacío, es decir, una pérdida del deseo, tal como establece Barthes con respecto a las inscripciones culturales que forman los comportamientos del cuerpo y le proporcionan una identidad que permite la inscripción del individuo en el núcleo social. La pérdida del deseo es el derrocamiento del sentido que se da en relación con la pulsión de goce que produce lo abyecto. El goce es comprendido como «El placer en pedazos; la lengua en pedazos; la cultura en pedazos. Los textos de goce son perversos en tanto están fuera de toda finalidad imaginable...».²⁸ Podemos comprender el goce de lo abyecto como la pérdida de los sentidos que sitúan al sujeto en una identidad indefinida. En relación con esta experien-

27 Holst, "Una palpitación detrás de los ojos", 55.

28 Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural* (México: Siglo XXI, 1974), 83.

cia de pérdida, Butler comprende, a través del pensamiento de Foucault y Nietzsche, que el cuerpo se inscribe en una serie de valores sociales. El cuerpo viene a ser un «[...] medio que debe ser destruido y transfigurado para que emerja la 'cultura'». ²⁹ Esta destrucción se efectúa obligando al cuerpo a asumir una identidad genérica que establece una consonancia con el resto de individuos. El rostro del personaje es inaceptable porque no puede ser sometido por su inexpressión, esta falta de movilidad facial es una experiencia de lo abyecto, produciendo un vacío que impide que el personaje se identifique con su rostro.

A medida que avanza el relato, este vacío establece una ruptura con lo socialmente aceptable, evocando un efecto de miedo. El miedo no es más que la respuesta de la razón ante lo extraño. La mujer es consciente de que su rostro produce temor en otras personas y en ella misma. El miedo, como lo expresa Kristeva, marca la presencia de lo inexistente, dejando un espacio disponible:

127

[El] "miedo" —bruma fluida, viscosidad inasible—, no bien advenido se deshace como un espejismo e impregna de inexistencia, de resplandor alucinatorio y fantasmático, todas las palabras del lenguaje. De esta manera, al poner entre paréntesis al miedo, el discurso solo podrá sostenerse a condición de ser confrontado incesantemente con este otro lado, peso rechazante y rechazado, fondo de memoria inaccesible e íntima: lo abyecto.³⁰

El personaje va ahondando en su condición hasta ser invadido por el efecto de lo abyecto, dándose cuenta de que posee dos rostros que responden uno a un sentido y el otro a

²⁹ Butler, *El género en disputa*, 257.

³⁰ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 14.

un contrasentido. Esto causa que el personaje se desplace de forma tensionada entre la frontera de su identidad y su no identidad: «No sé qué distorsiona más, si el miedo o el deseo...».³¹ Su cara se torna un espacio de variaciones pulsionales donde fluctúa la subjetividad del personaje. Esta oscilación entre pulsiones se asemeja a una sensación de goce que rompe con el sujeto representado, donde el significado se evapora y solo actúa el efecto de lo extraño. El goce de lo abyecto es el momento de terror que atraviesa el personaje al desconocerse a sí mismo, al extraviarse en una subjetividad otra. Esta experiencia de goce que sitúa al personaje en un umbral de lo extraño se acrecentó en la relación con Santiago, un hombre que no percibe la anomalía en el rostro del personaje. Esta relación la lleva a situarse en una reunión extraña donde todos hablan de varios temas que reflejan los aspectos cotidianos de la vida. El rostro queda relegado a segundo plano y es el personaje en su totalidad que se vuelve un elemento anómalo entre el resto de invitados.

El grupo, aunque cada quien tirado hacia su molino, no dejaba de observarme. Entendí que era porque no hablaba. En algún lugar leí, y en ese momento me acordé, que un retraimiento o hacer algo distinto crea cierta hostilidad y la estaba sintiendo. Era como si dijeran, te hemos aceptado, por tanto, aporta algo; la cuestión era que no se me ocurría nada.³²

No hay temas que llamen la atención de la protagonista, que intenta integrarse sin poder lograrlo. No obstante, su mayor anhelo es encontrarse con Santiago, quien le permite inscribirse en una normalidad al omitir la extraña parálisis facial que padece. Al no poder encontrarlo, le es imposible

31 Holst, "Una palpitación detrás de los ojos", 59.

32 Holst, "Una palpitación detrás de los ojos", 64.

inscribirse en la homogeneidad del grupo y esto fractura aún más su 'realidad'. El cuento alcanza el clímax cuando el personaje se da cuenta de que no sabe cómo llegó a ese lugar, y el único rastro de Santiago son dos palabras en un papel, su nombre y el nombre de la ciudad. Este relato expresa a la perfección el vaciamiento de sentido de lo anómalo, y la inscripción de la inconsistencia, produciendo una extrañeza que no es más que el goce de lo abyecto que desvanece la identidad predetermina por el orden simbólico.

En los relatos mencionados, podemos decir que Holst trabaja con sutileza elementos que remiten a lo abyecto en los cuerpos femeninos, irrumpiendo en un ámbito donde se tornan extraños. Tal recurso desajusta la realidad convencional y el campo simbólico de un discurso que se manifiesta en la corporalidad femenina. Desde una apreciación de lo abyecto estos tres relatos evidencian una crisis de la normalización del orden discursivo hegemónico. La sangre, el olor a sexo y el rostro inexpresivo aluden a estados de extrañamiento que impulsan una pulsión de la alteridad, es decir, un goce que distiende los sentidos, que se presentan como una posición política ante el régimen simbólico.

La literatura de Holst propone formas de imaginar identidades femeninas insubordinadas en la escritura. Es importante mencionar la inflexión de una escritura que produce una acción de ruptura de la subjetividad ante la tradición dominante, estableciendo una apertura a lo otro a través del catalizador de la ficción. Es un desdoblamiento de la narración objetiva a la subjetiva. Holst, en esta acción, bifurca el significado mediante la imposibilidad. Las historias son presentadas a través de un filtro intimista femenino desbordando la realidad de una sociedad de comportamientos normados. La ficción en esta autora es un terreno fértil en donde la creación está en un continuo dinamismo, pues su voz no representa a

un sujeto histórico en concreto, fácil de identificar, es más bien el ejercicio constante de autodescubrimiento por medio del otro. La voz introspectiva de estos relatos hurga en su entorno y su condición existencial. Pretende inducir desde temáticas simples, como el afecto, el desamor, el miedo, la ira, la decadencia, etc., un universo simbólico complejo. Así, los personajes femeninos de Gilda Holst expresan la necesidad de pensar la feminidad fuera de arquetipo establecido por el orden patriarcal.

Por el hecho mismo de romper el silencio, la escritura femenina resulta subversiva al ubicarse en esa exterioridad; una escritura inconforme que surge de la experiencia misma de la otredad, del sujeto que se había quedado fuera del juego: así, atreverse a incursionar en el universo del lenguaje, a apropiarse de la palabra, se convierte en una transgresión.³³

130

En el universo narrativo de Gilda Holst, la palabra se embarca en un lenguaje intensivo en tanto es comprendida por una serie de signos que anteceden al sujeto e interpelan la lógica del significado. Su escritura explora naturalezas anómalas que nos conducen a nuevos afectos y sentidos fuera de la norma dominante de su época. Holst se aleja de la representación tradicional al dejar que las voces intimistas de sus personajes femeninos se filtren en la narración y resuenen entre los intersticios de las páginas de sus obras. Sus textos proyectan la fuerza de la alteridad en tanto mirada profunda de la conciencia y el cuerpo femenino. Gilda Holst es parte de un grupo de escritoras que, a finales del siglo XX, renuevan las letras ecuatorianas al infestarlas con la intensidad de su lenguaje poético, experimentando con las po-

33 Marina Fe, *Notas sobre la literatura femenina* (México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco Distrito Federal, 1996): 171.

tencias corpóreas de lo abyecto, radicalizando el sentido de la alteridad. Su ineludible figura es un referente importante para comprender el rumbo en el que incurren los imaginarios narrativos de la nueva literatura nacional.

Bibliografía

- Ansaldó, Cecilia. ed. *Cuentan las mujeres: Antología de narradoras ecuatorianas*. Quito: Planeta del Ecuador, 2001.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- . *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- . "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", en *Debate Feminista* n.º 18, 1998: 296-314.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1974.
- Fe, Marina. *Notas sobre la literatura femenina*. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco Distrito Federal, 1996.
- Handelsman, Michael. "Las mujeres también cuentan en el Ecuador: Reflexiones sobre tres antologías recientes de narradoras ecuatorianas y el lugar que éstas ocupan en el imaginario nacional". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Núm. 210 (enero-marzo 2005): 165-174.
- Holst, Gilda. *Más sin nombre que nunca*. Guayaquil: CCE Benjamín Carrión, 1989.
- . *Turba de signos*. Quito: Abrapalabra, 1995.
- Kristeva, Julia y Clément Catherine. *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México D.F: Siglo XXI, 2006.
- . *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: EUDEBA, 1998.
- . *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Fundamentos, 1988.

- . *Al comienzo era amor. Psicoanálisis y fe*. Buenos Aires: Gedisa, 1986.
 - . *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Ortega, Alicia. “El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas”, en *Antología esencial Ecuador siglo XX. El cuento*, 7-108. Quito: Eskeletra, 2004.

La máquina simuladora

Acercamientos a Leonardo Valencia

Mateo Bustamante¹

133

Resumen:

Sin recurrir al término 'cartografía', se intenta 'experimentar' con *El libro flotante* de Leonardo Valencia, trazando un plano de la máquina de agua construida en el 2006. El experimento toma al libro, no como un elemento dado, sino como objeto hecho de una materia plástica, siguiendo dos reglas: 1) desmontar el ensamblaje que constituye el libro; 2) poner en movimiento los engranajes y piezas de ese ensamblaje. Zigzaguea, además, a través de Deleuze como sustento teórico de dos variables importantes: la repetición y el simulacro. El plano trazado termina siendo un simulacro basado en tergiversaciones del que solo pueden salir líneas de fuga, ideas apenas, de una posible lectura valenciana futura.

Palabras claves: Leonardo Valencia, Gilles Deleuze, experimentación, cartografía literaria, simulacro, devenir.

¹ Cuenca, 1995. Licenciado en Ciencias de la educación en filosofía, sociología y economía por la Universidad de Cuenca. Actualmente cursa la maestría en Literatura latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito.

TITLE: The simulating machine. Approaches to Leonardo Valencia

Abstract

Avoiding the term 'cartography', this is an 'experiment' with Leonardo Valencia's *El libro flotante* that draws a plane of the water machine built in 2006. This experiment takes the book not as a given object, but as one made out of a plastic matter, and follows two rules: 1) disassemble the book's assemblage; 2) set in motion the gear and pieces that make that assemblage. It also zigzags through Deleuze as the theoretic support of two important variables: repetition and simulacrum. In the end, this plane is a prevarication based simulacrum that just traces lines of flight, barely ideas, for a possible future reading of Valencia's work.

Keywords: Leonardo Valencia, Gilles Deleuze, experimentation, literary cartography, simulacrum, Becoming.

1

134

¿Qué es un libro? «Más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red».² Lo que llamamos 'libro' adquiere forma, y se desdibuja a la vez, de acuerdo a sus diferencias y repeticiones. Lo que tenemos en las manos aparece, de repente, como un objeto extraño. No puede ser otra cosa que un proceso, tiene que ser una máquina. Delimitada por el número de hojas que la conforman, la maquinaria del libro desborda esa estructura, esa unidad, ese aparente principio y final. Lo que lo enmarca no es más que una coreografía de interpretaciones que presenta al libro como una unidad cerrada que, cuando se la interroga repetidas veces, las que sean necesarias, se desborda haciendo que las fuerzas

² Michel Foucault. *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI, 2011): 36.

contenidas dentro se desaten y muestren lo que realmente son: «un nudo en una red», un juego, un simulacro. La máquina-libro hace pasar materias, movimientos, partículas, velocidades, citas, pensamientos, ficciones, comentarios, a través de relaciones que los transforman, determinada siempre como multiplicidad en sus fragmentos, en sus piezas y engranajes. Un libro es, sobre todo, una máquina de devenir, contiene «posibilidades de vida insospechadas»,³ y hace pasar, por debajo de todo, intensidades y afectos que le dan la posibilidad de establecer nuevas formas de «sentir, de pensar y sobre todo de ser»⁴ marcadas por el gozo trágico, la afirmación y la alegría.

El Devenir lanza todos sus ataques contra la representación, contra lo Mismo, que subsume la Diferencia oponiéndola a sí misma como su enemiga demoniaca y maldita.⁵ En su corazón late la repetición como principio selector, asegura la repetición de lo diverso; no es un ciclo, no todo se repite, solo lo activo, lo creativo, lo alegre y lo afirmativo; repetición de la diferencia y la afirmación, que es decir lo mismo.⁶ Es transformación activa y creativa, y a la vez fuerza destructiva. Destrucción activa de lo negativo para poder afirmar la Diferencia. El pensamiento había organizado su mecanismo para garantizar el trono de las representaciones, las esencias y las identidades, que niegan y dominan, a través de una jerarquía artificial, los simulacros y las diferencias. Este es el mundo de la representación, el mundo que el Devenir destruye a través de la repetición. Pero necesita de un estimulante, necesita activarse de al-

3 Rosi Braidotti. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (Madrid: Akal, 2005): 93.

4 Gilles Deleuze. *Nietzsche y la filosofía* (Barcelona: Anagrama, 2016): 104.

5 Sobre la crítica posestructuralista de lo Mismo, lo Uno, ver, por ejemplo, Rosi Braidotti, *Sujetos Nómades* (Buenos Aires: Paidós, 2000). Foucault, Op. Cit., y también: *Las palabras y las cosas. Arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo XXI, 2018).

6 Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 70-73 y 99-105.

guna manera. El arte,⁷ especialmente la literatura, tiene la capacidad de «desencadenar procesos de transformación o de devenir»,⁸ sobre todo porque es una máquina de hacer simulacros. Se determina la naturaleza del libro al que me refiero en términos de máquina y multiplicidad: es, antes que ningún otro, una novela.⁹

136 Hay la posibilidad de entrar en el Devenir a través de ella, es uno de los muchos elementos que nos arrojan a su laberinto. No es casual que Deleuze y Guattari se refieran a escritores como Proust, Kafka, Burroughs, Faulkner, Virginia Woolf, cuando hablan del Devenir. Tiene la capacidad de potenciar el poder del simulacro a través de la repetición que deshace, con su movimiento, la identidad y la representación: movimiento enloquecido de descentramiento de todos los círculos; movimiento en el que toda representación «debe ser deformada, desviada, arrancada de su centro».¹⁰ La repetición es un círculo, pero uno descentrado, «mucho más secreto, mucho más tortuoso»,¹¹ con una fuerza centrífuga capaz de poner a prueba todo lo que entra en ella. No se repiten más que los simulacros, las diferencias, expulsando, en cambio, «todo lo que puede ser negado»: la representación, las identidades, los modelos.¹² No hay varios elementos en la repetición, solamente uno repetido infinitas veces, elevando infinitamente su potencia: el simulacro. Es el elemento «integrante y constituyente» de la repetición,¹³ cuyo poder de «introducir la sublevación» en el mundo de la representación,¹⁴ me permite suponer la posibilidad de devenir por simulacro.

7 Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 147.

8 Braidotti, *Metamorfosis*, 124.

9 Gilles Deleuze, *Proust y los signos* (Barcelona: Anagrama, 1995).

10 Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición* (Buenos Aires: Amorrortu, 2017): 101.

11 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 148.

12 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 99.

13 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 43.

14 Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Madrid: Paidós, 2011): 305.

El Devenir es una selección, por repetición, de lo noble sobre lo vil, de lo afirmativo sobre lo negativo,¹⁵ siendo noble, precisamente, lo que es capaz de transformarse, lo que es capaz de repetirse.¹⁶ Su actividad es como el poder del simulacro realizado a través de la repetición, es la transformación, la sensibilidad alegre, la afirmación.¹⁷ La diferencia, como «esencia de lo afirmativo como tal»,¹⁸ aparece como el objeto de negación de la representación, y solo puede ser afirmada por y en la repetición como el juego selectivo del simulacro,¹⁹ es quien le permite establecer su reino sobre los escombros de la representación. Quisiera indagar una vía atando, desde la repetición, el Devenir y el simulacro, en tanto que ambos constituyen la actividad de la vida. No quiero decir, de ninguna manera, que devenir sea una simulación, más bien quiero sacar al simulacro de su espacio maldito afirmándolo de tal modo que pueda funcionar como un elemento, una puerta, una entrada al Devenir.

137

No existen originales ni términos fijos de los que se desprenda el simulacro. «Tras las máscaras hay, pues, otras máscaras, y lo más oculto es, a su vez, un escondrijo y así hasta el infinito».²⁰ Solo nos quedan copias, fantasmas y disfraces. Diluidas las identidades y representaciones, se levanta el reino de los simulacros donde se afirma la Diferencia, donde nos queda la repetición como única identidad.²¹ Simulacro y diferencia están enlazados por la repetición: «solo la Diferencia se repite» y el «verdadero sujeto de la repetición»

15 Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 99.

16 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 80.

17 Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 148.

18 Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 268.

19 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 47.

20 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 167.

21 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 79.

es el simulacro.²² «Destrucción radical de las *identidades*»:²³ en lugar de identificar, diferenciar. Pero, ¿cuál es ese poder fatal del simulacro capaz de diluir las identidades y oponerse a la representación? Es, sobre todo, un poder de destrucción por simulación. Una vez que entra en el reino de la representación hace indistinguibles los originales de las copias, las esencias de las apariencias, reduce todo a la calidad de simulacro. La destrucción activa que realiza viene determinada por la risa, una carcajada intolerable que reduce todo a escombros. Exactamente allí reside su poder: en el humor, la risa, la ironía, la parodia. El simulacro repite, «pone al lado de cada ser y en lucha con él una infinidad de parecidos», de parodias, que no son imitaciones, en un acto que destituye la posición privilegiada de la identidad y representación. Se ríe de ellas destruyendo cualquier semejanza y haciendo imposible «identificar el original o la imagen».²⁴

138

Generalmente, cuando hablamos de simulacro, decimos que ‘se hace pasar’, que suplanta o sustituye o imita, cuando, en realidad, el simulacro ‘pasa a través’ de todas las cosas haciendo proliferar los simulacros. No es mediación pasiva, no hay suplantación, no ‘se hace pasar’, sino que es pura actividad, reducción y proliferación. Puesto que «vive de diferencias»,²⁵ y está determinado por la repetición, es pura afirmación: poder creativo que hace surgir, de la simplicidad de la representación, un mundo «más extraño, más rico».²⁶ Deleuze, Foucault y Blanchot encuentran dentro de la Identidad un vacío, y es por eso que el simulacro puede traerla a su nivel. En el fondo, las cosas nunca han sido más que polvo. Esta destrucción activa no sucede ‘de golpe’,

22 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 173 y 45.

23 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 114.

24 Maurice Blanchot, *La amistad* (Madrid: Trotta, 2007): 166.

25 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 198.

26 Deleuze, *Lógica del sentido*, 306.

al reino de la representación hay que «rebajarlo, reducirlo, limpiarlo»,²⁷ mostrar su vacío y, al mismo tiempo, hacer proliferar los simulacros repitiéndolos hasta el infinito. Algo así como, cuando jugando, repetimos muchas veces una misma palabra hasta que pierde sentido, hasta que se hace extraña e inentendible, hasta que solo queda un ritmo. Pero, ¿cómo devenir por simulacro?

Hace falta una herramienta material, simular a través de algo, entrar en la 'zona de proximidad' del Devenir donde uno/a se relacione con las moléculas animales, mujeres, niñas, intensas, imperceptibles. Las máscaras, inmersas en el Devenir, actúan como prótesis,²⁸ ya no son imitativas ni representativas, y tal vez nunca lo han sido. Cuando uno/a se pone una máscara no asume una forma de lo que sea que 'representa' la máscara, más bien entra en relación con una forma molecular; ya no interpreta un papel, sino que 'simula' los contenidos de la máscara; nos arrastra a través de la 'zona de proximidad' porque compartimos algo con su contenido. En términos más apropiados, emitimos moléculas indiscernibles de otras presentes en esa 'zona de proximidad'. La prótesis-máscara tiene que ver con todo el cuerpo y no solo con el rostro. Una máscara de conejo no solo tiene orejas y bigotes, sino que involucra pequeños saltos y una cola esponjada; una de caballo incluye relinchos y coces; una de perro nos pone en cuatro patas a ladrar y lamer. En resumen, una máscara es un juego que nos obliga a deshacer nuestras identidades, en el que ya no somos nosotros/as mismos/as, un juego en el que estamos, aunque sea momentáneamente, deviniendo. Las máscaras no operan por simple 'imitación' de sonidos y comportamientos animales, como podría parecer a primera vista, sino que reducen

27 Gilles Deleuze y Feliz Guattari, *Mil mesetas* (Valencia: Pre-textos, 2006): 167.

28 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 276.

nuestras funciones al mínimo,²⁹ desorganizan el cuerpo, nos arrojan al terreno del simulacro. Se apoderan de nosotros, nos arrastran, creamos algo que nos es completamente extraño. Nos diluimos en la máscara y la máscara se diluye en nosotros/as: las extremidades ahora son patas o ancas, la boca hocico, los pulmones branquias. Las máscaras no ocultan el rostro, sino la ausencia de rostro. Son multiplicidades, ensamblajes colectivos, funcionan solo en relación con otras máscaras.

140 El simulacro nos hace entrar en el Devenir porque nos transforma a través de máscaras, afecta a las manos, a la posición de la columna, hace aparecer órganos extra, desconocidos hasta el momento de ponernos la máscara, nos 'deforma'. Las máscaras proliferan, se repiten. El movimiento no consiste en sacarnos una para poder ponernos otra, sino en no dejar de hacerlas aparecer y circular. Se desprende de aquí una consecuencia importante para el Devenir, aparece como un laberinto, pero hemos perdido el hilo,³⁰ ya no es posible salir: «las máscaras no recubren más que otras máscaras».³¹ En y por las máscaras el simulacro adquiere el tono irónico que se puede transportar al Devenir. Enmascarar es siempre desplazar, simular es siempre reír, diferenciar es siempre gozar. La carcajada afirma la Diferencia y nos arrastra en flujos de los que ya no podemos salir.

Repito la pregunta: ¿qué es un libro? Es, ante todo, una máquina de devenir, es una máquina de producir máscaras, si es que no es ya una máscara; es una máquina de repetir simulacros, pero antes tiene que ser ella misma un simulacro. Hace proliferar las máscaras, las diferencias y los disfraces. Opera por repetición, repitiendo simulacros, simulacros de

29 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 272.

30 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 101.

31 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 44.

simulacros, diferencias de diferencias, máscaras de máscaras... hasta el infinito. Queda determinada como una novela, pero una novela que se repite a sí misma, que repite otras novelas, otras frases, otros textos (citas), parodiando, además, todo lo que repite. ¿No es este el carácter de la cita, 'desplazar' un fragmento y hacer de él algo distinto, disfrazarlo, hacer de él una máscara, repetirlo, pero haciendo que diga otra cosa que en su anterior lugar no hubiese podido decir nunca? El libro es un cúmulo de máscaras, artefactos del simulacro, que pasan de una a otra sin esfuerzo; tiene la forma de un laberinto, 'hace' el laberinto al que nos arroja, donde ya no nos es posible distinguir entre lo que creíamos ser antes (nuestra identidad) y las máscaras que vamos adquiriendo (devenir), haciendo imperceptible el momento en el que una máscara cede su lugar a otra.

2

141

Este ensayo trata principalmente sobre Leonardo Valencia, sobre los simulacros y repeticiones que constituyen el sello particular del *Libro flotante*.³² Juego laberíntico de repeticiones, repeticiones de máscaras, laberinto móvil que a cada momento se amplía abundando en «pasillos revestidos de una perspectiva de espejos, tiempos en perspectiva, con niveles que se alternan y confunden».³³ Iván Romano define su ritmo y consistencia como la oleada de una marea: «con el agua hasta el cuello» tiene que desaparecer «para que otros puedan seguir apareciendo».³⁴ No solo define, en todo caso, la consistencia acuática, tan propia en Valencia, del libro, define también un método de escritura en el que uno/a

³² Leonardo Valencia. *El libro flotante de Caytran Dölpfin* (Quito: Paradiso, 2006).

³³ Valencia, *El libro flotante*, 13.

³⁴ Valencia, *El libro flotante*, 83.

es arrastrado/a a alta mar y devuelto a la orilla, a otra orilla; pliegue y despliegue, flujo y reflujo. El estero es la imagen de la máquina, con todos sus recodos y pasillos, con su movimiento constante, siempre presente, de desaparición. Caytran no está perdido, ha decidido irse, desaparecer.

142 Si es que tuviera que sugerir un diagrama del proyecto que trazo, podría distinguir algunas cuestiones fundamentales. Algunas las he ido estableciendo en el trayecto del acápite anterior, ahora planeo redondearlas, darles consistencia. Bajo el discurso sobre el libro de Valencia se encuentra otro que habla del Devenir, pues de él solo se puede hablar por la tangente, indirectamente. ¿No es eso, acaso, lo que hicieron Deleuze y Guattari?, ¿no es *Mil mesetas* un libro entero sobre el Devenir, donde va adquiriendo varias máscaras, donde, a la vez que se ‘esconde’ en otros temas, ‘adquiere’ mayor consistencia? No hablo de conceptos, sino de consistencias y velocidades. Me he propuesto transportarlas a un territorio más familiar, no tan extraño y abstracto. Planteo lo siguiente: averiguar cómo funciona la máquina flotante de Valencia. Propongo un método: el salto que, para mí, se trata de una manera de citar, de escribir, hacer que los temas, las consistencias y velocidades, se sumerjan unas en otras, pero, sobre todo, una manera de leer (este ensayo no es otra cosa que un informe pormenorizado de lectura). Ofrezco, además, pero tal vez no debería decirlo, una relectura de Valencia lejana al desarraigo y al exilio. Creo que ambos pertenecen aún al terreno de la representación, aún se definen por negaciones, aún reclaman una identidad fija (y este no es el lugar para redefinir estas cuestiones, suficiente con las máscaras y el simulacro). En resumen, lo que digo es que, por saltos, zigzagueando, navegando de muelle en muelle (¿no es ese el método de escritura de Iván Romano?), quiero encontrar la consistencia de la que está hecho,

cómo se ensambla, qué hace pasar y cómo se relaciona lo que pasa, cómo se describe su movimiento. Al mismo tiempo, ir dando forma al Devenir a través de las máscaras, aparatos del simulacro.

El libro de Valencia funcionará aquí como una máscara del Devenir. Y ¿no es Caytran justamente eso, una máscara?, pero ya llegaré a este punto, quiero concentrarme en la consistencia del libro. La materia acuática de la que está hecho no es como la de un estanque, propiamente se trata de agua salada, el mar que ha cubierto Guayaquil, aunque esto es simplemente aproximativo. Si es que su imagen exacta es el estero, no lo es solo como laberinto, sino como el sitio donde el agua entra y se apropia, en un movimiento constante, de ciertas partes de tierra para remontar sobre sí mismo. Sobre ambas imágenes aparece otra, la del lago Albano con la que se abre la novela. Primero agua salada, luego laberinto de agua salada y al final, solo al final, agua dulce sobre agua salada, pero nunca fija, nunca inmóvil, porque esa síntesis final, esa confusión de las aguas, se ahoga en las del río Guayas que propiamente no es un río, ni contiene solo agua dulce, no corre solamente en un sentido, «hacia el mar, sino que vuelve a su cauce, remontando tierra adentro como si se arrepintiera de haberse marchado».³⁵

De agua está hecho el libro, pero hay que profundizar en su imagen, el agua solo es su materia, la máquina necesita piezas y engranajes. Los cuerpos de agua que hasta ahora he señalado no son los únicos, se repiten en distintos simulacros: en la bañera, en la piscina, en la taza de té de Marsal. El libro está ensamblado por muelles en tanto que «puentes truncos y barcos atracados»:³⁶ los muelles de Guayaquil, los de Toulouse, los muelles a lo largo del estero. Los capítulos,

35 Valencia, *El libro flotante*, 109.

36 Valencia, *El libro flotante*, 110.

compuestos de fragmentos, funcionan como muelles, su movimiento no termina con su punto final, sino que continúa en «la orilla de la siguiente página».³⁷ Para efectuar este movimiento se hace necesaria una pieza móvil, una pieza conectiva que active los mecanismos, que haga girar los engranajes. Adquieren, en la imagen de los múltiples *Sawyer*, su poder para navegar y recorrer los fragmentos,³⁸ saltar de un muelle a otro, pero no acaba en los barcos de Caytran su repetición: abundan los barcos en las pinturas de la *National Gallery* y el *Whitney Museum* (¿no podría ser un barquito lo que sostiene en las manos el niño del cuadro de Gorky?), los barquitos de papel en la bañera, los barcos que ve Antonio Fabre cuando llega a Guayaquil, y es, justamente en el último *Sawyer*, en el que Caytran aparece, o más bien desaparece, por última vez «fumando en la cabina o tomando gin-tonics en la cubierta».³⁹

144

Un barquino nos lleva de un muelle a otro, como a los padres de los Fabre, conectando los fragmentos. Podrían pasar años hasta llegar al siguiente fragmento o podrían atracar en un futuro cercano, unas cuantas horas, unos cuantos días, o al revés, los barquitos nos llevan a un pasado lejano. Un barquito podría, asimismo, atracar en un lugar distinto, lejos del Pacífico que rodea Guayaquil, en Italia, en la región de Castel Gandolfo. Romano quiere encontrar un lugar donde quedarse para siempre,⁴⁰ pero su lugar es un barco. Una de las imágenes más bellas que presenta Valencia es la de las raíces flotantes, instalarse sin plantar raíces, como estados de flotación.⁴¹ Eso justamente son los barcos, nada tienen que ver con el desarraigo, sino más bien con un

37 Valencia, *El libro flotante*, 94.

38 Valencia, *El libro flotante*, 97.

39 Valencia, *El libro flotante*, 270.

40 Valencia, *El libro flotante*, 257.

41 Valencia, *El libro flotante*, 87-88.

estado de flotación, con una habilidad para moverse, desplazarse, conectar muelles, tiempos o destinos. Su contraparte son los muelles, barco estancado y puente trunco que solo un bote, un *Sawyer*, puede completar. Aunque parecen negar la capacidad móvil del barco, 'trunco' y 'estancado' revelan la habilidad de los barcos más pequeños de fluir en el estero. No será Antonio Fabre quien salga del muelle que tantos años tardó en construir, sino Caytran. Un fragmento, en tanto que 'barco atracado', guarda la potencia de seguir navegando y, en cuanto a puente trunco, está virtualmente conectado con el otro extremo, con el siguiente fragmento o capítulo. Pero las embarcaciones pequeñas son las que actualmente navegan y conectan los fragmentos. Pequeños viajes fluviales entre fragmentos, entre capítulos.

Quiero presentar así la estructura del *Libro flotante*, para lo cual tomaré una escena, la de las sirvientas en busca de Caytran, que refleja ese ensamblaje móvil. Lucienne lanza la pregunta «¿Dónde está Caytran?» y se desata el movimiento, toda una descripción de velocidades: «salen disparadas», «dan vueltas por las habitaciones sin encontrarlo», «corren a la habitación de Ignacio». Movimiento vertiginoso causado por la pregunta que se desplaza por toda la novela y que va enredando a los hermanos Fabre. En un punto de la novela, Romano 'repite' la pregunta: la pregunta ha saltado — como las sirvientas los escalones —, para buscar, esta vez, a Ignacio. En la biblioteca el movimiento pierde velocidad, pero adquiere de nuevo rapidez una vez que se ha cerrado la puerta. El cambio de velocidad, su aceleramiento y lentitud, produce una transformación sensible: «se les dilataba la piel, sudaban, perdían la compostura y se les desvanecía el sentido de la orientación». Cuando llegan al término de la búsqueda el movimiento aún no se detiene, y, tal vez, no se detendrá nunca,

continuado por Caytran (o por quien sea), en el *Sawyer* que «desaparece tras un recodo del estero». ⁴²

146 Paralela a esta, quiero poner otra imagen, más compleja, donde converge toda la novela. En el edificio de Ortigas, a donde se desplaza el Consejo, es donde convergen las velocidades y consistencias. Nada más acuático, nada mejor para imaginar una máquina de hacer simulacros, que el movimiento lento de la cámara oscura donde se sumergen Iván e Ignacio. Esta imagen está en directa relación con la repetición —ciertamente no he agotado todas las repeticiones, las fogatas se repiten en hilera, las parejas de hermanos y hermanas, las mujeres, los empleados del Albatros, las torres de departamentos. «Tantas repeticiones imbricadas las unas en las otras»—. ⁴³ Si las sirvientas tenían que ver con las velocidades de la novela, esta tiene que ver con su funcionamiento, con su «mecanismo crujiente y oculto». Allí aparece un simulacro de Guayaquil, o de lo que queda de Guayaquil, y se distinguen todas las personas que caminan por las lomas de Urdesa: no se oponen, ni siquiera se completan, ya no queda nada de la Ciudad, solo su simulacro. Es el verdadero centro de la novela, donde su narrador, Iván Romano, se desdobra, donde se revela el simulacro. Lo que importa aquí es el cómo, Valencia responde: «Ignacio movía una manivela que a su vez hacía *resonar* el engranaje». ⁴⁴

¿No es así como opera la repetición y sobre todo el Devenir, por resonancias? La novela pierde toda riqueza si se la atrapa en esquemas binarios haciendo de la repetición una simple dualidad que funciona por mera semejanza. Lo que se mueve debajo del agua, o, mejor dicho, lo que agita las aguas, es la resonancia, así como el desnivel del hundi-

42 Valencia, *El libro flotante*, 94.

43 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 427.

44 Valencia, *El libro flotante* 114-15.

miento resuena en el desnivel del Lago Albano: produce estremecimientos, escalofríos, eriza la piel.⁴⁵ Caytran resuena en Ignacio, Ignacio en Caytran, nunca aparecen separados y, cuando uno comienza a disfrutar de cierta independencia, viene el otro a quebrarla. Las velocidades —pues los Fabre, Valeria, los Residentes, incluso Iván, no son más que velocidades— funcionan resonando: ¿no es por resonancia entre Residentes y personajes literarios que Ignacio les cambia de nombres?, pero, ¿no es esta una repetición del cambio de nombres que hacía Caytran? Y finalmente: ¿no es esa la única manera de explicar los acontecimientos, la narración de Iván Romano?

Él lanza un libro al agua, pero él solo repite ese gesto en el que resuenan «hojas y tapas y cubiertas de libros flotando a la deriva» de otro tiempo, bajo el puente entre Kennedy y Urdesa.⁴⁶ (Otra pregunta, que no es posible responder aquí, se trata de si no es la resonancia lo que opera bajo toda la obra de Valencia: el Viejo Elefante y Bento; la Zodiac al final de *Kazbek*;⁴⁷ la pregunta frecuente sobre quién escribió tal cosa, Juarroz o Jabes o Lautremont; los hermanos Fabre y los Abugatás.⁴⁸ En el Guayaquil subacuático resuenan las calles oscuras y subterráneas de la Italia de los Dalbono;⁴⁹ o los lugares definitorios, los importantes, donde siempre resuena el mar). Las acciones se repiten, hacen simulacro unas de otras por resonancia, auténtico devenir por simulacro: simular «de la mejor manera, es decir, sin que se note el cambio».⁵⁰ Si se penetrara en toda la riqueza de la novela, en sus repeticiones, en sus diferencias, en sus máscaras, se

45 Valencia, *El libro flotante*, 327.

46 Valencia, *El libro flotante*, 209.

47 Leonardo Valencia. *Kazbek* (Quito: Campaña de lectura Eugenio Espejo, 2014).

48 Leonardo Valencia. *La escalera de Bramante* (Bogotá: Seix Barral, 2019).

49 Leonardo Valencia. *El desterrado* (Colombia: Punto de lectura, 2013).

50 Valencia, *El libro flotante*, 54.

podría decir que, «si produce un efecto exterior de semejanza, es como ilusión, y no como principio interno»⁵¹ el que es, precisamente, la resonancia del Devenir: «ser una caja de resonancia — escribe Caytran—. Nada quedará pero todo habrá sonado».⁵²

Si es que la máquina es un laberinto, solo lo es en función de otro, superpuesto, resonante, que le brinda toda su riqueza y profundidad. Es el laberinto de las «calles y avenidas de la Ciudad», tierra sólida y estática que se yuxtapone sobre «la dimensión líquida e inestable» del estero;⁵³ el Hotel en Castel Gandolfo sobre el Albatros; la casa de los Fabre sobre el Belvedere. No estoy regresando a las dualidades, aunque hable de parejas. En la máquina «hay un mundo de arriba y un mundo de abajo. Un mundo desde el que se mira y otro mundo sumergido», pero entre ellos flota una «escala de niveles».⁵⁴ Y es justamente en estos niveles intermedios en donde se mueve la máquina. Uno/a «pasa del uno al otro en grados imperceptibles y sin saberlo», o lo sabemos solo después,⁵⁵ imperceptibilidad que no anula la multiplicidad presente en los rincones intermedios de las parejas. Romano es un personaje que delata, aunque no sabe «en qué momento, con qué gesto o palabra»,⁵⁶ el cambio que opera el Devenir. Y, si es que se ha dado cuenta, solo ha sido al final, una vez que siente la resonancia de los desniveles subacuáticos a orillas del Lago Albano. Iván Romano, y todos/as quienes entran en contacto con el libro de Caytran, son arrastrados por una corriente, una marea, una materia líquida hacia su transformación y última desaparición, como

51 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 198.

52 Valencia, *El libro flotante*, 21.

53 Valencia, *El libro flotante* 97.

54 Valencia, *El libro flotante*, 20.

55 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 272.

56 Valencia, *El libro flotante*, 318.

la gaviota que desaparece rumbo al mar cerrando la narración; como Vanessa desaparece interrumpiendo la correspondencia desde Quito; como Ignacio sucesivamente desaparece en la biblioteca del Belvedere.

Y esa es la cuestión sobre la que flota el simulacro: el devenir imperceptible, el devenir que arrastra a todos los personajes, a través del simulacro, a la desaparición. Es como una sucesión de máscaras que se hunden en el agua para luego salir a la superficie, transformadas, resonando todas. Las máscaras envuelven a la novela, desde su escritura hasta sus muelles y barcos. Simplemente porque la resonancia es la naturaleza de las máscaras como prótesis para devenir. No es precisamente polifonía lo que hace Iván Romano, sino una sucesión de máscaras resonantes que «resisten, vuelven a brotar, se multiplican».⁵⁷ Máscara de Filippo, máscara de Valeria, máscara de Caytran y de Ignacio. ¿Por qué otra razón podría el narrador decir, tantas veces, algunas imperceptiblemente, que escribe 'otra vez' como Caytran?, ¿de qué otra manera se conectan los comentarios a *Estuario*?

149

Efectivamente, *Estuario* es un libro hecho de máscaras, fue escrito a través de un simulacro. No un simulacro de hermano, ese es muy obvio y guarda relación con la suplantación, sino simulacro del mundo, simulacro que distorsiona el mundo. Y es esto lo que me interesa: de ese libro que distorsiona se dice que es una «broma perversa».⁵⁸ Ironía y parodia del simulacro, carcajada que a veces provoca el deseo destruirla, de volver, con indignación y rabia, a la representación. Pero *Estuario* es la máscara primera, incluso anterior al simulacro operado por Caytran de niño. Decía antes que las máscaras simulan, obligan a realizar movimientos forzados, utilizando, como ejemplo, el devenir animal. Pero las

57 Valencia, *El libro flotante*, 169.

58 Valencia, *El libro flotante*, 76.

máscaras son mucho más complejas, complejidad derivada de su multiplicidad. Durante toda la novela Caytran ya ‘se ha ido’, ‘ha desaparecido’, lo único que ha quedado es su libro, repetido infinitas veces en una caja guardada en la biblioteca del Belvedere. De allí surgen todas las resonancias, pues, son los fragmentos de Estuario los que realizan el movimiento de la novela, son los que resuenan, apareciendo al principio de cada capítulo, para reducir todo al simulacro. El libro está ensamblado con muelles y barcos que operan un movimiento infinito, pero solo el simulacro de *Estuario* puede hacerlos mover, girar sobre su eje descentrado: «un anillo de puntos negros se persigue a sí mismo»,⁵⁹ el movimiento profundo de la novela, el de la repetición.⁶⁰

150 Sin embargo, ese movimiento no es el único, se conjuga con uno más complejo: el del libro de Leonardo Valencia. He apuntado al autor de la novela refiriéndome, alternativamente, a Valencia y a Romano, no porque considere que existe una relación de identidad entre ambos: Iván/Leonardo, el narrador convertido en personaje, ‘representado’ por el personaje. El individuo de la ficción no designa a uno de la realidad, sino que Valencia repite el movimiento de simulacro de Romano, él también termina arrastrado por el Devenir, atrapado en el laberinto, escribiendo como Caytran. El escritor ya no es un escritor, «es un hombre máquina, y es un hombre experimental».⁶¹ El funcionamiento de la máquina arrastra a quien se suponía que era su mecánico, su ingeniero, quien ya no puede controlar los movimientos de su máquina, tiene que buscar la manera de moverse dentro.

59 Valencia, *El libro flotante* 293.

60 En uno de los fragmentos, Caytran identifica el círculo y el laberinto: «Iba y volvía — escribe Caytran — en círculo vicioso, convirtiéndose en otro laberinto, el laberinto llano: ir y volver sin término». Valencia, *El libro flotante*, 220.

61 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor* (México: Ediciones Era, 1990): 17.

El Devenir opera un doble movimiento en la escritura, escribir es 'entrar' en una sucesión de máscaras y 'hacer' la sucesión de máscaras. Es imposible huir del círculo, hay que repetir aquí también la pregunta: ¿qué es un libro?

Una máquina imparable de hacer simulacros, que arrastra al escritor a través de un devenir infinito. *El libro flotante* termina con una serie de fragmentos sin comentar, continuando el movimiento del simulacro. Máquina que obliga al escritor a dejar de ser humano, a dejar de ser el original de una copia (autor-personaje). En la escritura, o para la escritura mejor dicho, uno/a tiene que «devenir-inhumano», tiene que ponerse una máscara, un ensamblaje de múltiples máscaras de buitres, de garzas, de Caytran, de Ignacio.⁶² El verdadero sentido que tiene el que Romano sea el autor de *Estuario*: para poder escribir hay que devenir otro; si el simulacro es el más alto poder de la vida de él surge la potencia de escribir. La escritura solo sucede en tanto que la literatura es la encargada de «forjar los medios de otro pensamiento y de otra sensibilidad».⁶³ Pero ese movimiento de transformación es simultáneo: a la vez que Valencia escribe, Ignacio se sumerge en las aguas del Pacífico y Romano en las aguas del Lago Albano. ¿O será que, a la vez que Iván escribe, Leonardo se lanza a recuperar el libro perdido en las aguas turbias del Guayaquil submarino?

Si es que hay una máquina predilecta del Devenir, tiene que ser la máquina literaria. ¿No lo dicen así, Deleuze y Guattari, en el libro sobre Kafka, y sobre todo Deleuze en el de Proust? Siguiendo esta dirección he trabajado un matiz especial del Devenir, a la vez que he intentado repensar la concepción del simulacro fuera de la representación. Si

62 «Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera». Deleuze y Guattari, *Kafka*, 31.

63 Deleuze y Guattari, *Kafka*, 30.

tuviera que añadir algunas notas aclaratorias, podría decir que no sugiero que devenir sea un proceso de colocación de máscaras superpuestas. Ellas apenas son una entrada, una puerta, un umbral: no son más que prótesis. «Cualquier cosa, lo más inesperado, lo más insignificante, puede precipitarnos en un devenir».⁶⁴ Lo que yo sugiero es, en cambio, que las máscaras, por lo mismo que son multiplicidades, ensamblajes,⁶⁵ podrían arrojarnos al Devenir. Si nos quedamos en el simulacro, si solo simulamos los comportamientos animales, aunque se ha operado un cambio, no hemos atravesado la puerta, aún seguimos rondando el muelle, aún no nos hemos lanzado al agua.

3

152

Podría formular la siguiente proposición: el simulacro es paródico, irónico, porque se trata de una maquinaria dionisiaca que adquiere su poder, una especie de superposición de máscaras, por la Diferencia, la esencia de la afirmación. Pero esta proposición no puede ser separada de la repetición. «Entre la repetición y el simulacro, hay un vínculo tan profundo que uno no se comprende sino por el otro».⁶⁶ Es la figura del simulacro, en tanto círculo excéntrico, por la que él 'puede' seleccionar lo noble sobre lo bajo y vil. No solo figura, también potencia de selección y oposición de múl-

64 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 292.

65 Nota sobre los agenciamientos: Ciertamente 'dispositivo' no es la palabra más acertada para traducir *agencement*, como lo hace Jorge Aguilar Mora en el libro sobre Kafka. José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta, en *Mil mesetas*, utilizan, para el mismo término, la palabra 'agenciamiento'. He preferido seguir la traducción al inglés de Brian Massumi utilizando la palabra 'ensamblaje', más familiar en español y que cuenta con una serie de significaciones más rica que la conecta con las máquinas y con la música, además que hace referencia a su naturaleza de conjunto, de colectividad, y a su capacidad dinámica de desmontarse, mientras que el sufijo '-miento' o el término 'dispositivo' podrían sugerir una cierta estabilidad.

66 Deleuze, *Lógica del sentido*, 307.

tiples simulacros frente a la representación única. El poder del simulacro se puede resumir como que «pone al propio mundo como simulacro», hace del mundo simulacro.⁶⁷ Desligado de la representación, tracé el camino de las máscaras desligadas de la imitación. Son los mecanismos por los cuales el simulacro puede ejercer su poder y, por ellas, funcionar como entrada al Devenir. Obligan a hacer movimientos forzados, o, en otras palabras, permiten sentir la operación de devenir. Son muelles: podemos meter la mano en el agua, pero aún no nos sumergimos; son barquitos: podemos flotar, pero en un punto tendrán que hundirse. Permiten simular y ya no representar, pero el simulacro no es devenir ni la máscara es segmento de devenir. Más bien, funcionan como herramientas, prótesis, para «atravesar umbrales, devenires»,⁶⁸ para hacer resonar lo que compartimos con ellas, resonar es emitir partículas. Al principio había supuesto la posibilidad de devenir por simulacro, pero esto debe entenderse de manera condicional, como contracción de la fórmula «entrar al Devenir por las puertas que abre el simulacro». Solo se entra en él si es que las máscaras dejan de depender de la imitación. Podría resultar peligroso para el Devenir utilizar las máscaras como prótesis y, sin embargo, seguir representando (sea un animal o cualquier cosa). Simular adquiere aquí toda su potencia, solo abre umbrales si es que se lo toma como una manera de vivir: vivir simulando, vivir creando simulacros.

Iván Romano no imita la escritura de Caytran, sino que simula su voz, ya no solo en *Estuario*, sino en toda su narración. Todas las desapariciones se corresponden, la de Valeria en Cannes, la de Ignacio en el Belvedere, la de Vanessa en las cartas, Caytran en el *Sawyer*, la gaviota en el cielo.

67 Deleuze, *Lógica del sentido*, 304-8.

68 Deleuze y Guattari, *Kafka*, 47.

154 ¿No hace lo mismo Ignacio para escribir, no toma prestada su voz, no termina él también escribiendo como Caytran en *Vita Atlantis*? Esta es la última de las máscaras, porque *Estuario* simulaba la voz de otros poetas, *Vita Atlantis* simula la voz simulada. Siguiendo la pista del Devenir, por un lado, Iván Romano no solo deviene Caytran, sino también buitre y Vanessa, estero y poeta. Se sumerge en las aguas del Devenir y es arrastrado por ellas, hacia el desnivel y, quién sabe, a cuantos desniveles haya debajo del primero, a cuantos devenires le lleven las aguas. Siguiendo la línea condicional del simulacro, Romano debe, para poder escribir, vivir como Caytran, vivir como gaviota o buitre. No quiere decir de ninguna manera replicar las condiciones de vida de uno u otro, sino simular un gesto, una voz, y dejarse arrastrar por ella. Quiero decir que el simulacro apenas deja saborear el Devenir, su verdadera transformación aparece solo cuando es vivido, cuando el simulacro se apodera de uno/a y, de repente, cuando el barco se ha hundido, flota una máscara hueca. Y eso, justamente eso, es devenir: disfrutar de la máscara flotante porque luego del simulacro no hay vuelta atrás.

Podría haber simplificado las cosas tomando como eje central la escena del simulacro en el concurso de poesía. Pero ese no era mi objetivo y la máquina no funciona así. Esa escena funciona como una de muchas resonancias, no como pieza de la maquinaria; entra en relación con las piezas de la novela, pero no es su mecanismo profundo. Lo mismo que el combate definitivo con *Estuario* no es el libro de Ignacio Fabre. Su verdadero contendiente, su destructor, es el libro de Leonardo Valencia. La falsificación en los Juegos Florales⁶⁹ no explica los muelles y barcos, las piezas que ensamblan la novela; tampoco explica el simulacro que, a primera vista, podría parecer que hace Romano: no simula escribir como Caytran

69 Valencia, *El libro flotante*, 233-239.

para terminar siendo hermano, para ser 'hermanado', aunque suponga que ese era su propósito desconocido incluso para él mismo. Pero sería como la interpretación de un rol, como adquirir superficialmente un modo de escribir, cuando, al contrario, para poder escribir debía ya haber sido simulacro de hermano, vivir como hermano. Esa revelación también ocurre en la cámara oscura, donde todo ha sido reducido al simulacro: «Ignacio me había elevado al rango de hermano».⁷⁰ Pero, una vez que ha entrado al terreno del simulacro no puede detener su devenir: será Vanessa quien repita la pregunta: ¿dónde está Iván? Y, al poco tiempo, Iván desaparece («ahora es a mí a quien le toca lanzarse y llegar al fondo»⁷¹). Concibe singularmente la desaparición: con respecto a Caytran dice que «desapareció —o mejor dicho: *Caytran Dölpfin* empezó su tortuoso camino de máscaras caídas—».⁷²

La escena del concurso de poesía no explica tampoco el tiempo de la novela, o mejor dicho los juegos de tiempos y lugares distintos que produce. Todos/as se encuentran «bajo el agua, pero en tiempos distintos»,⁷³ en el estero, en la bañera, en el hundimiento, en el lago Albano, aunque no hay ya ninguna línea temporal, sino que todos los tiempos fluyen sumergiéndose uno en otro. Ritmo de las mareas, flujo y reflujo de tiempos y devenires. Encuentro, en la entrada a la máquina, el punto donde convergen los tiempos. La niña del cubo rojo señalando un libro en el agua. Pero la imagen es compleja. Primero porque en la niña convergen devenires mujeres y niños, ambos segmentos privilegiados de devenir. El primero nos introduce en él, tiene un «poder introductivo particular sobre los demás»,⁷⁴ y el segun-

70 Valencia, *El libro flotante*, 320

71 Valencia, *El libro flotante*, 324.

72 Valencia, *El libro flotante*, 321.

73 Valencia, *El libro flotante*, 142.

74 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 253.

do, en tanto que bloque de niñez, «desplaza en el tiempo, desterritorializa, hace que proliferen las conexiones».⁷⁵ La imagen es curiosa, la niña hace torres de arena en la orilla del lago. Resuenan, con mucha potencia, las torres de las lomas de Urdesa a la orilla del mar (agua dulce sobre agua salada). Es porque la niña «señala al lago» que Romano entra en las aguas calmas de las que siempre desconfió.⁷⁶

156 Esta imagen no es solo la entrada de la máquina, sino que hace aparecer todos los elementos del Devenir, sus segmentos, bloques, flujos, resonancias. En el Devenir todo sucede en parejas, en bloques, un término tiene que devenir necesariamente el otro. Romano ha arrojado el libro en el agua, y la niña le obliga a sacarlo. Pero, «era ella la que estaba en el lago. El libro, en cambio», estaba en la orilla junto a las torres de arena.⁷⁷ La fuerza del Devenir es irresistible, Romano desea, pero le es imposible, «detener su flujo», convertir los millones de litros de agua de su memoria en «grandes témpanos de hielo».⁷⁸ Incluso para mí, que escribo esto, es una fuerza irresistible que arrastra. No ha sido, al menos no del todo, una decisión consciente el estilo en saltos que me he propuesto. Entiendo este estilo como un proceso en el que, a medida que avanza, va arrojando distintas luces sobre lo escrito anteriormente. No a la manera de guardarme ciertas cosas deliberadamente para ponerlas después; al contrario, me obliga a retroceder sobre mis pasos, a corregirme, a decir que me he equivocado de camino, que quería decir otra cosa.

Tenía la intención de darle, a este escrito, un corte deleuziano y un estilo cartográfico. No he intentado, de ninguna manera, darle orden a la novela, este principio está muy

75 Deleuze y Guattari, *Kafka*, 13

76 Valencia, *El libro flotante*, 11-12.

77 Valencia, *El libro flotante*, 202.

78 Valencia, *El libro flotante*, 205.

lejos de mis intenciones, las que he propuesto como encontrar el funcionamiento y movimiento de *El libro flotante*. Lo he hecho siguiendo una pista que me ha ofrecido Deleuze, no solo sobre el simulacro, sino sobre la crítica, que se puede traducir como «hacer el movimiento»: el escritor inventa «vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que llegan directamente al espíritu»,⁷⁹ la labor del crítico es descubrir, o, mejor dicho, describir, el movimiento que realiza la máquina, su organización, su distribución. («La obra de arte moderna» — escribe Deleuze — «desarrolla sus series permutantes y sus estructuras circulares, señala un camino que lleva al abandono de la representación»⁸⁰). A esta pista quiero unir un procedimiento preciso: el desmontaje de los ensamblajes. Puesto que el libro es una máquina, tanto de devenires como de simulacros y repeticiones, la labor del crítico queda establecida como la de un dibujante de planos: describir el movimiento, por un lado, del Devenir y, simultáneamente, de los simulacros, repeticiones, resonancias, círculos que traza el libro. Desmontar ensamblajes hace, primero, que el/la crítico/a forme parte de la máquina, no solo como un dibujante de planos, sino que lo arrastra en su devenir. Luego, para devenir dibujante de planos, habrá que descubrir los elementos que componen la máquina y la naturaleza de sus conexiones.⁸¹ Todo esto va unido a una condición: hacer el movimiento, dibujar los planos de la máquina, tiene que ver con una inevitable experimentación opuesta a la interpretación.⁸²

157

Lo que quiero decir es que todo lo que he escrito no es más que un experimento. No he querido interpretar, de ninguna manera, sino experimentar, a través del simula-

79 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 32-4.

80 Deleuze, *Diferencia y repetición*, 117-18.

81 Deleuze y Guattari, *Kafka*, 80.

82 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 155.

cro, de la repetición, el devenir y el agua, los movimientos posibles de la máquina; he intentado tensar la escritura hasta el punto que corra peligro de parecer excesiva, para luego retroceder, ser más cauto. No he intentado agotar, en todo caso, la experimentación con el libro de Valencia sino, todo lo contrario, desmontar la máquina sin volverla a ensamblar. No porque sea necesario su reensamblaje, sino porque mi intención ha sido abrir líneas que permitan un acercamiento al libro, primero como máquina, y después, como materia plástica o móvil. Alejándome de la interpretación no doy por cerrado ni concluido este experimento, sino más bien quiero dejarlo completamente abierto:

158 Supuse, al principio, la posibilidad de devenir por simulacro. Esta posibilidad aparece condicionada por la relación que pueda tener el simulacro con la representación. Lo único que he hecho, en este sentido, es desligar ambos abriendo una línea de reflexión sobre el simulacro en términos afirmativos. Luego he sugerido el uso de las máscaras como entradas al Devenir, siguiendo una idea presente en *Mil mesetas*, suponiendo que, como prótesis que involucra el cuerpo entero, una máscara puede ser cualquier cosa, un atuendo, un par de zapatos, un juguete, un lápiz. Para ilustrarlas utilice un ejemplo, muy teatral por lo demás, de devenires animales. Lo hice porque sospecho que las máscaras son un elemento aún demasiado territorializado, como los animales. Ellos trazan «efectivamente una salida, una línea de fuga», aunque aún no son capaces «de recorrerla o de usarla».⁸³ Por último, la repetición me permitió unir el Devenir y el simulacro, pues es el movimiento y la potencia de ambos. Para esto he recurrido, en clave valenciana, a sustituir, en las citas, «falso» por «simulacro» y «Eterno Retor-

83 Deleuze y Guattari, *Kafka*, 57.

no» por «repetición».⁸⁴ Este desplazamiento de términos lo he operado de tal manera que este ensayo sea un completo simulacro y, además, pueda funcionar por círculos alrededor de la pregunta ¿qué es un libro? Pero funcionar alrededor no quiere decir nunca responder. He hecho aparecer la pregunta bajo luces distintas, girando sobre sí misma.

Por otro lado, ofrecí una pista importante en la obra de Valencia: el movimiento, las velocidades, cambian de naturaleza en la Biblioteca. Kazbek, por ejemplo, se siente inquieto ante la presencia de los libros en la Biblioteca de Piedra, siente la vibración de los libros subterráneos. Antes de llegar había acelerado su ritmo, pero se detiene en medio de los libros, y el ritmo se acelera de nuevo en su casa: lanza libros por la ventana, rápidamente, se detiene «apenas cinco segundos».⁸⁵ Es en una biblioteca donde Audrey siente que debe tomar todo con calma, «dominar su voluntad», ya no correr.⁸⁶ Podría transponer este tiempo de la biblioteca a las caballerizas en *El desterrado*, o al Patio de los cristales donde, casi escondido, aparece un pequeño estante con libros. Pero, más complejo, más detallado, íntimo, aunque a la vez más público, todas las velocidades convergen en el departamento de Biscay.⁸⁷ Como si la biblioteca fuera un lugar de descanso, como si el libro necesitara encontrar a otros para aligerar su marcha antes de volver al tiempo vertiginoso que se persigue a sí mismo. Pero allí no se agotan las velocidades, solo he apuntado una variante del cambio perceptible en ellas.

Desmontando el ensamblaje de la máquina, a partir del simulacro y la repetición, he puesto sobre la mesa

84 No lo he hecho por arbitrariedad: el Eterno Retorno, en la Diferencia, se determina como repetición y existe una equiparación entre las palabras simulacro, fantasma, y falso en la obra de Deleuze. Ver, por ejemplo, *Diferencia y Repetición*, sobre todo la Introducción y Conclusión; además, los apéndices a *Lógica del sentido*.

85 Valencia, Kazbek, 76.

86 Valencia, *El desterrado*, 126.

87 Valencia, *La escalera de Bramante*, 347-350.

160

un funcionamiento propio de ambos: la resonancia. No he podido escapar a sugerir, desde ella, el funcionamiento de la obra de Valencia desde *El desterrado* hasta *La escalera de Bramante*. Ahora quiero no solo poner la resonancia como principio interior, sino también extender la materia de la máquina flotante a toda la máquina narrativa. Si es que la obra de Valencia es la de un nómada, su territorio sería un desierto de agua: el mar. Si es que he sugerido que las obras resuenan entre sí, sugiero también que lo hacen por agua, pero habría que indagar si es que aún funcionan por barcos y muelles, o, si no, qué piezas y engranajes se mueven en esa máquina narrativa —*La luna nómada*⁸⁸ podría arrojar interesantes observaciones al respecto (allí aparecen las niñas, las bibliotecas, las imprentas, temas muy cercanos a Valencia)—. Más adelante, desplacé esta misma materia acuática al tiempo de la novela. No he desarrollado esta línea porque no era mi objetivo, aunque el Devenir también ofrece una línea de reflexión sobre el tiempo como flujo y reflujo. Además de esto, he hablado de devenir a través de la escritura. Aquí comenzó a diluirse la reflexión iniciada en la primera parte, sobre el devenir por simulacro.

De ninguna manera la escritura es una máscara, aunque podríamos usar una para escribir. La escritura es más profunda, tiene que ver con la voz, podríamos simular una. Pero aun así solo llegamos a bordear la escritura. Escribir, muy al contrario, es hacerlo buscando graznar o berrear, relinchar o emitir guturales inhumanos. Debajo de las voces de Iván, Ignacio y de Caytran, vibran voces animales, la voz de Valdrás, voces de buitres en legión. A pesar de proponer una manera de escribir graznando o berreando, he traza-

88 Leonardo Valencia. *La luna nómada* (Quito: Punto de lectura, 2013).

do un camino muy diferente (la escritura de las mareas),⁸⁹ pero, sobre todo, porque no hay ninguna: la clave está en experimentar con la escritura de tal manera que logre crear nuevas formas de pensar y sentir.⁹⁰ Entiendo esto no solo como el imperativo del escritor, sino también el de quien experimenta con la obra literaria, el/la crítico/a. Esto es para mí lo importante.

El libro contagia, influencia, apasiona a la crítica. Aquí he querido hacer evidente cómo podrían contagiarse y se transforman Deleuze y Valencia. Pero eso solo podría resultar si es que la crítica literaria se deja llevar, se deja contagiar y transformar por la lectura. ¿Cómo hablar de literatura, de cuentos o novelas sin hacer precisamente literatura, cuentos y novelas? Solo así se entiende la arbitrariedad de la sustitución; solo en clave 'valenciana' he podido hablar sobre Valencia, y lo mismo pasaría con cualquier otro/a escritor/a. Este es el verdadero objetivo de este trabajo. Partiendo de una inspiración deleuziana, busco, o deseo más bien, la transformación no solo de la escritura, sino simultáneamente de la crítica. La transformación del pensamiento y la sensibilidad se podría capturar en modelos y tradiciones, rompiendo de esta manera su verdadera intención, convirtiéndose en servidumbre, admitiendo valores y formas establecidos. ¿Qué tal si cada libro, cada obra de arte, tuviera un corazón que latiendo organiza y distribuye todas sus singu-

89 En todo caso, sería oportuno aclarar que las mareas no solo han determinado el estilo 'en saltos' que he propuesto y que se puede seguir su movimiento de zigzag recorriendo las citas, además ha exigido un estilo líquido, acuático, que, a diferencia del de Valencia, nunca llega a consolidarse, a tomar forma, siempre regresa, huyendo, diluyéndose en sí mismo. El de Valencia es un estilo flotante, se agarra de las palabras para flotar, su territorio es el agua, pero, aun así, permite ir navegando, en barco, de muelle en muelle. El de este escrito, en cambio, se compone de una vasta zona líquida, uno/a necesita sumergirse en él, ya no flotar, leerlo a su ritmo, en los tiempos en que vuelve a la orilla, pocos segundos, para volver a replegarse.

90 Como ejemplos de esto podría nombrar a Sacher-Masoch, Clarice Lispector, Henry Miller, Fay Weldon, Artaud, Kathy Acker.

laridades, todas y cada una de sus formas y estructuras? El/la crítico/a debe transformarse en creador/a, en fabulador/a, hacer eco del ritmo que contiene cada obra. No establecer un orden, más bien adaptarse a uno; no interpretar, experimentar. Si es que tomo un estilo ‘acuoso’ para escribir, solo lo puedo hacer porque la novela de Valencia lo permite —si es que no obliga, contagia o exige— que se la trate de esa manera. El experimento toma los caracteres de la materia con la que experimenta. Por eso la sustitución de términos y el uso de ciertas frases. Por eso también el discurso deleuziano se confunde con el de Valencia, se continúan, como si pertenecieran a uno solo. Mejor sería decir que el discurso sobre las máscaras y simulacros no pertenece a ninguno, que ambos continúan un discurso muy anterior.

162

He dejado la entrada a la máquina hasta cerca del final, pues este ensayo también necesitaba ser destruido, como lo deseaba Romano, a orillas del Lago Albano.⁹¹ Quise, al comienzo, transportar las velocidades y consistencias, centrales en la teoría deleuzoguattariana, a un territorio más familiar, más conocido por mí. He pretendido hacer perceptible el movimiento, los círculos, la velocidad, el desplazamiento de las citas. Ese fue el verdadero objetivo de este escrito, pero no a la manera de descripciones: «el barco avanza de tal manera, a tal velocidad, en tal sentido». Si no, más bien, hacer apuntes de cartógrafo que marquen la lectura del libro. Hablaba en términos literales cuando decía navegar *El libro flotante*, este es el mapa de esa navegación. Simultáneamente, yo también he hecho movimientos, descritos como círculos en las dos partes anteriores, y he marcado velocidades, iniciando por la más lenta, en la primera

91 Los ensamblajes, sean los del Libro flotante o los que yo he construido aquí, tienen la capacidad para «rebasar sus propios segmentos, es decir, para abismarse en la línea de fuga». Deleuze y Guattari, *Kafka*, 126.

parte, y aumentando rapidez cerca del final. Movimiento y velocidades, no quiero que quede nada más.

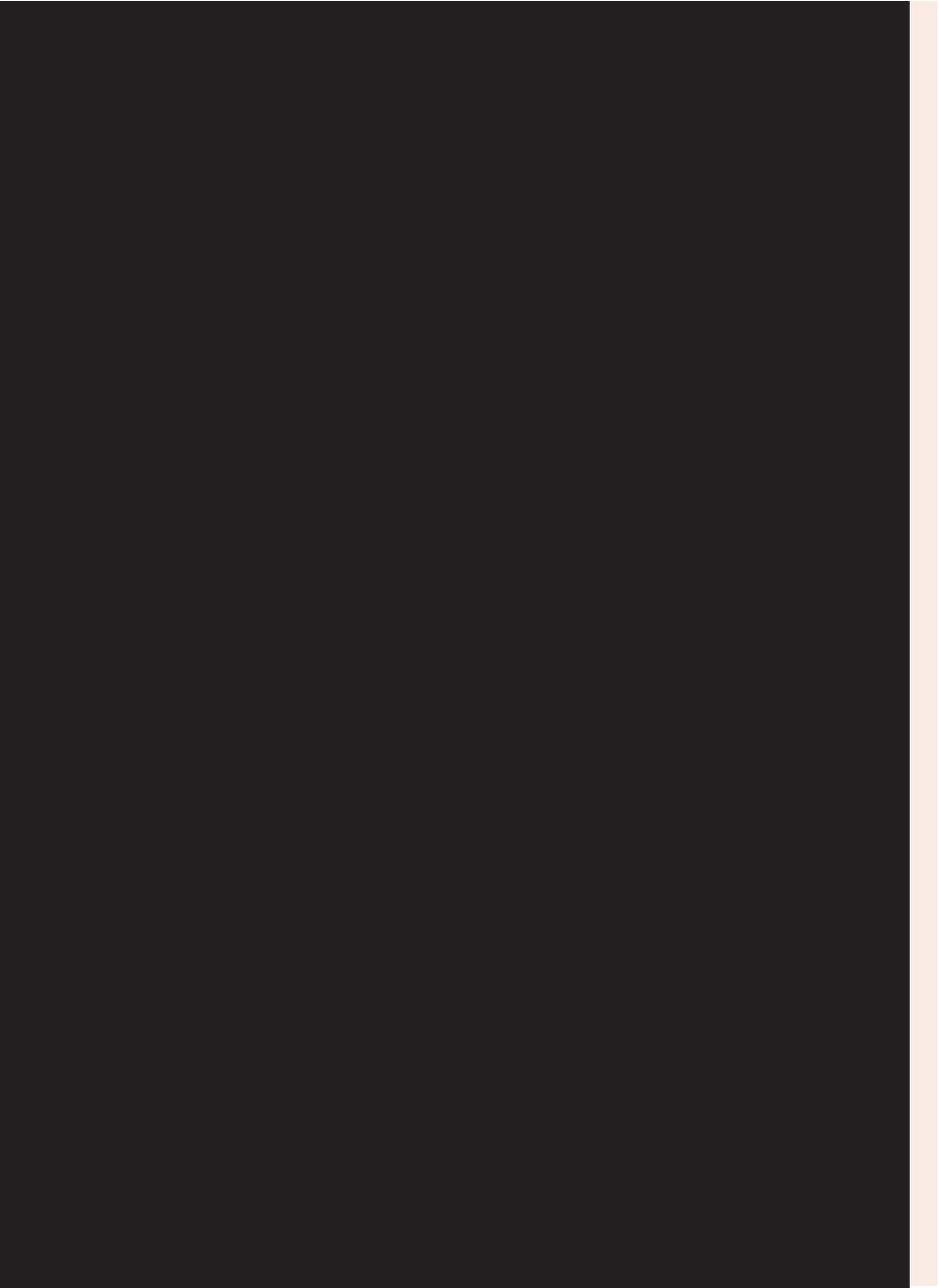
Lo único que utilizo, lo único que puedo utilizar, de la teoría deleuziana es una manera, un procedimiento, una forma de escribir, de pensar, de sentir. No quiero construir un aparataje inmóvil, sino una máquina acuática con una función especial e inevitable, la de su propia disolución. He mostrado que todo lo que he escrito no son más que líneas de fuga, pistas a seguir, movimientos y velocidades. He trazado un esbozo de plano, un diagrama de una máquina. No puedo arrojarlo al agua para destruirlo, ni quemarlo, ni sepultarlo en una biblioteca —como tampoco lo pudo hacer Romano—. Sobre todo, porque este escrito está también hecho de agua, ha soportado movimientos circulares, pero ya tiene que diluirse, volver a su forma líquida.

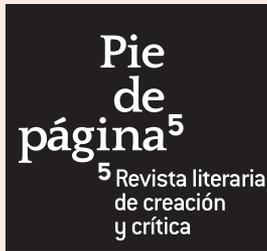
Bibliografía

163

- Blanchot, Maurice. *La amistad*. Madrid: Trotta, 2007.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos Nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- . *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.
- Corral, Wilfrido H. "La Prosa/cultura no ficticia según Leonardo Valencia y Jorge Volpi". *MLN* 2 (2011): 366-89. <http://www.jstor.org/stable/23012654>.
- . "Abad Faciolince, Fuguet, Valencia y Volpi: Redefinición de la prosa no ficticia hispanoamericana". *Atenea* 511 (julio. 2015): 33-62. <https://www.redalyc.org/pdf/328/32841110003.pdf>
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *Lógica del sentido*. Madrid: Paidós, 2011.
- . *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- . *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2017.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1990.

- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. por José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta. España: Pre-textos, 2002.
- . *A thousand plateaus. Capitalism and schizofrenia*. Trad. por Brian Massumi. Minnesota: University of Minnesota Press, 2018.
- Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.
- . *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 2011.
- . *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2018.
- Larreátegui Plaza, Pablo. “Leonardo Valencia y su obra: la reelaboración de espacios con miras hacia lo posnacional (Estudios)”. *Kipus: revista andina de letras* 40 (II Semestre, 2016): 39-49. <http://hdl.handle.net/10644/6966>.
- Murphy, Timothy. *Only Intensities Subsist: Samuel Beckett's Nohow On*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000.
- Olkowski, Dorothea. *Gilles Deleuze and the ruin of representation*. Los Angeles: University of California Press, 1999.
- 164 Paton, Paul. *Anti-platonism and art*. En *Gilles Deleuze and the theater of philosophy*. Editado por Constantin Boundas y Dorothea Olkowski, 141-156. New York: Routledge, 1994.
- Valencia, Leonardo. *El libro flotante de Caytran Dölphe*. Quito: Paradiso, 2006.
- . *El desterrado*. Colombia: Punto de lectura, 2013.
- . *La luna nómada*. Quito: Punto de lectura, 2013.
- . *Kazbek*. Quito: Campaña de lectura Eugenio Espejo, 2014.
- . *La escalera de Bramante*. Bogotá: Seix Barral, 2019.





5 / Guayaquil
II semestre 2020
ISSN 2631-2824

Fragua futura

**Compilación de
María Paulina Briones Layana¹**

Construir colectivamente horizontes, instalarnos en el presente es una potestad que aún tenemos. Cada año es trascendental en este calendario humano, pero es innegable que hay otros tiempos que se potencian desde la escritura. En el noveno mes del año de la peste la poesía agrieta el tiempo y nos propone ralentizar la experiencia de la muerte, acunar la melancolía, situar la mirada más allá del silencio. Para fraguar un futuro será necesario desaprender y precipitarnos hacia el enjambre de nuestras voces suspendidas.

167

1 María Paulina Briones Layana (Guayaquil, 1974). Creó La casa morada en 2009 y dirige la editorial Cadáver exquisito desde 2012. Estudió Literatura en la Universidad Católica de Guayaquil. Tiene una maestría en Edición por la Universidad de Salamanca y en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Barcelona. Es docente en la Universidad de las Artes en la Escuela de Literatura y en la maestría en Políticas Culturales y Gestión de las Artes. Pertenece a La colectiva, Asociación de librerías y editoriales autogestionadas de Guayaquil. Es doctoranda del programa "Español: investigación avanzada en Lengua y Literatura", de la Universidad de Salamanca.

Guayaquil *steampunk*: Tricentenario 1820-2120

Gabriel Fandiño²

Descripción: Visión de Guayaquil imaginado como en un retro-futuro; es decir, un futuro *steampunk*, como si nunca hubiese cambiado su estética decimonónica, y toda la tecnología hubiera evolucionado a partir de la unidad visual propia del siglo XIX. Después de 300 años de independencia, es una urbe monumental y de espíritu megalómano, donde el culto a los héroes de 1820 es casi una religión.

2 Gabriel Fandiño (Venezuela, 1979). Diseñador gráfico, ilustrador, músico, escritor. Involucrado en el mundo editorial de los periódicos y el cómic local, también se dedica a la investigación histórica, sobre todo a hechos concernientes al siglo XIX en Ecuador y el mundo.



Carpe mortem

Luis Carlos Mussó³

Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo
Sophia de Mello Breyner

170

Nada de lo que escribo se parece a la noche, y todo lo que escribo se parece a la noche: la raza melancólica pasa inadvertida como barco fantasma que atraviesa, en tiempos que no existen, la bruma griega. Porque divulga su médula en tanto dique de luz que cae en picada sobre tardes achatadas en los polos. Y los nombres que desgastamos al unísono como quásers de la sangre, como cerdos de la dicha, como palabras hospitalarias donde pretendimos bóvedas para antes y después de las fiebres. Y en el Jardín del Dolor quebramos miles de botellas contra el vacío para inaugurararlo en una ceremonia de botamiento con palomas de carbón hecho celliscas.

Porque estas manos baldías son cuenco para bebidas tristísimas,

buscan parentesco con andanas que remolcan nuestro delta hacia la noche.

Porque todos guardamos un órgano delator piel adentro

3 Luis Carlos Mussó (Guayaquil, 1970) ha publicado doce poemarios entre los que figuran *Propagación de la noche* (2000), *Tiniebla de esplendor* (2006), *Cuadernos de Indiana* (2014) y *Mea Vulgatae* (2014). También las novelas *Oscurana* (2011) y *Teoría del manglar* (2018), además de *Épica de lo cotidiano* (2013, ensayo) y *Rostros de la mitad del mundo* (2015, semblanzas). Diez veces premio nacional de literatura, es doctor (c) en Letras por la Universidad de Alicante y se desempeña en la cátedra. Sus colaboraciones han sido traducidas a siete lenguas.

y estridentes hebras de muerte retumban en labios de
un ejército

y tu voz derrumba mis murallas cabalgando esta
ceguera: presiento

un diente de león que vuelve después de volar sobre
el mundo,

es el mismo diente de león que solté en los
aterradores años de la infancia

y que ahora duda si estallar sobre mi mano o en mi
cráneo

sus asteroides negros.

A cada muralla, en el clamoroso silencio de zarzas
trenzadas con alambre de magnesio, adquieres el gesto
del que habla a la vera de las ruinas de un río. El tren
que somos zigzaguea entre galaxias indudables; del tren
que somos nos apeamos, agujero negro recién descubierto:
con los nombres expuestos nos pensamos entre astas de
un ciervo malherido. Liberas a los mastines del deseo
de sus bozales, porque a cada jornada concierne menos
el edicto de las palabras. Y una escuadra de halcones se
asoma al abismo igual que cuando los nombres me hablan
en lenguas muertas y despeñan ladrillos de adobe: más
certero que el abandono de orquídeas de agua, que la
oquedad de la muerte, que la zanja cuarteada en mitad
de este desierto mío.

171

Enarcas la existencia como rama de la acacia

en la que se posa el error de los leucocitos. Mi
nombre,

en tu voz, fagocita un reguero de renglones. Cómo
derivar

el texto de los muertos hacia el borde de una isla de
desechos

—plástico, latas de aluminio, madera postergada—,
toda vez que las aves marinas colisionan sus teoremas
paralelos al agua que migra, aunque la suya sea otra
guerra,
aunque el bulto que parpadea en sus gargantas
sea el dialecto de la imago indiscutible
—en la silueta ocre de los muertos—.

172

Nuestra memoria se dobla sobre el estero como sauce que
somete el cuello ante una cuchilla de jade al atrapar
la neblina en un frasco. Teníamos ampollas grapadas a
las manos, murallas de piel que inventaban consignas
resueltas, teníamos el cuerpo ancho como un bosque
sin el rostro preciso, como un barco de arena, como
rompehielos en la espesa Antártida, como estalactitas
en la lengua, como su cabalgadura de consigna musgosa.
Y en una noche degollada por la luz, un ángel ciego
posa el dedo índice en sus labios ligeros como el
cráneo de un colibrí, junto al libro donde una manada
de bisontes arrasa nuestros susurros de coral color
cobalto. Posas la mano sobre esos labios suficientes,
temeroso, igual que ante el corpulento percherón que
derrota nuestra confianza —estrecha como espolones de
una mantarraya surcando la lengua—.

Se ve al cielo desde el llano Chajnantor en el
desierto de Atacama,
se lo escruta desde Mauna Kea, desde el Observatorio
de Arecibo
y el de Pingtang. Millones para el personal, para la
infraestructura,
pero no instalo paneles ni empino detectores de luz

para buscarte. Con ojos cerrados en este otro
desierto, te ansían los arneses

de mi sangre. Y mis dedos quebrados sangran luz
porque las mitades no existen.

Llamas le llamas a esto que somos. Y un río clausura
la muerte

en mis ojos como quinqué de luciérnagas. Y se yergue
un ángel

de hielo clandestino. Y un caballo de madera ingresa
a mis adentros.

Como dientes de león que vuelan en manada, ángeles de
la muerte se empinan hacia el matadero: fraguan el
satélite que ingresa en mis arterias dibujando témpanos
en la sanguaza. Y el cielo de la boca muta en agua
desnuda, en origami profundo a ras de noche. Y en la
paginación del tedio mis manos sangran con cada pérdida
de luz, en la mirada neutra de mi padre muerto, en sus
manos tías que hacen inventario del mundo.

Fragmento de libro inédito

Andrea Crespo Granda⁴

No tengo posesiones ni dinero, sin embargo, mis Padres han labrado un terreno de tal forma que está listo a mi llegada. Y al inicio del día ocupo un trono compuesto de plumas azules y escribo poemas sin desarticularme hasta la media noche o hasta que un astro se encuentra perpendicular a mi coronilla.

Mis Padres me alimentan con todo lo que pido –bayas, diversas aves, almendras y cráneos de quienes me han infundado–.

174

Todo esto hacen hasta que el poema fabrica selvas en sus uñas. Pero la lubricidad es un silencio, solo se presentan apariciones: zarzas ardientes en el filo de las veredas. Entonces, el silencio del espino lubrica las garras y empiezo a desmembrarme; mis Padres ya cuentan con una caja de herramientas en caso de perder algún nervio o ligamento.

Todo esto hacen para que el verso no deje de colocar las selvas en sus uñas y puedan dormir en las lianas que se construyen contra las hojas, contra los astros y contra el silencio.

Me bañan mis Padres y arropan mi cuerpo con sus escamas, aun cuando la mano sigue soñando el poema.

4 Andrea Crespo Granda (Guayaquil, 1983). Ha publicado los poemarios *L.A.Monstruo* (Cadáver exquisito ediciones), *Registro de la Habitada* (Premio Aurelio Espinosa Pólit 2016) y *Libro Hémblico* (Premio David Ledesma Vásquez 2017). Es docente de la Universidad de Las Artes

1

Temporadas

No he escrito nada serio desde que vi el mar y el
fuego.

Esto que era una niebla es la casa bordada de ramas:
cuadrantes de árboles la protegen.

La sal se quema y cruje como mi espalda ensortijada
con una lamida de buey y los columpios del recreo.

He escrito

y después de 7 lustros regreso como Lázaro tras de
una breve siesta.

Sacudo las espinas y el polvo de mis ropas.

Esto que era la infancia es una caverna,

175

una insinuación

en el breve espacio

en el mar de fuego.

El señuelo de algodón baila en el iris del mar,
en un cementerio de anémonas.

Empiezo a reconocer esto que escribo
titubeando en el filo de la cuchilla

—me aturdo—.

Ser pequeña nube cernida sobre la cabeza, vigilia de
metáfora que perdura en los siglos.

Y hoy, la pausa colma.

Puede caber en una ola. En un nautilo invertido.

Mientras otros siguen descifrando el intento de la
vía láctea.

I.a. Temporada de avispas

Las avispas se engordaban con la sangre que caía
despacio y sin rigor, desde los canaletes azulados de
la casa.

Arroyuelos místicos añejando coágulos oscuros y
pesadillas lunares.

176

El aguijón de los insectos cobró venganza en las
sílabas de los ancianos y se insertó, meditabundo, en
las palmeras.

Una tarde, las avispas ingresaron a la casa. Fue un
enjambre perfumado de vicios y anécdotas. De pronto,
el Obispo dictó una homilía —pero solo yo podía ver
su sustancia de insecto—.

En los espejos su engaño caía,
eran costras de panela ardiente.

Estos fueron los tiempos en los que aprendí a
esconder las manos ante el fervor.

Jornadas de la tristeza

Fragmento libro inédito

Tina Zerega Garaycoa⁵

1.

¿quién puede ser el Historiador del Desastre?

yo no.

pero puedo ser la historiadora de la tristeza. del
desastre de la tristeza.

es una historia circular.

177

2.

¿quién puede ser la Administradora del Desastre? yo
no.

pero puedo ser la administradora de la tristeza. del
desastre de la tristeza.

no es un desastre grande. un desastre-tsunami. es un
desastre más bien pequeño.

⁵ Tina Zerega Garaycoa (Guayaquil, 1976). Estudió Redacción creativa en la Universidad Casa Grande. Es docente, investigadora en áreas de educación, comunicación, y teoría crítica digital en la Universidad Casa Grande. Fue tallerista de Miguel Donoso Pareja.

un derrame de sopa fría.
un patio sucio con flores lilas.
la peste del cadáver de un conejo.
una turbina de avión que cayó del cielo.

3.

mi tristeza elige sus fondos musicales. usualmente un
son cubano. prefiere
voces también oscuras. voces negras. las voces de Chan
Chan. hace sus propios arreglos.
odia la trompeta, por ejemplo. le resulta demasiado
feliz.

178

mi tristeza elige sus fondos musicales.
odia el acordeón. pero lo perdona en el tango.
en Queremos paz. porque es un acordeón fuerte e
impreciso. como mi tristeza.
que quiere construir una vida mejor para su pueblo.
como mi tristeza. pero no sabe cómo.
cómo lidiar con su propio pueblo. con el pueblo-
tristeza.
con el desastre del pueblo-tristeza. con el desastre de
la
nación-tristeza. cómo cambiar su historia circular.

4.

mi tristeza elige sus fondos musicales.
sabe lo que hay que saber del juego de las lágrimas.
ella inventó las reglas.

pero están prohibidas las maracas. y los pianos.
y los acordeones.

y se pueden usar solamente piezas oscuras. piezas
negras. que avanzan huérfanas.

mi tristeza elige sus fondos musicales. cierra con
Yo-Yo Ma.

prefiere los chelos.

entre los que ella, oriental, camina.

con su tarrina metálica de fideos. y su pelo recogido
y negro. no puede quitar los ojos de ella. de los
ojos rasgados de ella. que camina lentamente. como mi
tristeza.

imprecisamente. como mi tristeza.

con una tarrina de sopa fría. como mi tristeza. que
se bambolea. en una mano.

no en cualquier mano. en una mano también huérfana.
no en cualquier callejón.

en el callejón chino del pueblo-tristeza. de la
nación-tristeza. con fondo de chelo.

no de cualquier chelo. el chelo de Yumeji.

5.

la tristeza son los ojos.

los ojos que miran las fotos de la infancia.

que miran los ojos de las fotos de la infancia. y se
sorprenden. porque ya no son los mismos

como las flores moradas. más-bien-lilas. que
abandonaron su árbol un día. y ahora cubren el único
patio.

descoloridas. amarillentas.

6.

la tristeza me ha prometido una muerte joven. he jurado
su bandera en el patio chino. cantado su himno de
chelos.

aprendido las reglas del juego de las lágrimas.
aprendido a hablar su lengua muerta.

la tristeza me ha prometido una muerte joven.

y recoger los restos de la turbina de avión que cayó
del cielo. y un reemplazo para el cadáver de conejo.

cerrar la herida de la que sangro amarilla. la dama
tristeza me ha prometido.

180

espero cumpla.

Reseña de *El vuelo de la tortuga*

Carrión, Ernesto. *El vuelo de la tortuga*,
Guayaquil: Cadáver exquisito, 2020

Cecilia Velasco¹

Con esta novela, el prolífico narrador y poeta guayaquileño obtuvo el Premio Miguel Donoso Pareja 2019, que se suma a los múltiples galardones ya obtenidos; entre ellos, si bien no el más importante, una mención de honor en el concurso de novela breve “La

Linares” con *Un hombre futuro*. La asociación cabe por la tipología: novela breve, y similitud en cuanto a los personajes y ambientaciones, Guayaquil, y elección de personajes masculinos de izquierda y machistas. Por otro lado, se mantiene la visión de una ciudad signada por lo marginal, como ocurre con *Incendiamos las yeguas en la madrugada* (Premio Casa de las Américas 2017).

Estructurada en seis capítulos que no necesariamente guardan ilación cronológica, a los que se ha denominado “Seis botellas mentales”, *El vuelo de la tortuga* parte de la analogía entre esa especie de reptiles, las tortugas, y los migrantes

1 Es licenciada en Ciencias de la Educación en la especialidad de Letras y Castellano y tiene un título de magister en Literatura, títulos conferidos por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, donde ejerció la cátedra durante tres años. En la actualidad, es profesora de la Universidad de las Artes (Guayaquil) en asignaturas como Historia de la Crítica Literaria Latinoamericana. Ha escrito artículos indexados de crítica literaria en revistas como Kípus, Anales (Universidad Central), y la Revista de la PUCE. Además, es colaboradora constante en medios como El Apuntador (crítica teatral) y Revista Diners, y lo fue de periódicos como Hoy, El Universo, Plan V, El Telégrafo. Además, se desempeñó como editora del Plan Nacional de Lectura Eugenio Espejo.

ecuatorianos: unas y otros, en algunos casos, «décadas después de haberse alejado, vuelven al lugar donde nacieron». (Epígrafe)

Las voces narrativas de cada apartado son: la de Caupolicán, un abuelo de origen serrano, portador de una carga de amor y sacrificio; las de cada uno de los dos hermanos, Iván y Francisco, nietos de Caupolicán y abandonados por la madre, Yolanda; la de ella misma, que se marcha a España tras ser víctima de un marido que pregona ideas comunistas al tiempo de sacrificar y explotar a su propia familia; la de Mario, el periodista que viaja a Madrid para escribir un reportaje sobre fallecidos ecuatorianos en un accidente laboral. Casi al final, se incluye un extraordinario interludio en la voz de un chino, otro más de los migrantes que habitan estas páginas.

Capítulos y subcapítulos

“Los restos del naufragio”,
“Un caballo en la avenida de los volcanes”, “La clase

muerta está viva al otro lado del océano”, “Cuentos chinos: un interludio”, “Historia de un prepucio” y “Un collage de España” son los títulos de los apartados. A su vez, el segundo alberga tres secciones: 1, 2 y 3, y el tercero está constituido por dos páginas preliminares a las que siguen tres apartados: I, II y III, respectivamente “La tortuga voladora”, “La pequeña República”, y “Lo que nos lleva irremediablemente a las andanzas de ‘Mijo, soy un diosecillo’”.

El primer capítulo se narra desde la perspectiva de Yolanda, la madre, quien recuerda su pasado y la relación de dominio que vivió bajo la férula de su marido. Las páginas de cierre son memorables. El segundo, escrito también desde la perspectiva de un narrador en primera persona, juega con las tipografías y el espaciado. En él, habla el agonizante padre de Yolanda, y recurre a registros de la lengua propios de la Sierra ecuatoriana, con diminutivos y quichuismos como *guagüito*. Se incorporan notas de pren-

184

sa que dan cuenta del feriado bancario que trajo consigo el éxodo de miles de ecuatorianos a Europa, particularmente España. El personaje expresa el dolor de las familias rotas y se sirve para ello tanto de evocaciones líricas como de datos: «Hubo 129 suicidios. Y múltiples derrames cerebrales. Y cientos de corazones paralizados, estupefactos, adoloridos, tetando el horror al descubrirse despojados del fruto del trabajo de toda una vida».

En "La clase muerta está viva al otro lado del océano" habla Iván, uno de los hijos abandonados por la madre. Recurre a comentarios no narrativos de validez universal, como «El nuestro es un mundo de mestizos y migrantes», «venimos y venimos de quienes han estado llegando y viajando», al tiempo de echar mano de las más trilladas frases del registro coloquial guayaquileño, como «Y Don Papá, alias Mamaverga» o «bobo conchatumadre», «cachudo», etc. El personaje describe la violencia del padre y la de la ciudad de Guayaquil, donde

ha transcurrido toda su vida, y narra sus peripecias, heredero como es de un férreo espíritu patriarcal. Para este momento de la obra, sabemos ya del sino trágico del hermano menor, Francisco.

Minorías y exclusión

"Cuentos chinos: un interludio" juega, desde el lenguaje, con el cliché de cómo habla el castellano la minoría china: «Alguien dilá que este chino engaña, pelo no, se los aseguro: ese chino nunca ha lobado ni metido en asuntos ajenos. Nada. Nunca, Plimela ocasión con chico loco de basula, con Flancisco». Cuatro brillantes páginas, tal vez la joyita demasiado breve de esta novela, no obstante lo fácil que puede ser imitar cómo habla un chino, remplazando siempre una 'l' por una 'r', relatan con vivacidad y dramatismo —y hasta inocencia— la pelea entre los duros recicladores de basura en el centro de la ciudad. Y es una pelea en la que el extranjero despreciado se juega por su amigo más marginal y más excluido.

“Historia de un prepucio” introduce formatos como el del diálogo teatral y la inclusión de textos de canciones en medio del discurso narrativo. Los lectores reconocerán el tono lírico del más sufriente de los personajes. Aquí se ve el dolor masculino, la soledad, los miedos y tabúes. Aquí se puede mirar que tal vez sí puede existir un abrazo entre Caín y Abel. Con menos dispersión y ruido, si se hubiera apostado más por la condensación que por la expansión, se habría logrado un abordaje más eficaz de los quebrantos y desventuras del héroe trágico de la obra.

La novela se cierra con el “Collage de España” y la intrusión de un nuevo personaje, ajeno a la historia familiar nuclear. Trátase de un periodista que hará partícipe al lector del desenlace funesto de este vuelo, el de un reptil pesado, cuyo caparazón le faculta reptar y no elevarse. El personaje femenino protagonista, Yolanda, ha dejado atrás las humillaciones de su primer marido, armada de

indolencia e irresponsabilidad. Este apartado reúne en diez páginas reflexiones sobre la relación del Ecuador con España, nuestra madrastra, la que no nos permite entrar en su reino a menos que sea como criadas u obreros de la construcción.

Collage y fronteras

Al volver a revisarla, me doy cuenta de que no solo el último capítulo, sino de que la novela en total es un collage: secciones diagramadas como textos líricos, diálogos teatrales, noticias del periódico, tipografías particulares, líneas onduladas que atraviesan el índice o alguna página, emoticones, textos de canciones, referencias literarias, cinematográficas y musicales, amén de distintas perspectivas narrativas, como de protagonistas y testigos.

Un punto débil es la forzada presencia del referente real a través de las notas de prensa y el discurso del abuelo. A lo mejor he tenido esta percepción porque ya hemos oído

hasta la saciedad que el feriado bancario produjo lo que produjo, y tal vez porque sería más artístico que del tejido narrativo se desprenda de modo indivisible y orgánico el contexto socioeconómico.

Algo que Ernesto Carrión ha hecho en otras de sus obras es traer al Guayaquil de sus ficciones a personajes como el Che Guevara o Burroughs. Ahora, se ha planteado po-

nerse por unos instantes en la piel de migrantes como el abuelo serrano y el comerciante chino en la ciudad, con lo que las fronteras se expanden de otra manera. Y más cuando, gracias a este vuelo fracasado, podemos imaginar la vida de los que se fueron del Ecuador a trabajar en España y de quienes se quedaron aquí, soñando con que los manden a ver para poder dejar atrás su lugar de origen.

Lúdico y siniestro

Reseña de *La claridad* de Marcelo Luján

Marcelo Luján. *La caridad*.
Madrid: Páginas de espuma, 2020

Gerardo Lima²

«Puede que haya sido la belleza». «Puede que haya sido el azar». «Puede que haya sido el deseo». Tres frases contenidas, con esta construcción verbal en presente simple convertido en una duda, se atreven a vislumbrar las posibilidades de un relato, de tres de ellos. Se dice que los arranques de las novelas deben ser precisos, afilados, certeros, poéticos, frases que

permanezcan en la memoria del lector por mucho tiempo.

Una frase para vender, por qué no, incluso. ¿Y para un cuentario? No el arranque de un solo relato, sino de ellos en conjunto. ¿Importa?

Lo que se habla sobre los cuentarios es tan diverso como inexacto. ¿Qué es un cuentario? En los países anglosajones muchas de estas antologías son un conjunto de relatos que, por el azar, o porque ‘se debe publicar’, terminan todos juntos, a veces llevándose bien, a veces peleándose. En Hispanoamérica parecería

189

² Es autor de *Cosmos nocturno* (FETA, 2018), ganador del Premio Nacional de Cuento Breve Julio Torri, y *Ya no hay tokiotas* (ITC, 2016), ganador del Premio de Poesía Dolores Castro 2014. Ha sido becario por parte del PECDA, INTERFAZ ISSSTE y FONCA. Actualmente estudia la maestría en Literatura Hispanoamericana por la BUAP.

llevar la batuta la idea de ‘un conjunto homogéneo’. Y cómo diantres se logra un conjunto homogéneo.

190 ¿Qué es un cuentario para el imaginario lector, para los grupos de escritores, para el escritor de cuento? No es tan solo un conjunto, la antología de publicaciones hechas aquí y allá, pero tampoco son variaciones, ni a la manera de Callot ni a ninguna otra. Aunque los hay. Ni siquiera tiene que ser un libro con cuentos que pertenezcan al mismo género, aunque existen aún, en pleno siglo XXI (quizá por lo mismo), en la Argentina, en Bolivia, Ecuador o Perú, y muchos de ellos no son solo buenos libros, sino soberbios cuentarios, pedazos de afilada narrativa que, al parecer, terminarán convertidos en clásicos.

Un cuentario no está hecho al azar. No, no puede que haya sido el azar. Es la planeación, y es también el oficio. Un cuento debe ser una pieza sólida, viva por sí misma. Un cuento es un universo en miniatura, en una, cinco, veinte

o cuarenta páginas. Y lo que hay adentro sigue moviéndose a pesar de que la lectura haya terminado. Sin embargo, la construcción de un verdadero cuentario, de una obra donde cada pieza es única, y donde el conjunto también lo es, necesita de una atmósfera, de una sensación, de unos personajes o una geografía, de un efecto o un sentimiento, de la búsqueda del asombro o del horror, de la intencionalidad del escritor. Además, un libro así necesita mucho oficio.

La claridad (Páginas de Espuma, 2020), libro ganador del Premio Ribera del Duero, escrito por Marcelo Luján (Buenos Aires, 1973), es un cuentario de este tipo. Cada historia es una enorme piedra que sostiene una casa.³ En ellas habitan personajes oscuros, sufrientes, que se enfrentan al destino, y al contrario de lo que ocurre con ese *knock out* del que hablaba Cortázar, el efecto no viene al final, de

³ La metáfora no es gratuita. Hace pocos años el premio lo obtuvo su compatriota, Samanta Schweblin, por *Siete casas vacías*.

un golpe bien plantado que surge desde la misma base del relato, desde los pies hasta terminar en esas estrellas e inconsciencia del punto final. Porque así lo ha decidido Luján en este, digámoslo ya, extraordinario cuentario: el destino se apañará para convertir en guiñapos a los personajes, para girarles las cabezas y obligarlos a ver sus propias espaldas. Ahí, el horror habita, pero también la sorpresa y el asombro. Y así, lo irremediable, como lo es la vida, con esos entresijos que no comprendemos y creemos son parte de la causalidad o la casualidad, ahí está, esperando a que uno suba un pie en el camión, a salir de la casa, a mirar a los ojos a una chica muy hermosa de ojos tan profundos como una tormenta, y encontrar la voz del asombro o de la fatalidad.

La claridad es una serie de seis cuentos que bien podría ser de cinco. La inclusión de un cuento que no pertenecía al manuscrito original sorprende. Podría pensarse que es un capricho del autor: «¿dónde

meter este cuento que tan majo me ha quedado? Pues aquí, que se verá lindo». No es la primera vez que sucede. Precisamente, en el libro de Schwebelin se agregó un cuento más, ganador del Juan Rulfo, y que a mi parecer rompe con la estructura del libro (hay a quien le gusta bastante). Sin embargo, sin conocer la razón del cuento de más del libro de su compatriota, el último relato de *La claridad*, "Más oscuro que tu luz", termina cerrando de forma tan delicada y certera este libro que la maravilla de ese juego de luces y sombras queda reverberando en la memoria, en la sensación de haber atisbado lo numinoso.

"Treinta monedas de carne" es el relato con el que comienza *La claridad*, con esas frases cortas tan precisas y que, sin embargo, alejan el texto de las reminiscencias del relato americano, de Carver o hasta Cheever. Aquí estas frases son contundentes, pero no de la misma manera. «Tal vez la atracción de esa casa maldita». «Y los colores y el

bosque y la maldad». La lírica contenida de la prosa de Luján permite descubrir lo que quiere hacer el autor, y que logra, al concebir a narradores omniscientes y al mismo tiempo poco confiables. Los narradores de este tipo, cuando los usa, como en el caso del primer relato, van dejando por aquí y por allá pequeños detalles, a la manera de la narrativa *noir*,⁴ hacen incluso reflexiones, se preguntan por la posibilidad de un destino diferente, uno que no alcanzará el personaje, porque está signado, desde ya, con la miseria, la pocilga de una frase bíblica, la condena.

“Una mala luna” es quizá el cuento más difícil de encajar, aquel donde la furia contenida, los problemas de la maternidad y la paternidad, despunta con toda su insidiosa naturaleza. Si en el primero

4 Dijo Marcelo Luján en una presentación hecha por Páginas de Espuma, junto con el también ganador del Ribera del Duero, Antonio Ortuño, que la idea de *La claridad* la tenía desde hace años, cuando en un encuentro sobre narrativa policiaca y negra dijo que quería escribir algo de esta temática donde todo fuera luminoso y pudieran observarse los mecanismos. Lo titularía “La claridad”.

el misterio se iba revelando por medio de detalles, de un simple paseo en bicicleta donde aparecerían la culpa, las traiciones y demás, en el segundo relato es el testigo quien presencia la decadencia de la ternura, el desconocimiento de todo aquello que debería ‘ser’ otra cosa. El personaje, el hermano de la chica que se va convirtiendo en un animal salvaje, presa de alguna enfermedad, de algún destino trágico, no lo sabemos, se dice a sí mismo «no existe mayor lazo de sangre que ese», el del hermano y hermana. Ese ‘debería ser’ es el que lo confunde, y el que le imprime un aire oscuro y tremebundo a la historia, donde el destino del personaje difiere de lo que ‘debería’.

El tercer relato es uno de los más extraños, “Espléndida noche”, porque juega con la posibilidad de lo fantástico, de lo sobrenatural. Un camionero que toma un trabajo eventual. Tiene que atravesar las montañas, pasar por un puerto peligroso y llegar a su destino. El dinero y la

promesa de un trabajo estable lo mueven, además de su esposa embarazada, que está a punto de parir (el dinero, lo entendemos, le vendría bien a la familia). Pero, otra vez, el descuido, lo fortuito. Aquí podría ser que fuera el azar, ¿o será otra cosa? En su trayecto, cuando quiere sacudirse de algo parecido a hormigas que le pican y duermen las piernas, se encuentra con un hombre, con la tentación de más dinero, y con la infinita duda que, poco después, también terminará dormida.

¿El autor nos responderá cada una de nuestras preguntas? Parece un juego que el libro se llame "La claridad" y no todos los entresijos, la maquinaria, esté descubierta. No es una obra de brutalismo narrativo, sino un artefacto delicado y juguetón. Lo lúdico dentro de lo siniestro permanece con cada historia. Es la vida, sí, y también la posibilidad de un universo más grande, dos dedos abriendo las persianas para atisbar lo imposible.

No se sabe qué ocurre con cada uno de los personajes de

La claridad. Algunas historias son más simples, están más cerca de narrativas populares como la leyenda urbana (el caso de "La chica de la banda folk"), o el ya mencionado "Espléndida noche". En las historias existe una fuerza que se va imprimiendo en la certeza de que hay algo detrás del velo, algo que, a pesar de toda la luz, nunca podrá ser observado. Aquí yace la divinidad, como si Luján quisiera escribir un libro de cuentos de horror, donde los fantasmas se cruzan con el reflejo de una piscina, con el color de un bikini o con las estrellas tan brillantes en el cielo. No importa que la luz esponga el rostro del personaje, que muestre lo que esconde en la espalda con la mano cerrada, que desnude al ser que late y suda y sufre; la oscuridad, el misterio, lo incognoscible sigue habitando en las historias que construye Marcelo Luján, como si en lugar de crear, tradujera la vida, y terminara convirtiéndola en asombro, aunque la tragedia esté a unos pasos, aunque la haya dejado atrás, aunque siga habitando

en el patio más oscuro de su alma.

La claridad de este portentoso libro, un cuentario donde las historias son columnas sólidas, y en conjunto

sostienen un templo, existe para hacernos entender que la luz completa nos dejaría ciegos. Marcelo Luján, al contrario, quiere que, si tenemos ojos, veamos.



Esta revista se produjo en la Universidad de las Artes
de Ecuador, bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

Diciembre 2020

Familias tipográficas:

Merriweather, Uni Sans, Conduit y Courier.

A Guayaquil, como si fuera más una figuración fantástica que una ciudad, se la ha narrado desolada desde el silencio de sus calles donde esperaron a ser recogidos los primeros muertos de la fiebre amarilla en 1842, hasta los cuerpos de los fallecidos este mismo año durante los meses de marzo a mayo. En tiempos en los que la realidad desoladora parecería ser la que arbitra la última palabra, ¿cómo nos proyectamos hacia el porvenir? Es un tiempo de geografías internas y externas tan movedizas, donde lo que alguna vez estuvo allí ya no está más, y lo que dábamos por sentado ya no nos da calma.

Solange Rodríguez Pappe

Directora