II SEMESTRE 2021
ISSN 2631-2824

Pie de página

Revista literaria de creación y crítica

Artes EDICIONES

7 / Guayaquil
II semestre 2021
ISSN 2631-2824

Pie de página

Revista literaria
de creación
y crítica

Artes EDICIONES
MZ14 CENTRO DE INNOVACIÓN CULTURAL

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Rector: William Herrera
Vicerrector Académico: Bradley Hilgert
Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López
Directora de la Escuela de Literatura: María Alejandra Zambrano

uArtes EDICIONES

Dirección: José Miguel Cabrera Kozisek
Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana
Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá
Guayaquil, Ecuador
editorial@uartes.edu.ec

MZ14 CENTRO DE INNOVACIÓN CULTURAL

Pie de página. Revista literaria de creación y crítica
Universidad de las Artes
I Semestre 2021
ISSN 2631-2824

Universidad de las Artes | ESCUELA DE **LITERATURA**

Pie de página. Revista literaria de creación y crítica ha nacido de la confluencia de intereses en la investigación y la creación literarias que alienta a la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes.
Pie de página es una revista arbitrada cuyo objetivo es abrir un espacio amplio para el debate crítico de los especialistas y para la difusión de textos literarios. Su frecuencia será semestral, con la posibilidad de publicar números monográficos.

Pie de página. Revista literaria de creación y crítica
Universidad de las Artes
Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, CP 090313, - Ecuador
Teléfono (+593-4) 259 0700 ext. 3062
piedepagina@uartes.edu.ec
www.uartes.edu.ec/piedepagina

Índice

MISCELÁNEA
in memoriam

Nota al margen

En abril del 2020, cuando la humanidad empezaba su tránsito por un escenario pandémico, que a la luz de hoy no parece tener fecha de caducidad, desde *Pie de página* repensamos su publicación en papel, entendiendo que la cotidianidad movía sus hilos hacia los más variados escenarios, donde los rituales ulteriores habrían de volcarse inexorablemente al mundo virtual. Nos hemos unido a este tránsito, ofreciendo a lectores y lectoras ediciones plurales y variadas, donde los temas y discursos permiten encontrar diversos tiempos y mundos posibles a partir de la literatura. En la V edición presentamos «Fragua futura», en la VI, nos decantamos por «Los placeres de la lengua» y, en esta VII edición, *Pie de página* ha centrado su atención en «El oficio de escribir» con un dosier de cuentos donde la extrañeza y el desencanto se suman a una selección de artículos académicos sobre obras literarias ecuatorianas, cuyo resultado de investigación pone en relevancia el propio acto de la escritura, más allá de la vocación o el impulso creativo, para dar cuenta de la disciplina del oficio, de sus reflexivos planteamientos estéticos, de la constante búsqueda de recursos estilísticos, técnicos y formales que confluyen en el lenguaje, así como diversas exploraciones que invitan al disfrute y al asombro.

Abrimos este número con trabajos investigativos que abordan la obra de dos poetas fundamentales en la literatura ecuatoriana. Andrea Torres trabaja un artículo titulado «Efraín Jara Idrovo: de la partitura al sollozo», una aproximación al poema *sollozo por Pedro Jara (estructuras para una elegía)* que va revelando cómo influye la música serial en la composición de esta obra y cómo la propia concepción de su autor viabiliza la combinación de segmentos versa-

les y unidades mínimas poemáticas. Bernardita Maldonado, por su parte, analiza «El imaginario animal de César Dávila Andrade», abriendo paso a un universo místico-religioso desde lo animal, tema novedoso en los estudios davilianos, que se constituyen en mecanismos o dispositivos de significación entretejidos en conceptos, representaciones y descripciones, donde ascensión y caída; tránsito, movimiento y búsqueda, se constituyen en analogías de lo humano. Darío Jiménez nos acerca a la novela *Banca* de Ángel Felicísimo Rojas, presentándola como precursora del *bildungsroman* (novela de aprendizaje y formación), que toma distancia del realismo esquemático para cuestionar el rol del intelectual orgánico dentro de las vanguardias políticas y estéticas de su tiempo. Andrea Armijos propone una lectura múltiple en la obra de Leonor Bravo, revelando cómo la propuesta narrativa y el tratamiento de los temas se desmarcan de lo estrictamente textual para lograr historias multidimensionales y espacios alegóricos en los que el color, la carta, la receta y el poema, dan paso a tratamientos estéticos que posibilitan abrir otros planos de la realidad.

En estos tiempos de incertidumbre, la literatura sigue siendo un refugio, un nexo para conectar con la humanidad y habitar lo imposible.

Dra. Siomara España
Directora de *Pie de página*

Artículos

Pie de página 7
Revista literaria de creación y crítica

7 / Guayaquil
II semestre 2021
ISSN 2631-2824

Efraín Jara Idrovo: de la partitura al *sollozo*

Andrea Torres Armas
Universidad de Maryland
atorresa@umd.edu

Resumen

El presente ensayo, derivado de un trabajo mayor que se propuso una aproximación al poema *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*[1] desde una perspectiva oulipiana, busca explicar cómo opera la influencia de la música serial en la composición del poema y, a la vez, plantear, a partir de la idea de movilidad controlada propuesta por el autor para la combinación de «segmentos versales» o series en que se puede configurar el poema, que las instrucciones provistas en «Propósitos e instrucciones para la lectura» son esencialmente constricciones o *contraintes;* es decir,

1 Nota sobre la escritura del nombre de poema: aunque la grafía varía entre ediciones alternando el uso entre mayúsculas y minúsculas, la escritura original del título (publicado en 1978 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay) se hizo íntegramente en minúsculas; apareció de la misma manera en la reedición publicada por el cuadragésimo aniversario, en 2018. Por este motivo, he optado por mantener la grafía original: *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, salvo cuando aparezca consignado de otra forma en una cita textual.

Recibido: 28 de octubre de 2021 Aceptado: 09 de noviembre de 2021

restricciones o reglas que se imponen en la construcción de una estructura literaria.
Palabras clave: *sollozo por pedro jara*, restricciones-constricciones, música serial, serialismo, literatura potencial.

Abstract

This essay, derived from a larger work that proposed an approach to the poem *sobbing for pedro jara (structures for an elegy)* from an oulipian perspective, aims to explain how the influence of serial music operates in the composition of the poem and, at the same time, to suggest, based on the idea of controlled mobility proposed by the author for the combination of "versal segments" or series in which the poem can be configured, that the instructions provided in "Purposes and instructions for reading" are essentially constrictions or *contraintes*; that is, restrictions or rules that are imposed in the construction of a literary structure.
Keywords: *sobbing for pedro jara*, restrictions-constrictions, serial music, serialism, potential literature.

Nota preliminar

Este artículo nace de la coincidencia; de haber hallado una similitud entre *Cien mil millones de poemas*, de Raymond Queneau, y el *sollozo por pedro jara*, y de haber emprendido una indagación (cuasi arqueología) para explicar esa zona de convergencia. En mi caso, Efraín Jara Idrovo funciona como el resorte de pensamiento que ha posibilitado este ejercicio de indagación en la potencia de las restricciones.

Un poema suyo —que ahora es el material de este documento— se constituyó, años ha, en mi encuentro con el porvenir. Las huellas en su biblioteca, en una suerte de poética del rastro. Posiblemente una de las cosas más fascinantes del surgimiento de la crítica genética como disciplina —en la década de los setenta del siglo pasado— es la posi-

bilidad de abordar con una nueva perspectiva esas evidencias del mundo empírico que son los manuscritos. Fáctico y tangible, *el mundo de las evidencias* —para traer a colación el título con el que se recoge la obra del autor comprendida entre 1945 y 1998— está plagado de huellas pretextuales, de manera que, como indica Israel Ramírez:

> Los manuscritos ya no serán sólo un fetiche, pasarán de ser "objeto personal" del escritor, para reconfigurarse como parte substancial de estudio del proceso genético de la escritura, mismo que desplegará sus resultados como fase de una compleja estructura de lectura crítica de la obra en cuestión.[2]

Es necesario que antes de hablar de la poesía de Jara Idrovo hable de sus huellas y de sus archivos que son, de cierta forma, adonde me condujo la investigación y que se constituyen, en mi caso, en ese encuentro con el porvenir. Durante la investigación sobre la obra de Efraín Jara Idrovo tuve acceso a un conjunto de sus documentos personales, incluyendo manuscritos inéditos, reflexiones, borradores de entrevistas con críticos literarios, así como a la biblioteca personal del autor, repartida tras su muerte entre la UArtes, la Universidad de Cuenca y la biblioteca personal de Johnny Jara Jaramillo, hijo del poeta. Si algo nos han enseñado autores como Roberto Calasso (en *Cómo ordenar una biblioteca*), Walter Benjamin (en *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*), e incluso Aby Warburg, es que una biblioteca es un tejido de relaciones, una posibilidad de acceder o recobrar, mediante un pliegue, el tiempo.

2 Israel Ramírez, «Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas», en *Crítica textual*, ed. Belem Clark de Lara et al., 1ª ed., un enfoque multidisciplinario para la edición de textos (El Colegio de Mexico, 2009), 210, https://doi.org/10.2307/j.ctv6mtc1g.20.

¿Qué tanto nos puede decir un subrayado sobre lo que un lector lee en un libro: ¿abraza, rechaza, interpela? ¿Descubre una veta de afinidad?, ¿una revelación?, ¿un anuncio de salida? ¿Habrá concordado Jara Idrovo con esta visión sobre la estilística?

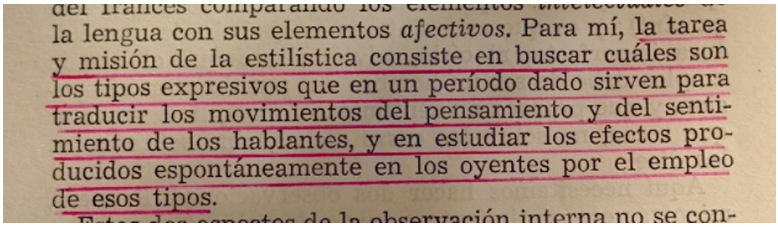

la lengua con sus elementos *afectivos*. Para mí, la tarea y misión de la estilística consiste en buscar cuáles son los tipos expresivos que en un período dado sirven para traducir los movimientos del pensamiento y del sentimiento de los hablantes, y en estudiar los efectos producidos espontáneamente en los oyentes por el empleo de esos tipos.

Ilustración 1: Subrayado de Efraín Jara Idrovo en «Concepciones de estilística» en *El lenguaje y la vida*, Charles Bally, 1941.

La disposición de una biblioteca, ahora fragmentada, las glosas y notas al margen de puño y letra del autor, los subrayados, la coincidencia temporal de las indagaciones teóricas y estéticas junto con su producción textual, pueden dar cuenta de un recorrido intelectual y vivencial al que pocas veces tenemos acceso los lectores y que son, también, unas de las formas de revelación del mundo ante el sujeto.

De cierta forma, este es un ejercicio inútil. Evidentemente no me refiero a escribir una disertación, sino a escribir sobre poesía. La poesía es lenguaje en expansión continua. Decir algo sobre ella, reduce, limita, constriñe. Va en contra de su naturaleza. En una entrevista realizada en 2011 por Mayra Estévez, Bruno Galindo y Fabiano Kueva a Efraín Jara Idrovo, a propósito del evento Poesía mano a mano, el poeta decía que la poesía es, en realidad, una abstracción y que su forma de concretizarse es el poema.

> Partamos de un hecho teórico —dice Jara Idrovo—: la poesía no existe, la poesía es una abstracción; lo único realmente

> concreto y de existencia real es el poema, en el que encarna la poesía precisamente. Entonces, si lo importante es el poema, el poema ¿a qué obedece? A un trabajo sobre el lenguaje. Entonces, fundamentalmente toda creación es un trabajo sobre el lenguaje y uno debe aceptar la escritura como esa obligación que uno tiene de moldear el pensamiento o la emoción a través, precisamente, del dominio del lenguaje.[3]

En concordancia, este texto trata sobre el dominio del lenguaje en tanto estructura y parte, para ello, exclusivamente de un poema: *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, de Efraín Jara Idrovo, publicado en 1978.

Al ser justamente un ejercicio de concreción del pensamiento, el poeta utiliza una estructura particular —de tipo serial— como herramienta constitutiva que abre las posibilidades de interpretación para que los lectores podamos movernos en diferentes ejes del campo semántico y ser, de cierta forma, coautores de la experiencia de lectura.

Escribir algo en particular sobre este poema implica trazar un puente hacia la familiaridad y encarnar en mi propio pensamiento el paso del experimento (de escritura/lectura) para convertirlo en experiencia. Tal fue la propuesta que hiciera el mismo Jara Idrovo para la escritura de la que sería considerada una de sus obras cumbres: pasar del experimento (de composición estructural) a la experiencia de celebración de la vida del hijo, abruptamente interrumpida por voluntad propia.

Cabe destacar que la obra de Jara Idrovo ha sido estudiada con profusión por destacadas críticas literarias entre quienes se destacan María Augusta Vintimilla, Mariagusta

3 Mayra Estévez Trujillo, Bruno Galindo, y Fabiano Kueva, ¿Qué es la poesía? #1: Efraín Jara Idrovo (Ecuador: Centro Experimental Oído Salvaje, 2011), https://www.youtube.com/watch?v=5xUnU61QOWY.

Correa, Cecilia Mafla Bustamante, Daniela Alcívar Bellolio, Iván Carvajal, Carlos Calderón Chico, entre otros, por ello, este texto no busca indagar —como señala Alcívar Bellolio— «entre los grandes bloques de sentido (brillantemente determinados por los críticos que han dedicado trabajos más extensos y rigurosos al gran poeta cuencano) en busca de sus inasibles lapsos de indeterminación»[4], sino que se centra en la relación manifiesta con la música serial y los compositores mencionados en el prólogo: Stockhausen y Pierre Boulez.

1. El *sollozo*

sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía) lleva, en el título, parte de las claves para su abordaje: el signo de la muerte del hijo y la estructura para «ordenar» el dolor, canalizar lo indecible. Es preciso señalar, sin embargo, que el autor «desmiente» que se trate en rigor (o solamente) de una elegía, pues no es tanto una lamentación por la muerte como una celebración de la vida[5]. Este aparece en un único folio que contiene quince pliegues: cinco series temáticas (en números romanos del I al V), cada una de las cuales presenta tres desarrollos (cada desarrollo está cifrado en números arábigos del 1.1 al 5.3). Cada subserie está numerada: I y V, del 1 al 19; II y IV, del 1 al 25; y, la III, del 1 al 33. Cabalmente, el poema recorre del nacimiento: «el radiograma decía / "tu hijo nació. cómo hemos de llamarlo" / yo andaba entonces por las islas / dispersa procesión de basalto»[6] —anunciado en los versos del (1.1) del 1 al 4—, hasta la muerte: «en verdad / ¿fue verdad? / ¿eras tú el que pendía de la cadena del

4 Daniela Alcívar Bellolio, «Elogio de la simple imagen», en *Perpetuum mobile*, 1a ed. (Quito: Centro de Publicaiones PUCE, 2017), 26.
5 Estévez Trujillo, Galindo, y Kueva, *¿Qué es la poesía?...*
6 Efraín Jara Idrovo, «Propósitos e instrucciones para la lectura», en *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, 1a ed. (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1978).

higiénico / como seco mechón de sauce sobre el río? / ser ido / ser herido / sal diluida / suicida», que corresponden a los versos (4.1) del 1-8. Quizá lo terrible del duelo sea el absurdo de la sobrevivencia: la desgarradura como condición de posibilidad de la escritura de este poema; como aquel que ve el trayecto del sol hasta el ocaso, pero que sabe que ha de soportar el advenimiento de la noche.

Este poema, publicado dos años después de que Pedro Jara eligiera «salirse de la vida voluntariamente»[7], ofrece, además de la lectura convencional, la posibilidad de armar reconfiguraciones con sus unidades mínimas poemáticas, a las que el autor define como «segmentos versales» de tipo autárquico; es decir que cuentan con un grado de autosuficiencia. Estas combinaciones son ejecutadas por el lector, quien, apoyado en un instructivo provisto por el autor, es el que debe configurar el resto de posibilidades. De esta manera, en cierto sentido, el poema se torna en una especie de obra abierta, en los términos que propusiera Umberto Eco; es decir, se hace uso de la posibilidad combinatoria para evidenciar cómo opera la dialéctica autor-texto-lector en pro de generar, cada vez, no solo diferentes itinerarios de lectura que son, sin embargo, un solo poema, sino también una idea de «cooperación» como estrategia textual[8].

En 1978, cuando se publicó originalmente el *sollozo*, Jara Idrovo, en su texto «Propósitos e instrucciones para la

7 Estévez Trujillo, Galindo, y Kueva, *¿Qué es la poesía?*...

8 Umberto Eco plantea la noción de *Obra abierta* (Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1992)., posteriormente, en *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (Barcelona: Lumen, 1979), ahonda en la idea de cooperación interpretativa. Oswaldo Encalada Vásquez, en su texto *Postludio*, incluido en la edición original del poema, señala que este «es un claro ejemplo de lo que suele llamarse obra abierta, en la medida en que obliga al lector a escoger un tipo determinado de lectura; de este modo, el poema está terminado y no terminado al mismo tiempo». Oswaldo Encalada Vásquez, "Postludio", en *Sollozo por Pedro Jara (estructuras para una elegía)* (Cuenca: Gramatozoo-GAD Municipal de Cuenca, 2018), 19.

lectura», señalaba que el poema, bajo la influencia del *Estudio XI para piano*, de Karlheinz Stockhausen y la *Tercera Sonata*, de Pierre Boulez, composiciones de música aleatoria (parte del Serialismo integral surgido en el siglo XX), había sido concebido como:

> Una estructura global de 363 fragmentos versales, configurada por estructuras parciales: cinco series temáticas, cada una de las cuales presenta tres desarrollos. Cada serie, cada desarrollo, cada segmento manifiéstanse autárquicos y, sin embargo, una radical paradoja [...] posibilita la noción —también contradictoria en apariencia— de "estructura abierta". En efecto, "estructura" y "clausura" devienen términos correlativos[9].

Más adelante se abordará la correlación entre estructura y clausura mencionada por el poeta.

2. La esfera cooperativa

Cuando Umberto Eco traza su teoría del «lector modelo» en *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, propone una línea que enuncia la cooperación entre autor y lector, lo que supone una esfera generativa del autor modelo y una esfera interpretativa del lector modelo. De acuerdo con esta idea, es el autor quien delinea su lector ideal; es el texto el que prevé al lector. El texto se convierte en un artificio y se genera esa nueva estrategia textual, no entre dos individuos, sino entre dos estrategias discursivas. Se oponen: autor empírico, que

9 Efraín Jara Idrovo, «Propósitos e instrucciones para la lectura», en *Perpetuum mobile*, ed. Andrés Villalba Becdach, 1ª ed. (Quito: Centro de Publicaiones PUCE, 2017), 129–35. Transcripción de la introducción del texto original, publicado en 1978 por la CCE-Núcleo del Azuay.

es el sujeto de la enunciación/autor modelo: que es una hipótesis interpretativa y lector empírico: que es un sujeto que lee el texto/lector modelo: que es una estrategia textual. Pero para que esto suceda es necesario que exista primero una obra abierta:

> Toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal, la preocupación por los problemas de la historia literaria.[10]

La obra abierta se propone como una multiplicidad de intervenciones personales, pero de una manera orientada. Tal es el caso del *sollozo por pedro jara*. En 2018, como conmemoración del cuadragésimo aniversario de su publicación, se realizó una edición de colección español/inglés que incluía una reproducción de la presentación del texto original, acompañado, asimismo, del «Postludio» escrito por Oswaldo Encalada Vásquez para la publicación de la Casa de la Cultura, de 1978. En su texto, Encalada Vásquez propone tres perspectivas para mirar el poema: desde la música serial, desde la gramática generativa y un acercamiento con enfoque estilístico. Para ello se apoya en la lingüística, principalmente la obra de S. R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*; en el *Curso de lingüística general*, de De-Saussure; en *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, de Chomsky; y en *Introducción a la Gramática Generativa*, de N. Ruwet.

Cabe mencionar que Jara Idrovo señala la influencia tanto de la música serial como de la gramática generativa de Chomsky. Ciertamente, la lingüística estructural —que

10 Eco, *Obra abierta*, 44 (versión pdf).

investigó y enseñó en la Universidad de Cuenca— marcó su experimentación poética. Encalada Vásquez se aventura a realizar un primer cálculo de posibilidades de combinación de segmentos versales en el *sollozo*:

> Las subseries de las series primera y quinta tienen cada una 19 segmentos poéticos (aquí ya no se puede hablar de versos, porque cada segmento es autárquico, para que sean posibles las combinaciones aleatorias); las subseries de los grupos segundo y cuarto constan de 25 segmentos y las subseries de la tercera serie tienen 33 segmentos. Cada segmento poético es autárquico, también las subseries, al igual que las series. Si tomamos cada serie como unidad, pueden darse 120 posibilidades de lectura o combinación, es decir, 120 poemas diferentes y similares; pero, como sabemos que cada serie consta de tres subseries, entonces el total de subseries será 15. El análisis combinatorio de la cifra 15 da un número inmensamente elevado de posibilidades: tres billones de lecturas diferentes. Si solamente las 15 subseries dan este número exorbitante, tomando en consideración que cada segmento es autárquico y que en total los segmentos del poema son 363, entonces sí el número es infinito.[11]

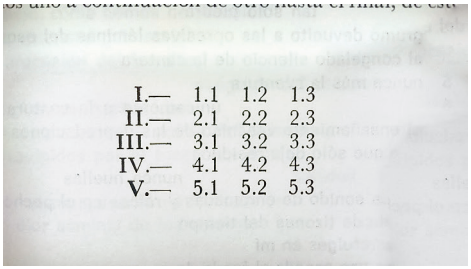
Ahora bien, Encalada Vásquez incurre —sin quererlo— en dos imprecisiones: primero, en apuntar la idea de la combinación aleatoria, el azar, pues Jara Idrovo en su «Propósito e instrucciones...» es enfático al señalar que existe un principio de «movilidad controlada» y que, aunque, el poema:

> Si bien admite una posibilidad ilimitada de lecturas, presenta un carácter aleatorio restringido y, por lo mismo, no admite otras ni todas las lecturas. Aplicadas las "leyes del azar", igual que en la música serial integral, en cada lectura

11 Encalada Vásquez, «Postludio», 11–12.

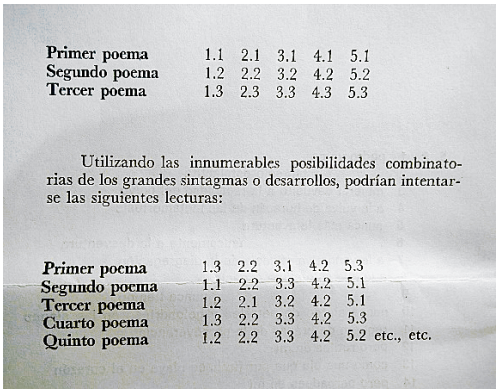
> elegida acaso se obtiene un "nuevo" poema que, sin embargo, siempre es el "mismo".[12]

El principio de movilidad controlada se aplica en la combinación de segmentos versales, de manera que haya una suerte de secuencia; para tal efecto, el poeta propone inicialmente tres tipos de lectura: una convencional, en secuencia continua; una sintagmática, en bloques o ejes; y, una paradigmática, mucho más libre, pero que debe mantener la secuencia de los ordinales: «de 1 a 19 para la primera serie; de 1 a 25 para la segunda; de 1 a 33 para la tercera; de 1 a 25 para la cuarta; y de 1 a 19 para la quinta»[13]. A saber:



I.—	1.1	1.2	1.3
II.—	2.1	2.2	2.3
III.—	3.1	3.2	3.3
IV.—	4.1	4.2	4.3
V.—	5.1	5.2	5.3

Ilustración 2: Lectura convencional – *sollozo por pedro jara*, 1978



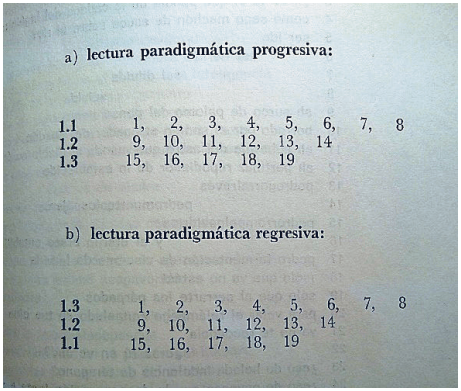
Primer poema	1.1	2.1	3.1	4.1	5.1
Segundo poema	1.2	2.2	3.2	4.2	5.2
Tercer poema	1.3	2.3	3.3	4.3	5.3

Utilizando las innumerables posibilidades combinatorias de los grandes sintagmas o desarrollos, podrían intentarse las siguientes lecturas:

Primer poema	1.3	2.2	3.1	4.2	5.3	
Segundo poema	1.1	2.2	3.3	4.2	5.1	
Tercer poema	1.2	2.1	3.2	4.2	5.1	
Cuarto poema	1.3	2.2	3.3	4.2	5.3	
Quinto poema	1.2	2.2	3.3	4.2	5.2	etc., etc.

Ilustración 3: Lectura sintagmática – *sollozo por pedro jara*, 1978.

12 Jara Idrovo, «Propósitos e instrucciones para la lectura», 2017, 30–31.
13 Jara Idrovo, 134–35.



a) **lectura paradigmática progresiva:**

1.1	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8
1.2	9,	10,	11,	12,	13,	14		
1.3	15,	16,	17,	18,	19			

b) **lectura paradigmática regresiva:**

1.3	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8
1.2	9,	10,	11,	12,	13,	14		
1.1	15,	16,	17,	18,	19			

Ilustración 4: Lectura paradigmática – *sollozo por pedro jara*, 1978.

El segundo desacierto es un error de cálculo. Las posibilidades de lectura, de acuerdo con el cálculo de probabilidades son de 5,39103E+57. Resultado de la operación: $3^{19} \times 3^{25} \times 3^{33} \times 3^{25} \times 3^{19}$. Para este cálculo se considera la «lectura paradigmática»: todas las combinaciones posibles.

3. De la música a la poesía de Jara Idrovo

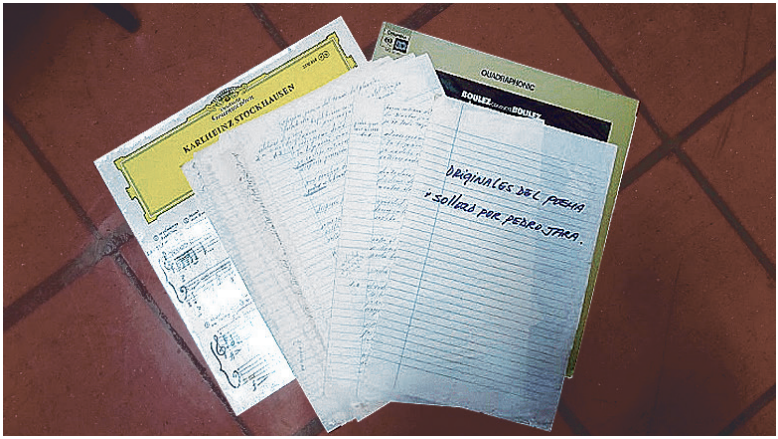


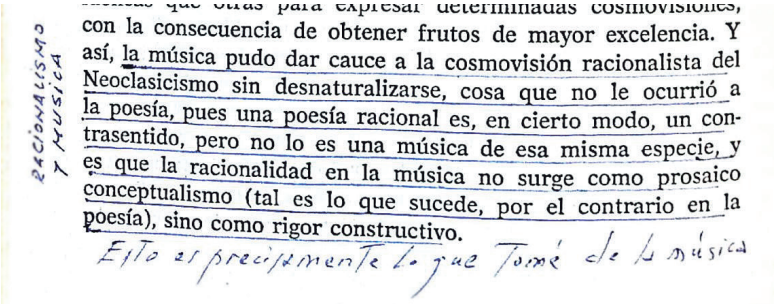
Ilustración 5: Manuscrito original del *sollozo por pedro jara* acompañado de vinilos de Stockhausen y Pierre Boulez, archivo Jara, 2021.

Para quienes no tenemos formación musical, es difícil comprender —más allá de que el autor lo explicite en sus instrucciones y los críticos lo repliquen—, cómo opera la influencia de las obras musicales a las que alude (*Estudio XI para piano*, de K. Stockhausen y la *Tercera sonata*, de P. Boulez) y cómo esta influencia le otorga al poema su cualidad de obra abierta que es, a la vez, donde reside su potencialidad.

Cierra Jara Idrovo su prólogo/manual de instrucciones diciendo que el poema que presenta es fruto de un trabajo tan riguroso como laborioso y que espera que el poema, al igual que las partituras de madurez de Olivier Messiaen, «creador de la música serial integral y santo mayor de [su] devoción—»[14] ayuden «a consagrar el fugitivo y doloroso instante en que el hombre toca los límites desasosegantes de la temporalidad»[15]. Como menciona Daniela Alcívar Bellolio en su «Elogio de la simple imagen», este es un trabajo que busca «en las palabras los modos de aparición de lo inasible»[16]. Hay, en esta búsqueda, el sentido inapelable del sollozo, la mudez que sobreviene a la pérdida, la desgarradura y el intento de racionalizar la experiencia que nos excede.

En una de las notas halladas en su biblioteca, en el libro *Épocas literarias y evolución*, de Carlos Busoño, Jara Idrovo señala varios pasajes en relación con cómo ciertas artes serán «más idóneas» para expresar determinadas cosmovisiones y, de esta manera, cómo el racionalismo se relacionó con la música:

14 Jara Idrovo, «Propósitos e instrucciones para la lectura», 1978.
15 (Jara Idrovo 1978). Este fragmento con el que se cierran los «Propósitos e instrucciones para la lectura» en la primera edición del *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, ha sido eliminado de las ediciones posteriores en que aparece el poema, incluyendo la reedición de 2018.
16 Alcívar Bellolio, «Elogio de la simple imagen».


RACIONALISMO Y MUSICA

con la consecuencia de obtener frutos de mayor excelencia. Y así, la música pudo dar cauce a la cosmovisión racionalista del Neoclasicismo sin desnaturalizarse, cosa que no le ocurrió a la poesía, pues una poesía racional es, en cierto modo, un contrasentido, pero no lo es una música de esa misma especie, y es que la racionalidad en la música no surge como prosaico conceptualismo (tal es lo que sucede, por el contrario en la poesía), sino como rigor constructivo.

Esto es precisamente lo que Tomé de la música

Ilustración 6: Anotaciones en Épocas literarias y evolución, Carlos Busoño (1981: 520).

En un intento por acercarme a la correlación entre la escritura de Efraín Jara Idrovo y la música serial como forma de racionalización de la experiencia, me entrevisté —primero por correo y luego personalmente— con Johnny Jara Jaramillo, hijo del poeta. Una de mis inquietudes estaba relacionada con la formación musical de Jara Idrovo y cómo entró en contacto con la obra de los compositores a quienes menciona en su texto. Transcribo la respuesta a esta pregunta:

> La formación musical de mi padre se remonta a su niñez, pues su madre (mi abuela), tocaba el piano, la mandolina y el laúd; luego, en su juventud, con sus amigos, y especialmente con los poetas de ELAN, tenían sesiones para escuchar a los grandes compositores. Hubo especialmente un amigo, Fausto Sánchez (quien se convertiría en un musicólogo muy conocido), con quien mi padre tuvo una amistad muy cercana y que importaba discos desde Guayaquil, por una amistad con Carlos Feraud Blum.
>
> Durante la década de los 50, Cuenca sufrió un cambio impulsado por la apertura de la vía a la costa, lo que trajo como consecuencia la introducción del primer almacén musical que importaba discos: El Surtido. A través de ese almacén, mi

> padre pudo tener acceso a los catálogos de la Deutsche Gramophon y comenzó a pedir discos que no era posible conseguirlos de otra manera. Los estudios sobre Lingüística lo llevaron al estudio serio del estructuralismo; paralelamente, los estudios sobre arte de vanguardia vinieron a reforzar una visión más amplia de la música y, para la década de los 70, mi padre ya había visitado Europa y Estados Unidos, desde donde trajo una enorme cantidad de discos de música académica (que los conservo yo). A finales de la década de los 70, cuando concibe el *Sollozo*, él ya era una autoridad en todas las manifestaciones del arte de vanguardia, incluyendo una sólida formación en los principios de la música académica. Musicalmente hablando, él fue un autodidacta.[17]

En el primer encuentro personal con Johnny Jara, conversamos sobre la latencia de la música en la obra de su padre, especialmente en la forma en que experimenta con su poesía, en la que usa como recursos la forma abierta o incluso el tema con variaciones. Cuenta Johnny que su padre le habría dicho sobre el *sollozo* que, igual que Ravel con el *Bolero* (1928), lo que buscaba era generar una estructura *in crescendo* porque quería erigir, con su poema, una catedral para el hijo.

¿Qué es lo que toma Efraín Jara Idrovo de estas obras para aplicar a su poema? Lo especifica en sus «Propósitos»: la forma de estructuración, «mediante cinco movimientos, cada uno de los cuales presenta tres desarrollos y un número variable, pero correlativo, de "células rítmicas" o segmentos»[18]. Esta estructuración, como se ha dicho, puede ser (re) configurada por el intérprete. En este caso, por quien lee.

17 Andrea Torres Armas y Johnny Jara Jaramillo, correspondencia personal (Guayaquil-Cuenca, 2021).
18 Jara Idrovo, «Propósitos e instrucciones para la lectura», 2017, 130.

4. Del serialismo y la música aleatoria

En el siglo XX se producen varios cambios en la teoría musical, especialmente expresados en el surgimiento del serialismo dodecafónico, la música aleatoria, la politonalidad, la música microtonal, la música electroacústica y el cambio en la notación, a partir de la aparición de nuevos instrumentos y nuevos estilos de composición. Para llegar a la obra de Jara Idrovo tenemos que pensar en dos vertientes surgidas tras la Segunda Guerra Mundial: el serialismo integral y la música aleatoria.

La escuela de Darmstadt, donde nace el serialismo integral, se constituye gracias al concurso de varios compositores de vanguardia que se reúnen para participar en los Cursos Internacionales de Verano de Nueva Música, creados en 1946 por el crítico musical Wolfgang Steinecke. Allí, en 1949, Olivier Messiaen, con la presentación *Modos de valores e intensidades* (segundo de sus *Cuatro estudios de ritmo*) allana el camino para el serialismo integral en que todos los parámetros están estructurados por series.

> Este estudio utiliza un modo de 36 sonidos, 24 duraciones, 12 ataques y 7 tonos de intensidad. Marca el inicio del movimiento postweberniano de la escuela de Darmstadt dirigido por Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen, así como por Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna, Henri Pousseur.[19]

El serialismo integral no durará mucho, pues el rigor de sus principios básicos lleva a los compositores a un callejón sin salida y sus propios creadores, Boulez y Stockhausen, se

19 Jean-Paul Chorier, «Introduction à la musique classique», *Le vingtième siècle* (II), s. f., http://classic-intro.net/introductionalamusique/vingtieme2.html.

decantan, en 1957, hacia estructuras menos rígidas con la «forma abierta».

Por otro lado se encuentra la música aleatoria que usa elementos del azar e imprevisibilidad para sus composiciones. La música aleatoria nace en Estados Unidos a principios de la década de 1950, con Earle Brown quien, con la obra *Diciembre de 1952*, propone una partitura puramente gráfica. También se encuentran *Imaginary landscape n.° 4* e *Imaginary landscape n.° 5*, de John Cage, quien utiliza el azar de diversas formas para escribir sus partituras, incluyendo la consulta del *I Ching*.

Al margen de esta escuela neoyorquina donde los músicos utilizan el azar en el proceso mismo de composición, los músicos de Darmstadt prefieren el concepto de forma abierta dejando al azar solo el recorrido de la partitura compuesta por secuencias. Por tanto, la estructura de la obra cambia con cada ejecución dependiendo del intérprete, lo que le da a la obra una forma de entre las muchas posibilidades que tiene a su disposición.

En un esfuerzo por explicar los tipos de azar a los que una obra musical está expuesta, Joaquim Benitez expone el esquema generalmente aceptado, basado en el proceso práctico de la experiencia musical:

compositor - partitura - intérprete - resultado sonoro - oyente

En este, cada guion representa un lugar en el que el azar puede ocurrir. Para el caso particular de la relación entre partitura e intérprete propone la existencia de tres variantes:

a) El compositor define la macroestructura, pero deja la microestructura o algún parámetro sonoro indeterminado, lo cual amplía el abanico de posibilidades: desde no especificar qué instrumento utilizar, pasan-

do por el acompañamiento del bajo en composiciones barrocas, hasta la interpretación de secciones enteras de la obra, como en un solo de jazz.

b) El compositor define la microestructura, pero no la macroestructura: los segmentos musicales están claramente definidos, pero el intérprete puede escoger el orden de los mismos. A este esquema lo identifica como «forma abierta» y cita al *Estudio XI* para piano de Stockhausen, como la primera obra de forma abierta compuesta en Europa.

c) El compositor usa códigos pictóricos o escritos no relacionados a la notación musical tradicional, para comunicar sus intenciones al intérprete, quien las asume como guías de improvisación, permitiendo un rango más amplio de libertad, pero una obra de interpretación imprevisible (*indeterminate of its performance*).

Las dos obras destacadas de este movimiento son *Klavierstück XI (Estudio XI)*, de Karlheinz Stockhausen, y la *Tercera Sonata* para piano, de Pierre Boulez, ambas estrenadas en Darmstadt en 1957, en un estilo heredado del serialismo integral. Justamente son estas obras las que refiere Jara Idrovo.

4.1 *Klavierstück XI (Estudio XI)* de Stockhausen

En esta obra, Stockhausen dispone diecinueve células musicales de forma irregular en una sola hoja —igual que lo hace Jara Idrovo con su *sollozo*—. El intérprete elige, al azar, el fragmento con el cual comenzar, pero se acoge a una serie de instrucciones (tempo, un matiz y un ataque). Benitez describe a la obra de la siguiente manera:

> 19 segmentos independientes escritos en notación musical tradicional en una gran hoja de papel. El intérprete decide el orden en el cual tocará los segmentos. Se le ha indicado

> iniciar eligiendo un segmento al azar. Luego de leer el tempo, dinámicas e instrucciones de ataque escritas al final del primer segmento, se elige otro segmento aleatorio y lo interpreta conforme las instrucciones. Cuando cualquier segmento es tocado por tercera vez, una posible interpretación de la pieza es completada.[20]

La microestructura de la obra está definida pero el intérprete no improvisa; apenas reorganiza de manera espontánea el material para dar forma a la pieza en cada interpretación. La consistencia interna del material sonoro de cada segmento dificulta una variación «verdaderamente imprevisible» en la forma resultante, por lo que termina usando el concepto de azar controlado, cuya meta es convertir una forma estática en una dinámica otorgando algún tipo de flexibilidad formal.

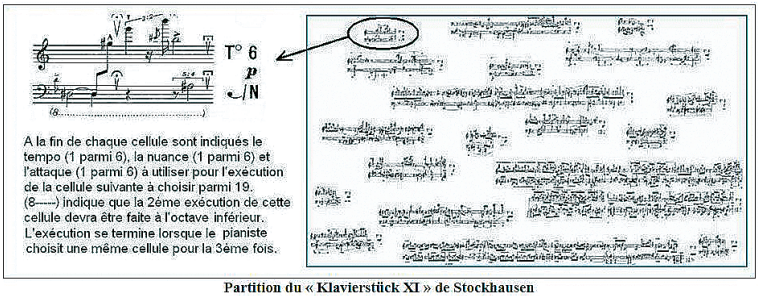


Ilustración 7: Fragmento de la partitura del *Estudio XI*, de Karlheinz Stockhausen, 1957.21

4.2 *La sonata n.° 3,* de Boulez

Esta obra ofrece un cierto número de secuencias y diferentes permutaciones en su orden de ejecución. William G.

20 Joaquim M Benitez, «Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9, no 1 (1978): 53–77, http://www.jstor.org/stable/836528.
21 Tomado de: Chorier, «Introduction à la musique classique».

Harbinson[22] comenta que la necesidad de encontrar formas musicales de largo formato que, tanto estructural como filosóficamente fueran congruentes con sus componentes más pequeños, llevó a los compositores a experimentar con una variedad de procedimientos que los guíe a formas menos predictivas.

Debido a que el serialismo integral controla registro, dinámicas, articulación y eventualmente la forma mediante el uso de restricciones, los compositores añadían varios grados de imprevisibilidad en sus obras, la cual se alcanzaba de dos maneras:

a) Indeterminación del compositor: componer (o derivar) la composición mediante métodos indeterminados (como lanzar dados)
b) Indeterminación del ejecutante: permitir al intérprete ciertas elecciones dentro de límites definidos que le permitan alterar o incluso dar forma a la composición.

Para la *Tercera sonata para piano*, obra compuesta por cinco movimientos (o formantes, como los nombrara el autor), Pierre Boulez usó una técnica serial más libre y la indeterminación del intérprete.

Solo se han publicado dos de los cinco formantes: *Trope* y *Constellation*. La movilidad que permea cada nivel estructural de la obra es evidente desde la organización de los formantes. Los cinco formantes (en números romanos) deben ser interpretados en uno de los ocho arreglos posibles. El formante *Constellation* o su retrógrado —es decir, leído de atrás hacia adelante o en espejo— (*Constellation-Miroir*) debe mantenerse al centro de la sonata. Los formantes primero y segundo (*Antiphonie/Trope*) podrían ubicarse juntos tanto al inicio como al final de la obra, lo cual también es

22 William G. Harbinson, «Performer indeterminacy and Boulez's third sonata», *Tempo*, n.o 169 (1989): 16–20, https://doi.org/10.1017/S0040298200025110.

posible para el par (*Strophe/Sequence*). Además, *Trope* debería estar ubicado de manera simétrica a *Strophe*, equidistantes al movimiento central. Lo cual permite ocho posibles estructuras:

I (Antífona)	II (Tropo)	III (Constelación)	IV (Estrofa)	V (Secuencia)
II	I	III	V	IV
IV	V	III	I	II
V	IV	III	II	I
I	II	III retrógrado	IV	V
II	I	III retrógrado	V	IV
IV	V	III retrógrado	I	II
V	IV	III retrógrado	II	I

Tabla 1: Ocho combinaciones posibles de los movimientos de la *Tercera Sonata* para piano de Pierre Boulez.

Dentro de cada formante hay divisiones estructurales que son equivalentes a movimientos.

De ambas obras Jara Idrovo toma la constitución del poema en series y la idea de azar controlado —«movilidad controlada» dirá él—, pues dicta una serie de instrucciones (restricciones o *contraintes*). Del *Klavierstück XI (Estudio XI)*, de Stockhausen, toma la disposición de la «partitura» en un solo folio —en el caso del *sollozo por pedro jara,* en el anverso hallamos el poema y en el reverso los «Propósitos e instrucciones para la lectura»— y la idea de construcción de células —versales, en este caso—. De la obra de Boulez (*La sonata n.° 3)*, en cambio, toma la macroestructura: utiliza cinco movimientos o formantes en los que el central (*Constellation*) es mayor en extensión que los otros cuatro; estos, a su vez, son simétricos con respecto al eje. En el caso de Jara Idrovo se expresan así:

Número del movimiento o serie	I	II	III	IV	V
Número de subseries	1.1/ 1.2/ 1.3	2.1/ 2.2/ 2.3	3.1 /3.2/ 3.3	4.1/ 4.2/ 4.3	5.1/ 5.2/ 5.3
Número de versos en cada subserie	19	25	33	25	19

Tabla 2: Macroestructura del *sollozo*.

Azar o contingencia, poética del rastro. La mañana del 27 de noviembre de 2020, mientras revisaba el fondo bibliográfico Jara, en la Universidad de las Artes, cayó, de entre las páginas de *La ideología como lenguaje*, de Adorno (Madrid: Taurus, 1971), con fecha de lectura 1974, un folio que contenía, por un lado, un poema mecanografiado a máquina, titulado *Canción casi elegía* —inédito, como gran parte de la obra del autor— y, por el otro, un boceto dibujado a mano que grafica la macroestructura del *sollozo*:

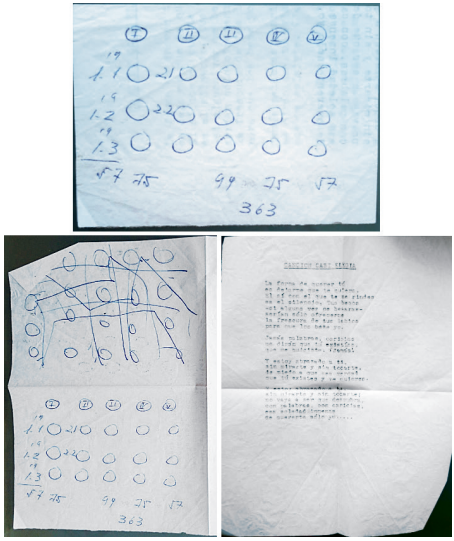


Ilustración 8: Boceto hallado en el reverso de *Canción casi elegía*, inédito.

5. Forma abierta

Pasar de un lenguaje a otro como pasar de un espacio a otro (como dice Perec, haciendo lo posible por no chocarse) no es algo que haya supuesto una verdadera dificultad en el caso de la música y la literatura, acaso sí, un ejercicio de cálculo y traducción.

Cuenta Umberto Eco en su introducción, «De parte del autor», en *Obra abierta* que, entre 1958 y 1959, él trabajaba en la RAI (Radiotelevisión Italiana) de Milán y que dos pisos arriba de su despacho se encontraba el estudio de fonología musical, dirigido entonces por Luciano Berio. «Pasaban por él Maderna, Boulez, Passeur, Stockhausen; era todo un silbar de frecuencias, un ruido hecho de ondas cuadradas y sonidos blancos»[23]. En ese entonces, Eco se hallaba trabajando alrededor del *Ulises* de James Joyce, y de las veladas que compartía con Berio y otros artistas, nació una transmisión radiofónica, un experimento sonoro, de cuarenta minutos que devino en un canon polilingüe:

> Que se iniciaba con la lectura del capítulo II del *Ulises* (el llamado 'de las Sirenas', orgía de onomatopeyas y aliteraciones) en tres idiomas: en inglés, en la versión francesa y en la italiana. Sin embargo, después, dado que el propio Joyce había dicho que la estructura del capítulo era de fuga *per canonem*, Berio comenzaba a superponer los textos a manera de fuga, primero inglés sobre inglés, luego inglés sobre francés y así sucesivamente.[24]

De esta coincidencia espacio-temporal nace *Obra abierta* como un ejercicio de descubrimiento de afinidades entre los procedimientos de los músicos de la *Neue Musik* con varias

23 Eco, *Obra abierta*, 3 (versión pdf).
24 Eco, 3.

artes y las ciencias contemporáneas. En este libro, gestado gracias a Ítalo Calvino, Eco emplea tres obras musicales de forma móvil como metáfora epistemológica para explicar la poética de la forma abierta: *Klavierstück XI (Estudio XI)*, de Karlheinz Stockhausen; *Scambi* de Henri Pousseur, y la *Tercera sonata para piano,* de Pierre Boulez. Estas piezas, como señalamos, juegan entre una serie de instrucciones y las elecciones del intérprete.

A Eco le interesa la indeterminación como forma de composición, especialmente como una analogía estructural de la conceptualización de la obra de arte. Relaciona estas formas con la entonces naciente teoría de la recepción:

> En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y resonancias sin dejar nunca de ser ella misma [...]
> En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada, en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte alterada. Todo goce es una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original.[25]

Jara Idrovo dirá en su texto que estructura y clausura devienen términos correlativos y que no hay mejor ejemplo que el ouróboros: la serpiente autófaga.

> Sin embargo, por aquello de que los extremos se tocan, el extremado ensimismamiento de la estructura, genera la

25 Eco, 33.

> apertura y liberación del discurso poético hasta los límites mismos de la imprevisibilidad, en lo referente a su lectura.[26]

No podemos saber a ciencia cierta si las obras de Jara Idrovo y Umberto Eco tienen las mismas resonancias, lo que sí es indudable es que en ambos casos la influencia de la música serial deviene una poderosa producción en el campo literario; en el caso de Eco, desde la crítica y la teoría, y en el caso de Jara Idrovo en la teoría que enseñaba y en la creación literaria. Curiosamente, tras revisar a profundidad dos de los tres fondos bibliográficos entre los que se encuentra repartida la biblioteca de Efraín Jara Idrovo (fondo bibliográfico en UArtes y la biblioteca personal de Johnny Jara Jaramillo, donde se encuentra casi íntegra la obra de Eco), *Obra abierta* no fue encontrada, aunque no puedo aseverar que Jara Idrovo no la leyera después de la escritura de su *sollozo*. Cabe mencionar que la edición original de *Obra abierta*, en italiano, se publica en 1962 y la primera traducción al español se hace en 1979, un año después de la publicación del *sollozo por pedro jara*.

6. Coda

En *Esencia y formas de lo trágico*, de Karl Jasper (Buenos Aires: Sur, 1960), en la biblioteca de Jara Idrovo desde 1966, hay una nota que bien puede sintetizar su obra poética y también lo que supone haber realizado este recorrido:

> Se capta la exuberante riqueza del mundo, la variedad de las posibilidades humanas, se experimenta lo más externo. Pero no se busca con libre y desembarazada energía la unidad del todo.[27]

26 Jara Idrovo, «Propósitos e instrucciones para la lectura», 2017.
27 Karl Jasper, *Esencia y formas de lo trágico* (Buenos Aires: Sur, 1960), 24.

Junto a este subrayado aparece de su puño y letra una nota que dice: «Para el poema sobre Galápagos». Para ese entonces, «pedropiélago» era aún carne viva, no espuma de las islas.

Este recorrido nos permite entender que, aunque no siempre estemos conscientes de ello, la literatura, la música y las matemáticas, especialmente en el ámbito poético, han tenido una imbricada relación que no necesariamente pasa por musicalizar determinado texto o dota de letra a una canción; sus correspondencias pueden extenderse hacia fibras constitutivas más íntimas.

Jara Idrovo nos provee de dos elementos clave para entender precisamente de qué manera influyeron en su obra Pierre Boulez y Stockhausen, algo que, como se había anunciado, no nos habíamos preocupado por desentrañar. Adicionalmente, al momento de posicionar su poema como una obra abierta, nos pone en relación con la teoría de Eco que nace también, a su vez, de la influencia de Stockhausen y Boulez para su desarrollo.

Bibliografía

Alcívar Bellolio, Daniela. «Elogio de la simple imagen». En *Perpetuum mobile*, 1ª ed., 7–27. Quito: Centro de Publicaiones PUCE, 2017.

Benitez, Joaquim M. «Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9, n.º 1 (1978): 53–77. http://www.jstor.org/stable/836528.

Chorier, Jean-Paul. «Introduction à la musique classique». Le vingtième siècle (II), s. f. http://classic-intro.net/introductionalamusique/vingtieme2.html.

Eco, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1979.

———. *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1992.

Encalada Vásquez, Oswaldo. «Postludio». En *Sollozo por Pedro Jara (estructuras para una elegía)*, 9–26. Cuenca: Gramatozoo-GAD Municipal de Cuenca, 2018.

Estévez Trujillo, Mayra, Bruno Galindo, y Fabiano Kueva. *¿Qué es la poesía? #1: Efraín Jara Idrovo*. Ecuador: Centro Experimental Oído Salvaje, 2011. https://www.youtube.com/watch?v=5xUnU61QOWY.

Harbinson, William G. «Performer indeterminacy and Boulez's third sonata». *Tempo*, n.º 169 (1989): 16–20. https://doi.org/10.1017/S0040298200025110.

Jara Idrovo, Efraín. «Propósitos e instrucciones para la lectura». En *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, 1ª ed. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1978.

---. «Propósitos e instrucciones para la lectura». En *Perpetuum mobile*, editado por Andrés Villalba Becdach, 1ª ed., 129–35. Quito: Centro de Publicaiones PUCE, 2017.

Jasper, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Buenos Aires: Sur, 1960.

Pie de página 7
Revista literaria de creación y crítica

7 / Guayaquil
II semestre 2021
ISSN 2631-2824

Un eslabón perdido: *Banca*, entre la vanguardia, la ideología y el *bildungsroman*

Darío Jiménez
Universidad de las Artes
dario.jimenez@uartes.edu.ec

Resumen

En este ensayo se pretende dar a conocer algunos aspectos que la crítica literaria ecuatoriana ha considerado importantes para decir que la novela *Banca* (1938), del escritor Ángel F. Rojas, es una obra singular en cuanto a proposiciones técnicas, estéticas y formales en el, sin dudas, complejo momento de inicios del siglo XX. Asimismo, en este artículo se pretende leer a *Banca* desde una visión filológica como una de las novelas «eslabón» y precursora del *bildungsroman* (novela de aprendizaje y formación), que se sirve del personaje-intelectual (en este caso Andrés Peña) como motivo literario de denuncia que será desarrollado en las décadas posteriores. *Banca,* como se comprueba finalmente, por el tema que desarrolla (lucha de clases e injusticia social), dentro de una tesitura

Recibido: 02 de octubre de 2021 Aceptado: 29 de octubre de 2021

de novela escolar (propicia para ser considerada una obra de literatura juvenil), deja atrás el realismo social esquemático para establecer una reflexión literaria en el Ecuador que cuestiona la política del medio y el papel que juega el intelectual orgánico dentro de las vanguardias políticas y estéticas.
Palabras clave: literatura ecuatoriana, realismo social, *bildungsroman*.

A lost link: *Banca*, among avant-garde, ideology and *bildungsroman*

Abstract

This essay intends to make known some aspects that Ecuadorian literary criticism has considered important enough to say that the novel *Banca* (1938), written by Ángel F. Rojas, is a unique novel regarding technical, esthetic and formal propositions in the undoubtedly complex moment of 20th century beginnings. Moreover, in this article we intend to read *Banca* from a philological view, as one of the "link" novels and a forefather of *bildungsroman* (novel of learning and formation), that makes use of the intellectual character (Andrés Peña in this case), as a literary motif of social criticism that will be developed in the subsequent decades. *Banca*, as we finally prove, due to the topic that develops (class struggle and social injustice), inside a circumstance of school novel (propitious to be considered a youth literature work), leaves behind the schematic social realism to establish a literary reflection in Ecuador that questions the milieu politics and the role that plays the organic intellectual inside the political and esthetic avant-gardes.
Keywords: Ecuadorian literature, social realism, *bildungsroman*.

Una novela que se niega a la realidad del «realismo»

Desde su aparición, la novela *Banca* ha tenido que vérselas con algunas circunstancias editoriales que han hecho que sufra una suerte de «ocultamiento» de sus logros y propuestas estéticas. Su autor, el lojano Ángel Felicísimo Rojas (1909-2003), señala que este texto fue escrito entre 1931 y 1932, y que dos capítulos se adelantaron en la revista *Hontanar*, de Loja, en 1931.[1] Al año siguiente se publicarían dos capítulos más en el diario *El Telégrafo*. Además, este libro pudo haber aparecido en Argentina, pues el autor lo había enviado para que el escritor Max Celi gestionara su publicación en tierras gauchas, empresa que no rindió frutos; más bien lo contrario, pues en este periplo se extraviarían dos capítulos de la novela. Rojas, para conservar la esencia del texto, se negó a reescribirlos y decidió publicarlo, sin más dilaciones, entre 1938 y 1940, en la Imprenta Fernández de Quito, en una edición escueta y poco cuidada, por lo cual, finalmente, lo retiró de circulación. Por eso, la segunda edición que hicieran el Colegio Bernardo Valdivieso y la Casa de la Cultura de Loja, recién en 1981 (que es donde se consigna esta información en nota preliminar), es la que circuló mejor en el mundo literario del país y por la que, en gran medida, se difundió la obra. Es quizás este fenómeno editorial lo que ha hecho que esta novela no haya tenido la repercusión ni las lecturas que quizás, es justo decirlo, debió haber tenido en su tiempo.

Si esto hubiera sido así, se destacaría la figura de Rojas como uno de los primeros autores en transcribir en ficción el recorrido del escritor en su proceso de formación

1 Ángel Felicísimo Rojas, *Banca* (Loja: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007). Cabe aclarar que para todas las citas en nuestro trabajo (sobre Banca) nos hemos servido de esta edición.

intelectual, ideológica y artística, en un momento en el que los temas de la tierra eran una constante, y, sobre todo, como un buen ejemplo de novela precursora de la literatura juvenil en el Ecuador; lugar que comparte, sin dudas, con *Rayuela* (1934) de Darío Guevara.

En tal sentido, *Banca* representa un lugar paradigmático en la historia literaria ecuatoriana, un eslabón perdido, si se quiere, en la transición al nuevo relato ecuatoriano. Una novela que, pese a no renegar del realismo, flirtea con otras propuestas como la vanguardia estética y sus laberintos conceptuales. Por tal motivo, *Banca* se debate tanto con los principios ideológicos de las vanguardias políticas como con los más avezados intentos de las vanguardias estéticas en un vaivén que refleja la crisis intelectual y social del momento.

Para la fecha de aparición de *Banca*, en el Ecuador ya se habían dado algunos hitos que marcarían para siempre las letras del país. En Guayaquil, los escritores de *Los que se van* (Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta y Joaquín Gallegos Lara) habían estremecido, en 1930, los cenáculos literarios por más de una década con sus cuentos del cholo y del montubio, el producto más auténtico, quizás, de la generación del 30.[2] Quizás más que Pablo Palacio, quien, para finales de los 20, también desacreditaba a la biempensante sociedad quiteña con su *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), y su obra cumbre *Vida el ahorcado* (1932). En este sentido

2 La generación del 30 es como se conoce a los integrantes del realismo social en el Ecuador. Desde los primeros años del siglo XX, *Plata y bronce (1922)*, novela de Fernando Chaves, sería uno de los antecedentes del realismo social, ya como proposición estética, pero antes *A la Costa (1904)*, de Luis A. Martínez, sería un de los más marcados precursores. Su desarrollo pleno lo alcanzará con *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza y *Los Sangurimas* (1934) de José de la Cuadra; su evaluación y decadencia, como corriente, llegará con *El éxodo de Yangana* (1949), de Ángel F. Rojas y con *Porque se fueron las garzas* (1979) de Gustavo Alfredo Jácome, ya casi al finalizar el siglo XX.

hacía lo propio Humberto Salvador con su experimental y «rara» *En la ciudad he perdido una novela* (1930). Como vemos, la cercanía en cuanto a fechas de nacimiento de estas obras es sintomática de todo ese vertiginoso cambio en el arte, que tenía a Jorge Icaza con su *Huasipungo* (1934) como uno de los hitos mayores del indigenismo, en particular, y del realismo social, en general.

Por lo tanto, el marco literario en el que Rojas concibe y publica su obra reúne afinidades y crea oposiciones, muchas de ellas amparadas al calor de la ideología socialista, con la reciente fundación del Partido Socialista (1926) y las luchas proletarias al amparo del embrionario sindicalismo del Ecuador, como lo ha señalado Agustín Cueva[3]. Todo ello, en definitiva, sirvió de incentivo para que el narrador lojano nos entregue una obra de calidades estéticas apreciables, que, a su vez, plantea una reflexión en torno a las disputas ideológicas desde la encrucijada que fueron los años 30 del siglo XX, según lo ha visto María del Carmen Fernández[4].

Con esto a cuestas, se colige que *Banca* es, sobre todo, el reflejo de una realidad signada por la precariedad e inestabilidad económica y estatal, y se perfila como una radiografía de la sociedad ecuatoriana de esos años, indeterminada tanto en lo cultural-ideológico, en lo social, y sobre todo en la frágil identidad aún en ciernes. Además, los tiempos de las hegemonías son propicios para la denuncia: la explotación del ser humano, el latifundismo, el concertaje, en un medio todavía agroexportador que lucha por hacerse un camino hacia la modernización. Todo este contexto da cuenta del torbellino ideológico sobre el que se debe asentar el joven intelectual que es Ángel F. Rojas. Así lo

3 Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza* (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008), 77-95

4 María del Carmen Fernández, *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30* (Quito: Libri Mundi, 1991), 23-114

trasluce Andrés Peña, el protagonista de la novela, cuando reflexiona, desde su posición proletaria, sobre el amo, sobre el valor del dinero, el otro amo, y la hegemonía de las clases conservadoras:

> ¿Quieres conocer al hombre más rico de la comarca? Aunque en realidad no sé si será hombre. ¡Dicen tantas cosas! ¿Quieres saber cómo es el dueño de docenas de haciendas, miles y miles de reses, fajos y fajos de billetes de banco, sótanos húmedos y hediondos a cardenillo con plata blanca como trigo en un granero, innumerables documentos por dinero mutuo, copias de escrituras públicas, actas de remate: todos títulos legales que desposeen a los suscriptores, los convierte en sus vasallos y a él en amo de la región? ¿Quieres conocer al amo? ¿Quieres saber de lo que está hecho el amo? Vámonos con ese transeúnte pálido. Quedémonos del colegio esta tarde.[5]

Este fragmento no solo refleja la visión del personaje subalterno que nada puede hacer ante el poder del dinero, sino que testifica la inestabilidad política del país, arrastrada desde la Revolución Liberal de 1895; y que, sin embargo, continúa con la expansión del liberalismo, de la mano de Eloy Alfaro, con lo cual se incrementa la burguesía en el Ecuador y también la precariedad del obrero ante un proletariado del que se conocía poco o nada. Realidad lacerante que alcanza su cumbre de sangre con la matanza obrera del 15 de noviembre de 1922. Además, es un tiempo marcado por «La guerra de los cuatro días», de 1932, y la lucha por el poder entre los bandos neoliberales y conservadores[6]. Este

5 Rojas, *Banca*..., 37.
6 Enrique Ayala, «Ecuador desde 1930 », en *Historia de América Latina*, ed. de Leslie Bethell (Barcelona: Crítica, 2002), 259-300.

tiempo convulso parece ver apenas un viso de estabilidad con «La Gloriosa» de 1944[7], para, finalmente, después de unas elecciones viciadas, imponerse en el mandato Velasco Ibarra, quien en poco tiempo se autoproclamará dictador[8]. El mismo Ángel F. Rojas resume, en su monumental *La novela ecuatoriana* (1948), la inestabilidad del período que va desde 1925 hasta 1944, diciendo que:

> No hay exageración en decir que es este el lapso más accidentado de la historia política del Ecuador, y que, durante él, han pasado por el capitolio más de veinte encargados del poder ejecutivo. El sector liberal que fuera desplazado en 1925 hizo varios intentos por recuperar su posición perdida, hasta que lo consiguió en 1938, debido a una mala jugada de la izquierda política, que perdió con ella una posición predominante. Se constituyó entonces una fuerte estructura oligárquica, con miras a perpetuarse en el poder por los medios acostumbrados de fraude electoral y persecución a los elementos políticos rivales. Oligarquía que fue despojada del poder político mediante la revolución de mayo de 1944.[9]

En este contexto tan inestable aparece *Banca*, una novela particular por donde se la mire, pues en ella confluyen las peripecias de un discurso segmentado, propio de las estéticas

7 «La Gloriosa» fue uno de los parteaguas políticos del país, fundados en la movilización ciudadana, que tuvo consecuencias sociales y políticas decisorias en la historia del Ecuador. Logros como la unificación política, la creación de un Tribunal Supremo Electoral y la conformación de La Casa de la Cultura Ecuatoriana, de la mano de Benjamín Carrión, impulsaron la modernización del Estado y la conformación de una intelectualidad más crítica.

8 Pedro Jorge Vera caracterizó el inicio de esta etapa en su obra *El pueblo soy yo*, publicada en 1977. En 1946, sin embargo, ya adelantaba este interés por crear una obra de carácter político, que vio finalmente su realización con la publicación de su novela de formación *Los animales puros* (1946).

9 Ángel Felicísimo Rojas, *La novela ecuatoriana* (Guayaquil–Quito: Publicaciones educativas Ariel, s.f.), 148–149.

vanguardistas, de las que toma algunos mecanismos de innovación, tanto en retratos como etopeyas, para describir, sin tapujos, la sociedad periférica de la pequeña aldea que es Loja en los años 20 del siglo pasado.

Novela «psicológica», según María del Carmen Fernández, «*Banca* nos ofrece una reflexión profunda sobre la trayectoria de los jóvenes lojanos en unos años marcados por la inquietud revolucionaria»[10]. Lo que se refleja en las contradicciones que Andrés Peña, el protagonista de la novela, representa como un intelectual en formación, en un lugar conservador y provinciano, bajo la tutela de una institución educativa conservadora y castrante, que en la novela está representada por las continuas pugnas que tienen los estudiantes laicos con los estudiantes de instituciones católicas.

Yanna Hadatty, en la lectura que realiza de tres novelas de formación o *bildungsroman* en el Ecuador, *El desencanto de Miguel García*, *Los animales puros* y *Banca,* escritas entre 1927 y 1946, llega a la conclusión de que *Banca* es plenamente una novela de formación, por la alta concentración ficcional en la búsqueda de la novela de artista[11]. Pero más que novela formación, claro está, es una novela política, poco condescendiente con lo que se hacía entonces en literatura, pues refleja el sentir del intelectual orgánico (como pensaba Gramsci) al que le llegan estímulos de uno y otro lado en un contexto tan complejo que tiene como escenario mayor la Revolución Rusa (1917). Quizás por eso no es extraño que dentro de este conciliábulo de ideas de avanzada, muchas de ellas contradictorias, se junten ejercicios vanguardistas (subjetivismo) en cuentos de una audacia estética muy

10 Fernández, *El realismo*... 99.
11 Yana Hadatty, «La novela de la generación del 50: entre el *bildungsroman* y el desencanto». *KIPUS: revista Andina de Letras*. (I Semestre, 2007): 85-86. http://hdl.handle.net/10644/1485

> una bobina de papel de unos cuatro centímetros de ancho, en cuyas dos caras está desbordándose en apretado hormiguero de menudas letritas escritas a lápiz. Asombra el trabajo que esta paciente obra en miniatura supone. Ahí está vertida la materia íntegra estudiada en un mes, y esto para cada asignatura.[15]

Llegados a este punto es preciso señalar que, en B*anca*, Rojas retoma el personaje de Andrés Peña, quien aparece por primera vez en el cuento «Un idilio bobo o historia de un perro que se enamoró de la luna», publicado en 1931, en la revista *Hontanar* de Loja[16]. El cuento gira en torno a la correspondencia mantenida entre Andrés Peña y una joven estadounidense, estudiante de español, que realiza un intercambio de idiomas. Las cartas y las intenciones son recíprocas hasta que Andrés Peña recibe una misiva en la que la chica le cuenta que es rica y que quiere conocerlo. Él, al sentirse incómodo por su situación socioeconómica y vital (joven, no tan agradable físicamente, y pobre) decide abandonar la empresa amorosa con la tristeza e ironía características de este personaje. Esta ficción ya adelanta un tema que será mayormente desarrollado por Rojas, en cuanto a la desigualdad entre el mundo de las «oportunidades», propio del capitalismo, y el empobrecido, mas no pobre, que es el Ecuador de inicios del siglo XX. Además, este cuento es el que perfila la personalidad de Andrés Peña.

Entonces, ya en esta novelita de formación, Rojas se deja percibir como el escritor en ciernes que es, pero no por ello deja de ser un escritor interpelante, que cuestiona y desafía al lector. Además, experimenta con la forma sin descuidar la ideología, en un camino de formación política

15 Rojas, *Banca*..., 145.
16 En 1946 este será el cuento inicial del libro *Un Idilio bobo*.

e intelectual que no se completará hasta la publicación de *El éxodo de Yangana* (1949).

Pero ahora detengámonos en la configuración de la novela. Planteada en tres momentos, divididos por tres meses (desde octubre a diciembre de un año escolar), relata algunos episodios tanto de la vida dentro del colegio, el amor juvenil, las aventuras con sus particulares compañeros de clases, lo ideales juveniles y los pesares domésticos del pobre hijo de maestra rural que es Andrés Peña. Quizás en *Banca* no haya profundas indagaciones psicológicas como en la actual narrativa, o el desarrollo de temas tabú, propios de la modernidad; sin embargo, la caracterización de sus personajes —Emilio, Bolchevique, Dentadura, el Bello Mariano, el Pequeño Neptalí— estructuran la idea temática y estética de una obra que es, casi toda, evocación cálida y a veces lacerante. Así, este libro anticipa la pluma del maestro de prosa elegante que más adelante será Rojas. El resultado es una novela particular, que como toda novela de juventud tiene sus aciertos y desigualdades. Pero muchos de los logros, como dijimos, están dados por los retratos de los personajes, sobre todo de Bolchevique, el joven que mejor representa las inclinaciones ideológicas de la novela:

> Una mañana, en voz baja, el Pequeño Neptalí lo señaló con un estirón de la mandíbula inferior, contándome alarmado:
> —No dizque cree en Dios. Es descreído. Es amigo del doctor Francisco Balda. Y este doctor dizque se junta con otros el viernes santo, y azota a Cristo, hasta que Cristo sangra. Después dizque les sale un chivo negro y le besan en rabo.
> En la calle le vimos pasear del brazo con un profesor joven. ¡Diablo de muchacho! ¡Un alumno que ande del brazo con un profesor! Una especie de admiración mezclada de recelo y misterio empezaba a nacerme.[17]

17 Rojas, *Banca*..., 318.

e intelectual que no se completará hasta la publicación de *El éxodo de Yangana* (1949).

Pero ahora detengámonos en la configuración de la novela. Planteada en tres momentos, divididos por tres meses (desde octubre a diciembre de un año escolar), relata algunos episodios tanto de la vida dentro del colegio, el amor juvenil, las aventuras con sus particulares compañeros de clases, lo ideales juveniles y los pesares domésticos del pobre hijo de maestra rural que es Andrés Peña. Quizás en *Banca* no haya profundas indagaciones psicológicas como en la actual narrativa, o el desarrollo de temas tabú, propios de la modernidad; sin embargo, la caracterización de sus personajes —Emilio, Bolchevique, Dentadura, el Bello Mariano, el Pequeño Neptalí— estructuran la idea temática y estética de una obra que es, casi toda, evocación cálida y a veces lacerante. Así, este libro anticipa la pluma del maestro de prosa elegante que más adelante será Rojas. El resultado es una novela particular, que como toda novela de juventud tiene sus aciertos y desigualdades. Pero muchos de los logros, como dijimos, están dados por los retratos de los personajes, sobre todo de Bolchevique, el joven que mejor representa las inclinaciones ideológicas de la novela:

> Una mañana, en voz baja, el Pequeño Neptalí lo señaló con un estirón de la mandíbula inferior, contándome alarmado:
> —No dizque cree en Dios. Es descreído. Es amigo del doctor Francisco Balda. Y este doctor dizque se junta con otros el viernes santo, y azota a Cristo, hasta que Cristo sangra. Después dizque les sale un chivo negro y le besan en rabo.
> En la calle le vimos pasear del brazo con un profesor joven. ¡Diablo de muchacho! ¡Un alumno que ande del brazo con un profesor! Una especie de admiración mezclada de recelo y misterio empezaba a nacerme.[17]

17 Rojas. *Banca*..., 318.

Su estructura dislocada (que también trabajaron Pablo Palacio y Humberto Salvador) es otro de los elementos que, como novedad y experimentación, plantea Rojas en *Banca.* Sobre este aspecto, con acierto ha señalado Martha Rodríguez:

> Ensaya una ruptura de la linealidad narrativa, y se aprecia la búsqueda de un lenguaje que contenga sensaciones, impresiones, asociaciones, presentadas todas como ramalazos que desafían —otra vez— la linealidad textual; este libro revela un indiscutible "aire de familia" con Pablo Palacio: por lo ya mencionado, por las asociaciones audaces, y por el humor incisivo, inteligente y sutil.[18]

La conformación estructural de la novela y el desarrollo argumental discurren por tramos y senderos diversos (algunos como estampas costumbristas, otros como retratos ingeniosos, anécdotas jocosas y duros momentos de dolor, etcétera), propios del tema que los aglutina en un título por capítulo. Miguel Donoso decía que «nos encontramos frente al texto aparentemente desarticulado, hecho con bloques yuxtapuestos y contraposiciones temporales y espaciales»[19]. Esto hace que el periplo ficcional de los personajes se entrelace dentro de un tejido abierto que, por algún tiempo, hicieron pensar en *Banca* como un libro de cuentos y no como una novela, similar a lo que sucedió con otra obra que se queda en estas fronteras, *La manzana dañada* (1948), de Alejandro Carrión.

Esa aparente falta de ilación de la trama cambia la forma de percibir la obra. Por ejemplo, vemos que cobra especial

18 Martha Rodríguez Albán, «Ángel Felicísimo Rojas» en *Historia de las literaturas del Ecuador*. Tomo 6. Literatura de la república. 125-1960. Segunda parte. Ed. de Jorge Dávila (Quito: Corporación Editora Nacional, 2007), 273.
19 Miguel Donoso, *Los grandes de la década del 30* (Quito: El Conejo, 1985), 90.

Expone y desacredita, en un nivel diferente al usado por Pablo Palacio, el mayor desacreditador de las realidades que ha tenido el Ecuador. Pero, sobre todo, desarrolla el periplo ficcional de Andrés Peña como eje narratológico, pues el protagonista, sus dudas, aprendizajes y desencantos, condicionan todo el proceso de andamiaje político y estético para la conformación de una identidad, aunque no definida, cuestionadora; lo que deja ya claro el camino de modernidad estética que pretendía Rojas con esta obra escolar. Muestra de ello, y como embrión de su novela cumbre, *El éxodo de Yangana*, encontramos el capítulo «URSUS», donde el odio que engendra un abyecto usurero desemboca en una vindicta social. Un corifeo conformado por el pueblo, personaje-masa, increpa (como se hace al inicio de *El éxodo de Yangana*):

> —Hay que matarlo, hay que matarlo —contesta un coro rabioso, con los puños crispados.
> —¡Un momento! Faltan los obreros trampeados, los hortelanos, los peones despedidos, los vaqueros.
> —¡Yo quiero que lo descuarticen!
> —¡Yo darle palmaditas en el vientre!
> —¡Yo patadas en el culo!
> —¡Yo quiero meterle la cabeza en una bacinilla!
> —Y tú, Bartolomé, ¿qué quieres?
> —Y tú, Uchinchi, levántate del medanal y avisa, ¿qué quieres del patrón? ¡Véngate y véngate![21]

En definitiva, esta novela se convierte en un caleidoscopio de tonos e imágenes propias del desamparo y la lúgubre indiferencia social. Son conmovedores los episodios que relatan el nefasto sino de algunos de los amigos de Andrés

21 Rojas, *Banca*..., 44.

Peña, y el suyo propio; o la configuración de aquellas escenas pintorescas que muestran la sociedad de Loja (y por extrapolación del Ecuador) de los años 20 del siglo pasado: las costumbres arraigadas y las tradiciones, el conformismo y la apatía, y, más que nada, el conservadurismo y esa falta de identidad e indeterminación ideológica propias de un Ecuador mestizo y acomplejado; una especie de limbo identitario en el que, más tarde, se centraría Jorge Icaza en *El chulla Romero y Flores* (1958). Lo cierto es que un lector del ahora que se acercase a *Banca* podrá preguntarse al final del libro ¿cuáles son los cambios de nuestra actual sociedad con respecto a la que le tocó vivir a Rojas/Peña en cuanto a participación social y desencanto político?:

> —¿No les habíamos dicho? No es posible hacer nada con este pueblo infeliz. El que se interesa por la cosa pública está buscando una oportunidad de conseguirse un empleo o de robarse las rentas del país. No conciben la pureza de procedimientos, el desinterés de las actuaciones públicas. Entre nosotros solo son honrados los que nunca se han metido en nada. Los que siempre que han debido prestar su concurso, lo han negado, basándose en que viven alejados de la política; los que no han luchado en su vida; los que nunca han pensado servir por el bien de la comuna... Esos son los intachables, los hombres puros.[22]

Banca, entonces, queda fuera de esa idealización y se constituye en un ejemplo de literatura que estará siempre en las fronteras, que es híbrida y proteica a una vez, y cuyo ancestro bien podría ser *Cuore* (1886) de Edmundo de Amicis o *Timoleón Coloma* (1887) de Carlos Tobar. Por tanto, este libro representa un punto de inflexión entre lo

22 Rojas, *Banca*..., 245.

Peña, y el suyo propio; o la configuración de aquellas escenas pintorescas que muestran la sociedad de Loja (y por extrapolación del Ecuador) de los años 20 del siglo pasado: las costumbres arraigadas y las tradiciones, el conformismo y la apatía, y, más que nada, el conservadurismo y esa falta de identidad e indeterminación ideológica propias de un Ecuador mestizo y acomplejado; una especie de limbo identitario en el que, más tarde, se centraría Jorge Icaza en *El chulla Romero y Flores* (1958). Lo cierto es que un lector del ahora que se acercase a *Banca* podrá preguntarse al final del libro ¿cuáles son los cambios de nuestra actual sociedad con respecto a la que le tocó vivir a Rojas/Peña en cuanto a participación social y desencanto político?:

> —¿No les habíamos dicho? No es posible hacer nada con este pueblo infeliz. El que se interesa por la cosa pública está buscando una oportunidad de conseguirse un empleo o de robarse las rentas del país. No conciben la pureza de procedimientos, el desinterés de las actuaciones públicas. Entre nosotros solo son honrados los que nunca se han metido en nada. Los que siempre que han debido prestar su concurso, lo han negado, basándose en que viven alejados de la política; los que no han luchado en su vida; los que nunca han pensado servir por el bien de la comuna... Esos son los intachables, los hombres puros.[22]

Banca, entonces, queda fuera de esa idealización y se constituye en un ejemplo de literatura que estará siempre en las fronteras, que es híbrida y proteica a una vez, y cuyo ancestro bien podría ser *Cuore* (1886) de Edmundo de Amicis o *Timoleón Coloma* (1887) de Carlos Tobar. Por tanto, este libro representa un punto de inflexión entre lo

22 Rojas. *Banca*..., 245.

que se considera la vanguardia literaria y los postulados primigenios del realismo social. Pero, más que nada, será un recuerdo de lo que pasó con la generación de intelectuales a la que Rojas se debía, una generación en la que, salvo los casos de Hugo Mayo y de Pablo Palacio, la indeterminación estética superó la ruptura. Muchos de ellos estuvieron adheridos a la vanguardia, incursionaron, con acierto, en los ismos, como Gonzalo Escudero, Carrera Andrade, pero luego devinieron hacia posturas más centradas en la denuncia social. Un caso paradigmático de este deligue de las vanguardias es el caso de Humberto Salvador[23].

Para concluir, diremos que a pesar de que Rojas conocía cuál era el camino que sus compañeros de generación habían escogido para delatar la presencia de la opresión y la desigualdad en un medio conservador y postcolonial, selecciona otra tesitura para configurar esta novela. Lo hace a caballo entre los intereses formales que dictamina la «nueva sensibilidad» y los intereses ideológicos de la novela realista, acartonada, muchas de las veces; de cartel, otras. Su obra no es solo un reflejo de la realidad como mímesis ni tampoco documento sociológico, sino que toma prestados algunos recursos de la ruptura para crear un texto *rizomático* que ahora sobrevive como eslabón de ese momento de crisis social en el cual la indeterminación ideológica y la inestabilidad cultural y política eran una constante. Su directriz vectorial parece ser el sondeo de la siempre conflictiva «conciencia colectiva», para someter a reflexión la lucha de clases, del poder y del conflicto

23 Las novelas «comprometidas» que publica Humberto Salvador como *Camarada* (1933), *Universidad Central* (1944) o *Trabajadores* (1945) dan fe de ese distanciamiento de la vanguardia, con la que tantos roces fecundos tuvo. *En la ciudad he perdido una novela* (1930) significó una de las más altas obras de la «nueva sensibilidad», pues en ella el guayaquileño experimentó como ningún otro con la forma.

generacional. Lo hace sin olvidar que contar requiere cierta perspicacia y audacia, cierto encanto, que el hecho de narrar no se puede quedar solo en la denuncia, que el lenguaje es también un ser vivo al que hay que alimentar con ideas y propuestas. Por tanto, en *Banca* podemos identificar a un escritor en formación que lucha por no ser absorbido dentro de ningún sistema hegemónico, ya sea político o artístico; ni por los dictados ideológicos ni por la intención didáctica de la literatura que siempre parece ser el reflejo de algo, aunque ese algo sea inmaterial, evanescente, y que adelantan a Rojas como un esteta de la lengua a la que, en definitiva, rendirá culto durante toda su trayectoria como intelectual orgánico.

Referencias bibliográficas

Ayala, Enrique. «Ecuador desde 1930». En *Historia de América Latina.* Edición de Leslie Bethell, 259-300. Bacelona, España: Crítica, 2002.

Cueva, Agustín. *Entre la ira y la esperanza.* Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008.

Donoso, Miguel. *Nuevo realismo ecuatoriano. La novela después del 30*. Quito: El Conejo, 1984.

Donoso, Miguel. *Los grandes de la década del 30.* Quito: El Conejo, 1985.

Fernández, María del Carmen. *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30.* Quito: Libri Mundi, 1991.

Hadatty, Yanna. «La novela de la generación del 50: entre el *bildungsroman* y el desencanto». *KIPUS: revista Andina de Letras. (I Semestre, 2007): 77-96.* http://hdl.handle.net/10644/1485

Rodríguez Albán, Martha. «Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de modernidades periféricas».

Kipus: Revista Andina de Letras. 21 (I Semestre, 2007): 39-54. http://hdl.handle.net/10644/1487

Rodríguez Albán, Martha. «Ángel Felicísimo Rojas». *Historia de las literaturas del Ecuador.* Tomo 6. Literatura de la república. 125-1960. Segunda parte. Coord. Jorge Dávila. Quito: Corporación Editora Nacional, 2007. 271-284.

Rojas, Ángel Felicísimo. *El Éxodo de Yangana*. Quito: Libresa, 2003.

Rojas, Ángel Felicísimo. *Banca*. Loja-Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2007.

Rojas, Ángel Felicísimo. *La novela ecuatoriana*. Guayaquil-Quito: Publicaciones educativas Ariel. (s.f.).

Rojas, Ángel Felicísimo. *Obras completas.* Loja: Editorial Universitaria. UTPL, 2004.

Vallejo, Raúl. *Un hombre muerto a puntapiés y otros textos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2005.

Pie de página
Revista literaria de creación y crítica

7 / Guayaquil
II semestre 2021
ISSN 2631-2824

Una narrativa múltiple: fantasía y recursos en la obra de Leonor Bravo

Andrea Armijos
The Ohio State University
andrea.writing96@gmail.com

Resumen:
La obra de una de las mayores representantes de la literatura infantil y juvenil en Ecuador y América Latina, Leonor Bravo Velásquez (Quito, 1953), está marcada por el uso de variados elementos estilísticos y formales. Los cuentos y novelas de Bravo son multidimensionales, casi siempre en constante interacción con el lectorado al que se dirige, y también en diálogo con elementos paratextuales como la ilustración, la inclusión de formatos extraliterarios, la portada, entre otros. En este ensayo se intenta repasar algunos de estos elementos y su intrincada conexión con los también muy complejos y diversos temas que forman parte del imaginario de la obra de Bravo. Es así que los elementos formales como el uso de la sinestesia y la importancia del intertexto y el paratexto, tienen una relación directa con los que se han identificado como dos de los más im-

Recibido: 20 de octubre de 2021 Aceptado: 09 de noviembre de 2021

portantes motivos temáticos: el de la nación sin búsqueda de promoción nacionalista; y la fuerza de la familia en el desarrollo infantil.
Palabras clave: literatura infantil y juvenil, paratexto, intertexto, Leonor Bravo, cuento infantil

Abstract:
The work of one of the greatest representatives of children's literature in Ecuador and Latin America, Leonor Bravo Velásquez (Quito, 1953), is marked by the use of various stylistic and formal elements. Bravo's short stories and novels are multidimensional, almost always in constant interaction with the target audience, and also in dialogue with paratextual elements such as illustration, the inclusion of extra-literary formats, and the cover, among others. This essay tries to review some of these elements and their intricate connection with the also very complex and diverse themes that are part of the imaginary of Bravo's work. Thus, formal elements such as the use of synesthesia, and the importance of intertext and paratext, have a direct relationship with those that have been identified as two of the most important thematic motifs: that of the nation without seeking nationalist promotion; and the importance of the family in child development.
Keywords: children's literature, paratext, intertext, Leonor Bravo, Ecuadorean literature

Los colores cobran vida, arman una fiesta a la que invitan a niños y niñas, y los hacen descubrir, con cantos y juegos, las posibilidades de sí mismos, de mezclar y crear colores a su gusto. Esta es la trama de *Fiesta en el mundo de los colores*, uno de los cuentos de la autora quiteña de literatura infantil y juvenil (LIJ) Leonor Bravo Velásquez (1953). En textos como estos, la propuesta narrativa se desmarca de lo puramente textual para tramar historias multidimensionales que, por lo tanto, se cuentan ya no solo con la palabra, sino desde la comunión entre este elemento y otros menos convencionales. La imagen, el color, la carta, la receta, el poema, la invitación a imaginar y crear, son algunos de esos otros medios narrativos que Leonor Bravo ha incorporado en su obra para que la labor de escribir sea, de acuerdo a sus propias palabras, como pintar una acuarela o un óleo: pintar las historias.

Víctor Hugo rechazaba la categorización reductora de la que han sido víctimas las formas artísticas utilizando la metáfora del espacio de creación como una tierra virgen y fértil en donde deberían crecer los productos de forma libre. Históricamente, la producción literaria a partir del siglo XIX desafió muchos de los convencionalismos de género o de extensión que surgen desde la crítica, mas no de la labor artística. La nueva narrativa, entonces, ha buscado romper límites, abrir espacios, y, sobre todo, atraer la «necesaria complicidad del lector»[1] (Ródenas de Moya 2009, 69)[2] tan contraria a la lectura pasiva tradicional. El cuento, para empezar, es una forma de la ficción narrativa que se marca por su transversalidad en cuanto al género, es decir, por

1 Junto a lo que Ródenas de Moya llama «códigos e indicios intertextuales que propone el autor» (69) se inaugura una nueva forma de escribir y leer. El autor habla, sobre todo, de la microtextualidad, pero establece un nuevo paradigma de composición literaria que aplica a la mayoría de sus géneros.
2 Domingo Ródenas de Moya, «La microtextualidad en la vanguardia histórica», en *Narrativas de la Posmodernidad. Del cuento al microrrelato* (congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, España, noviembre de 2009).

su flexibilidad natural. En su libro *Teoría y técnica del cuento* (2007), Enrique Anderson Imbert anota:

> Con frecuencia las áreas semánticas de los términos se interseccionan: tradiciones, poemas en prosa, fábulas, «fabliaux», alegorías, parábolas, baladas, apólogos, chistes, fantasías, anécdotas, milagros, episodios, escenas, diálogos, leyendas, notas, artículos, relatos, crónicas y así hasta que agotemos el diccionario. El cuento anda paseándose siempre entre esas ficciones, se mete en ellas para dominarlas y también se las mete adentro para alimentarse[3].

Lo particular con Leonor Bravo Velásquez es que ella también ha paseado su escritura por estas y otras formas diversas sin ser ella únicamente una cuentista, lo que la lleva a jugar con la intertextualidad e incorporar creativamente el cotexto y el paratexto. Bravo es autora de varios libros de relatos, asimismo de la saga de novelas *La biblioteca secreta de La Escondida* (2007), *A medianoche durante el eclipse* (2007) y *El secreto de los colibríes* (2008), para la que creó el universo de Alegría y Elisa, dos niñas que se internan en las aventuras de los libros cuando estos cobran vida. Para relatar las hazañas de Alegría y Elisa, la narración se queda corta y, en primer lugar, se incorpora la ilustración, seguida por recursos que logran recrear y transmitir vívidamente los acontecimientos, los diálogos y los espacios por los que las protagonistas se mueven. Estos recursos son muy diversos e incluyen desde cartas hasta recetas para mantener el buen humor. Bravo suele definirse a sí misma como una creadora intrépida: «[e]l crear ha sido una constante en mi vida, una necesidad básica»[4], necesidad que se plasma en su obra con base en la palabra, pero desde múltiples aristas. Haber transitado por la docen-

3 Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento* (Grupo Planeta, 2007), 27.
4 Leonor Bravo y Juan Cruz (Eds.), *Historia a 2 voces: Literatura y plástica para niños y jóvenes en el Ecuador* (Quito: Girándula, 2010), 50.

cia, la promoción cultural e incluso el oficio de titiritera, se evidencia en sus textos cuando, en medio de un cuento, se interpela al lector con una adivinanza o con la transcripción del clásico *Arroz con leche*, pero adaptado a la cotidianidad de un mundo de monstruos y seres fantásticos.

Por otra parte, esta mecánica narrativa es un medio ideal para la comunicación de una serie de temas particulares que rondan la obra de Bravo, ya sea como el motor de sus tramas, elementos complementarios o símbolos de sus historias. Dos de estos temas reincidentes y que tienen un peso especial en la narrativa de la autora son el motivo nacional y el familiar. En el primero, Leonor acostumbra usar una voz sutil pero entusiasta que jamás decanta en la promoción o la propaganda. La presentación del paisaje, así como la de la diversidad natural y cultural del país ocurre de manera orgánica: la trama de una novela ocurre en Guayaquil, la de otra propone el viaje y reconocimiento de cada provincia del país, un cuento narra el sobrevuelo de Quito por la noche de la mano de un duende. De manera similar, el motivo familiar sugiere una reconcepción del núcleo de la familia cuando, en gran parte de las historias, la figura de los padres es constantemente reemplazada por la de los abuelos. La reflexión sobre la sabiduría que poseen los adultos mayores tampoco adquiere un tono moralizante, más bien se desarrolla en la descripción completa, tierna y sincera de los abuelos y abuelas, personajes casi siempre cargados de magia, consejos imprescindibles e ideas divertidas.

En última instancia, el trabajo de Leonor Bravo es el de la creación abierta. Aunque son muchos y variados, los temas que la preocupan pueden identificarse porque permean sin fatiga su obra en forma de argumentos que interpelan a los niños sin dificultad ni usando un tono adulto o forzadamente infantil. Por otro lado, la literatura infantil ecuatoriana que precede a la narrativa de Bravo, en las décadas del

setenta y ochenta, se caracterizaba por el encapsulamiento de moralejas fáciles en historias planas[5]. El advenimiento de una nueva generación de autores (de la que Bravo forma parte) en la década del noventa[6], plantea una estrategia narrativa menos rígida. En su estudio histórico sobre la literatura infantil del país, González y Rodríguez (2000) mencionan, a propósito de este cambio: «autores y publicadores admiten que los adultos no deben imponer sus temas y puntos de vista a los niños a través de la literatura»[7]. La estética de fábula, e incluso la de leyenda, que es tan común en el medio ecuatoriano, no pierde su valor por completo, pero sí adquiere nuevas cualidades en consideración del público para el que está creada: los niños y las niñas.

La literatura de Leonor Bravo, por tanto, es de los infantes; en ella, la narración es uno de los mecanismos para contar la historia, a la cual se unen la imagen y, con una fuerza casi palpable, aparecen las sensaciones siempre como armas que pintan y construyen los escenarios y las escenas. En este ensayo se pretende analizar la forma en la que la narrativa de Bravo se desenvuelve de una manera accesible, enfatiza ciertos temas que alimentan los valores iniciales de la audiencia a la que se dirige, mientras se vale de una estrategia multidimensio-

5 Florencio Delgado y Manuel del Pino publican en 1970 *Literatura infantil: filosofía, preceptiva y antología* donde discuten la concepción que intelectuales de la época tienen sobre la literatura infantil: la de «subliteratura». Apuntan ellos que pocos casos se aíslan de la función moralizante, ejemplos de ello son *Luz y Cristal* de Gustavo Alfredo Jácome o los versos de Adalberto Ortiz y de Teresa Crespo de Salvador.

6 Sobre esto, Ana González y Ketty Rodríguez apuntan que, desde la década del setenta, se fragua un cambio pero las condiciones económicas no permitieron un desarrollo de la LIJ que estuviera a la par del de otros países de la región: «Recién en la década de los noventa se da importancia a la función estética del libro infantil. Autores y publicadores admiten que los adultos no deben imponer sus temas y puntos de vista a los niños a través de la literatura. Sin embargo, estas normas no pasan de ser en la mayoría de los casos pura teoría. Hoy todavía se encuentran cuentos que dictan mensajes y puntos de vista, y se imprimen e incluyen una y otra vez en antologías y libros de texto obras escritas hace mucho tiempo» (González y Rodríguez 2000, 43).

7 Ana González y Ketty Rodríguez, «Literatura infantil del Ecuador, una visión histórica», *Educación y Biblioteca*. 110, (2000): 43.

nal en la que conviven recursos de diversas naturalezas, todos pintando un mismo cuadro que, al final, queda libre a la interpretación, la recreación, e incluso a la compleción.

1. Motivos

1.1 El motivo nacional sin promoción

En el año 1995 la novela *Viaje por el país del sol* es publicada. La edición de Alfaguara del año 2003 es probablemente la más conocida y difundida; es en esta edición que la confluencia entre narración e ilustración se presenta con mayor fuerza. De hecho, las más de setenta ilustraciones presentadas en la obra derivaron del Primer Concurso Nacional de Ilustración organizado por Bravo para crear el primer libro ilustrado del país. A través de estos mecanismos enlazados, los personajes de Manuela y Mateo viajan por varias provincias del país para conocer el tesoro que sus abuelos quieren dejarles, tesoro que termina siendo el país mismo con todos sus detalles, personas, paisajes y secretos.

No es un misterio que la ambientación de las historias de Leonor Bravo casi nunca escapa de los límites del país, ella rescata:

> Para los más grandes tengo novelas en las que desarrollo uno de mis temas favoritos: el país, un Ecuador real en el que ocurren historias fantásticas (...) Con ello se me ocurre que satisfago el deseo de crearle una historia paralela, de encontrar una mitología que nos ha sido vedada por la ausencia de escritura de nuestros pueblos originarios.[8]

Esta última parte de la cita focaliza una de las cualidades esenciales del trabajo de Bravo: la ficcionalización del

8 Bravo y Cruz, *Historia a 2 voces*..., 53.

territorio nacional, lo cual se da en su obra de la mano de la construcción de personajes dinámicos y que regularmente están marcados por la fantasía. En *Viaje por el país del sol*, por ejemplo, son numerosos los personajes que acompañan y llevan a los niños por su recorrido nacional, y aunque en él van reconociendo elementos del paisaje, la fauna y flora, o la gastronomía, la fantasía que se cuela en medio hace que esos detalles se sientan parte de la ficción misma y no como un itinerario turístico.

El experimento de Leonor con la novela inició con su lectura en dos colegios particulares de Quito, lo cual propició, según la autora, que varios niños quisieran conocer la Isla de la Plata en lugar de Miami para sus vacaciones.[9] El capítulo 10 de la novela, centrado en Manabí, ubica a Manuela y a Mateo conversando con tigrillos y murciélagos mientras conocen sobre la cultura Chorrera, la variadísima gastronomía manabita y los sombreros de Jipijapa. A través del contenido del capítulo, el lector no solo imagina el paisaje, sino que saborea los platillos y recrea los abundantes diálogos mágicos entre los animales y los niños.

Bravo ha compuesto también textos, sobre todo cuentos, que no tienen un espacio definido. Sin embargo, incluso relatos cuyo tema principal no es el país, encuentran en él un espacio que complementa las historias y particulariza la fantasía que en ellas se narra. En el cuento «Un duende con sueño» de la colección *Cuentos de medianoche* (2002), Leonor Bravo hace una reflexión sobre la labor de la escritura para niños personificando la intención de escribir historias en un duende que se aloja en su computador y que, sin mencionar el nombre de la ciudad, lleva a la protagonista a volar

9 Sandra Sarango Narváez, «La calidad en las obras literarias: Viaje por el país del sol de Leonor Bravo y Caminantes del Sol de Edna Iturralde» (tesis de maestría, Universidad Técnica Particular de Loja, Loja, 2014), 42.

para conocer los sueños de los niños para quienes escribe. Aunque justamente no se aluda a un lugar en específico, las claves que se dan permiten identificar, poco a poco, al paisaje quiteño en la noche:

> ...cogida de la mano de Oscarillo y acompañada de mi perrita, recorro la ciudad que duerme en las faldas de la montaña. Todo está muy claro por la Luna. A su alrededor, brillan las cumbres de nieve de los volcanes vecinos.[10]

Incluso algunos olores y el omnipresente frío construyen un escenario convincente y palpable. La escena construida es ineludible: la Leonor escritora-personaje sobrevuela Quito junto a un duende mágico.

Según Bravo, son las novelas, sin embargo, el formato en el que se desenvuelven los espacios nacionales con más naturalidad. Otra vez, sin mencionar explícitamente nombres de ciudades como ocurre en *Viaje por el país del sol*, la Sierra y la Costa acogen las historias fantásticas de las dos primeras partes de la trilogía de las hermanas Alegría y Elisa. En la segunda entrega de *A medianoche durante el eclipse*, las niñas visitan a sus abuelos en Guayaquil y desde el inicio de la novela, el viaje de la Sierra a la Costa es descrito con detalle como una metamorfosis en la que incurren el color, el olor y la temperatura:

> Con el clima cambiaron también los olores, y los discretos de la Sierra se volvieron dulzones y golosos en la costa. El color también se transformó. Los verdes profundamente azules de las montañas estallaron (...) en amarillos, naranjas y brillantes verdes limón.[11]

10 Leonor Bravo, *Cuentos de medianoche* (Quito: Alfaguara Infantil, 2002), 17.
11 Leonor Bravo, *A medianoche durante el eclipse* (Quito: Alfaguara Juvenil, 2007), 13.

La descripción, para empezar, no toma la forma de una lista, sino que se arma como una sinestesia que incita al lector a imaginar esta transformación. La explosión de sensaciones, a la vez, configura una introducción a la breve, pero subversiva crítica a la tradicional rivalidad entre regiones. Esto último nos regresa al valor de la obra de Bravo de no promocionar ni usar sus obras como panfletos turísticos o moralizantes, sino de permanecer como medios para la reflexión abierta. En esta sección surge una corta discusión sobre la comida serrana y la costeña, el padre de las niñas sanciona el «regionalismo» de su esposa cuando esta menciona que la gastronomía serrana es mejor. Aunque un evento como este no se desarrolla más allá de un diálogo anecdótico, su importe implica derribar preconcepciones y prácticas negativas que se perpetúan en el tiempo inconscientemente. De ahí que a los textos de Bravo nunca podrían acusarlos de nacionalistas, por lo contrario, son recursos de identificación y formación nacional pues, como ella misma ha apuntado, la LIJ infantil contemporánea:

> ...es una literatura mestiza que responde al carácter intercultural del país, ya sea al recoger sus mitos y tradición oral, al abordar temas ligados a la historia y al devenir de las diferentes culturas que conforman nuestra nación, o expresándose a través de modismos del habla coloquial ligados al quichua y otras lenguas vernáculas.[12]

Estas particularidades detalladas en la cita son las mismas que se comparten en las historias de Bravo de forma orgánica. En la novela *El secreto de los colibríes*, la trama en la que se sumergen las niñas protagonistas inicia con un diario mági-

12 Bernarda Franco, «La literatura infantil como formadora de identidades nacionales, en Ecuador y en Sudamérica». *Saber, Ciencia y Libertad*. 9 (2) (octubre, 2014): 235.

co escrito por un indígena, mediante el cual van conociendo un tesoro. En este recorrido de descubrimiento, la fantasía se cuela para realzar el valor del tesoro que, al igual que en *Viaje por el país del sol*, es el país.

La frescura con la que Bravo rescata el espacio nacional, la manera de construir los territorios reconocidos, repasarlos y reimaginarlos como lugares en los que puede ocurrir la magia, con el fin último de celebrarlos provocando la meditación e identificación del lector sobre esos mismos espacios, no deja de ser un mecanismo educativo, pero es honesto. Leonor reconoce que su literatura hace eso: reivindicar al espacio nacional, sin caer en un tono mecánico o moralizante: «Tengo muy interiorizada la temática social, pero porque eso es natural en mí, es lo que me sale».[13]

1.2 El motivo familiar: los abuelos reemplazantes

Los personajes de las historias de Leonor Bravo son diversos. Varían desde hadas, duendes, fantasmas y monstruos a niñas, niños y adolescentes de todas las edades. Sin embargo, la caracterización del personaje del abuelo y de la abuela es una constante y, además, un soporte en su narrativa. Los recursos combinados de narración se alinean a estos personajes que, generalmente, se encargan de enmarcar la trama y de guiar a los protagonistas hacia sus objetivos.

Algunos ejemplos de abuelos memorables de la narrativa de Bravo son Elías y Conchita, la pareja de abuelos que proponen a Manuela y Mateo de *Viaje por el país del sol*, recorrer el país para reunir el tesoro que ellos albergan y al final entregan a los niños. Otros son los abuelos maternos y paternos de Alegría y Elisa, sobre todo Nicolás, el dueño de la biblioteca de La Escondida que, según la misma Leo-

13 «Leonor Bravo: 'A uno le sale lo que el espíritu necesita'». El Telégrafo, 18 de noviembre de 2013, https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/leonor-bravo-a-uno-le-sale-lo-que-el-espiritu-necesita

en historias como estas, la literatura se representa como un objeto o puente de comunicación entre niños y ancianos.

En segundo lugar, está el retrato fiel de la cotidianidad moderna: los padres que trabajan y están en gran medida aislados de la vida diaria de sus hijos. Si bien el abuelo es un adulto, este pertenece, según la visión de los niños y las voces narrativas de las historias, a un núcleo mucho menos estricto, en el que la imaginación, el color y la fantasía vuelven a tener un lugar. Sobre una balanza, niños como ancianos tienen un peso similar. Anabel Sáiz Ripoll hace un recuento de la figura del anciano en la literatura infanto-juvenil de los últimos veinte años y apunta: «ancianos y jóvenes, o niños, están más unidos de lo que pudiera parecer a simple vista porque ambos, por distintas causas, se sienten, de alguna manera, relegados y olvidados»[16], de ahí que la complicidad entre ambos sea tan recurrente, así como las alianzas, pactos o secretos que se forman entre ellos.

Aunque las relaciones entre niños y abuelos son cercanas, no son completamente horizontales. La admiración, inspiración y respeto son valores que Bravo recalca siempre en las descripciones de los niños. Existe una diferencia entre ambos grupos de personajes que está marcada por la experiencia y la sabiduría, detalles que tratan de mantener viva la caracterización clásica del anciano, pero que a la vez juega con la de un ser mucho más abierto al cambio, al juego y a lo desconocido. Es de esta manera que los abuelos tienen el rol constante de motivar a sus nietos a perseguir una meta que en algún momento ellos consiguieron, a descubrir por sí mismos las complejidades de la vida como la separación, el amor, la muerte y, por supuesto, la lectura. Una gran alegoría basada en esta simbiosis está en el libro-álbum *Los len-*

16 Anabel Sáiz Ripoll, «Aproximación al personaje del anciano en la literatura infantil y juvenil contemporánea», *Fundación Cuatro Gatos*, 2.

tes de las abuelitas (2007), en el que un grupo de niñas idean una forma de intercambiar sus lentes por los de sus abuelas y con ellos logran ver el mundo con sus ojos. El intercambio de perspectiva metaforizado en los lentes resulta una herramienta didáctica muy interesante para hablar del aporte del anciano a la vida del joven o del niño y a la vez se valoriza aquello que comúnmente es desdeñado. Al cambiar de lentes, las niñas ganan una experiencia que desconocían, pero que al final valoran y recordarán siempre. Dice el narrador sobre ser abuelita por unos instantes: «Se les pone calientito el corazón y les dan unas enormes ganas de querer a todo el mundo. De contar cuentos de hadas. De conversar con las flores. Y acariciar cabecitas de niños. ¡Qué bonito es ser abuelita!».[17] Al mismo tiempo, las abuelitas con lentes de niñas empiezan a saltar, hacer travesuras y jugar: «De pronto, la abuelita Clara da un grito, aúlla como un piel roja y persigue al gato para jalarle la cola».[18] Con un guiño humorístico, Bravo le brinda al lector la oportunidad de verse a sí mismo y comparar los roles y personalidades de los grupos etarios.

Como ocurría con el tema anteriormente analizado, la voz narrativa que Leonor Bravo ignora las esferas de comunicación con afanes moralizantes. La reivindicación de la vejez en su obra no es un halago vacío, los personajes ancianos están caracterizados con detalle y cada uno es diferente, por lo que todos cuentan con una personalidad definida, lo cual aporta siempre de alguna forma a la trama. La calidez y la sabiduría son cualidades de las que siempre están impregnados estos personajes, pero se manifiestan de formas distintas y con fines distintos. Don Nicolás de *La biblioteca secreta de La Escondida*, por ejemplo, es un abuelo fuerte y decidido, pero también sensible. En un episodio de la novela, el abuelo en-

17 Leonor Bravo, *Los lentes de las abuelitas* (Quito: Libresa, 2007), 18-19.
18 Bravo, *Los lentes*..., 9.

tes de las abuelitas (2007), en el que un grupo de niñas idean una forma de intercambiar sus lentes por los de sus abuelas y con ellos logran ver el mundo con sus ojos. El intercambio de perspectiva metaforizado en los lentes resulta una herramienta didáctica muy interesante para hablar del aporte del anciano a la vida del joven o del niño y a la vez se valoriza aquello que comúnmente es desdeñado. Al cambiar de lentes, las niñas ganan una experiencia que desconocían, pero que al final valoran y recordarán siempre. Dice el narrador sobre ser abuelita por unos instantes: «Se les pone calientito el corazón y les dan unas enormes ganas de querer a todo el mundo. De contar cuentos de hadas. De conversar con las flores. Y acariciar cabecitas de niños. ¡Qué bonito es ser abuelita!».[17] Al mismo tiempo, las abuelitas con lentes de niñas empiezan a saltar, hacer travesuras y jugar: «De pronto, la abuelita Clara da un grito, aúlla como un piel roja y persigue al gato para jalarle la cola».[18] Con un guiño humorístico, Bravo le brinda al lector la oportunidad de verse a sí mismo y comparar los roles y personalidades de los grupos etarios.

Como ocurría con el tema anteriormente analizado, la voz narrativa que Leonor Bravo ignora las esferas de comunicación con afanes moralizantes. La reivindicación de la vejez en su obra no es un halago vacío, los personajes ancianos están caracterizados con detalle y cada uno es diferente, por lo que todos cuentan con una personalidad definida, lo cual aporta siempre de alguna forma a la trama. La calidez y la sabiduría son cualidades de las que siempre están impregnados estos personajes, pero se manifiestan de formas distintas y con fines distintos. Don Nicolás de *La biblioteca secreta de La Escondida*, por ejemplo, es un abuelo fuerte y decidido, pero también sensible. En un episodio de la novela, el abuelo en-

17 Bravo, *Los lentes de las abuelitas* (Quito: Libresa, 2007), 18-19.
18 Bravo, *Los lentes*..., 9.

ferma de neumonía y es llevado al hospital, cuando regresa a su hogar, sus nietas notan una gran tristeza que no es parte de su optimismo y vigor normales. Las niñas se esfuerzan en encontrar la receta de su platillo favorito de la infancia y, al servírselo, el abuelo recupera su alegría. En la narrativa de Bravo, la comida, los juegos o la fantasía actúan como puentes de unión y nivelación entre viejos y jóvenes. Sáiz Ripoll apunta acertadamente que en esta nueva literatura «no se cuestiona el papel del anciano, su rol por así decirlo, sino el empecinamiento de la sociedad en olvidarse de que existe, en ignorar su voz, sus consejos y su sabiduría»[19], condición que, aunque a veces a través de una que otra hazaña y travesura, los niños logran percibir y rescatar.

2. Estrategias

2.1 La sensación a través del sentido: un juego sinestésico

La figura retórica conocida como sinestesia se define como la «unificación persistente de sensaciones de distinto origen que cuestiona de modo radical la posibilidad de un conocimiento "objetivo"».[20] Si existe una cualidad persistente en las historias de Leonor Bravo, es la aproximación constante a los sentidos humanos para la construcción de los escenarios, de los personajes y de las acciones que estos llevan a cabo. Siempre están interpelados la vista (en primer lugar), el oído, el tacto y especialmente el gusto con su trabajada descripción de la gastronomía local. La singularidad del uso de las sensaciones está en que no aparecen discriminando a

19 Sáiz Ripoll, «Aproximación al personaje...», 7.
20 Redondo, «Un extraño fenómeno perceptivo: la sinestesia». *RIEV. Revista Internacional de los Estudios Vascos*. (1), (1991): 13.

otras, generalmente se complementan todas mientras una toma protagonismo[21]. Esta práctica multisensorial es algo que Bravo ha rescatado:

> Para la creación de los ambientes suelo hacer énfasis en el desarrollo de alguno de los sentidos. En *La biblioteca secreta de La Escondida* trabajé el gusto y el olfato; en *A medianoche...* me centré en la vista porque trabajé con uno de mis grandes amores, la pintura; en *El Secreto...* desarrollé el sonido e hice énfasis en la música y en el canto.[22]

Así, la lectura de una historia breve como el libro-álbum *Quisiera que me gustaran* (2012) logra despertar varios de los sentidos, no únicamente por la ilustración estilo *collage* que acompaña al texto, sino porque, a través de la enumeración, la autora permite al lector imaginar al menos dos o tres instancias sensoriales sobre cada animal mencionado para al final admitir y describir el gusto del protagonista por las arañas por encima de los demás animales. Al hablar de los perros, por ejemplo, alude al sonido y a la vista: «Quisiera que me gustaran los perros, hay tantas canciones sobre los perros, tantos cuentos cuyos héroes son perros, tantos calendarios con retratos de perros, tantas películas sobre perros...pero no, no me gustan los perros»[23], aquí se reproducen los afiches de algunas películas famosas, por lo que la reproducción de esas imágenes, además de referencias a canciones sobre perros, conforman un ejercicio abierto para la recreación, recuerdo e imaginación del lector.

En textos como el anteriormente citado, que forma parte de la colección Garabato para edades hasta nueve

21 Como apunta Anderson Imbert: «En la colaboración entre las artes, la forma esencial de una domina sobre las otras» (163).
22 Bravo y Cruz, *Historia a 2 voces...*, 52.
23 Leonor Bravo, *Quisiera que me gustaran* (Quito, Libresa, 2012), 4-5.

años, el planteamiento de sensaciones es esquemático, es decir, estas no se funden todavía en una sola oración, acción o elemento del ambiente, sino que aparecen como dos partes de un todo que se completará en la lectura. Bravo admite ser muy visual, por lo que, en sus obras, esta sensación es aludida con fuerza. Las sensaciones complementarias se adhieren y alimentan de la visualidad de sus historias para crear un cuadro, más bien una película, en la que ocurre un recorrido consumado y detallado (a fuerza de epítetos precisos). Esta metodología, deconstruida en los cuentos cortos, está mucho mejor trabajada y aplicada en las novelas. En *Viaje por el país del sol*, la trama es la plataforma perfecta para el desenvolvimiento sinestésico; por cada provincia, se pinta un cuadro lleno de colores, texturas, sabores, sonidos y emociones. Antes de salir a su viaje, Manuela y Mateo hacen los preparativos con ayuda de sus abuelos, desde esta instancia ya se recuperan sensaciones y emociones conjugados, pero no se perciben como elementos disímiles: «La abuelita Conchi preparó una canasta tejida con paja de páramo de siete sitios diferentes, hilos de amor, fibra de inteligencia y urdiembre de magia».[24] El hecho de que la sinestesia y la confluencia de sentidos y emociones en la narrativa se perciba fluida depende de una correspondencia que comunica adecuadamente los objetivos de autor. En el juego extraliterario de la narrativa moderna, Anderson Imbert reconoce que «tal correspondencia de sensaciones revela la unidad continua y armónica de la vida interna [de la historia]».[25]

La revelación de estas imágenes es constante. Más que un recurso, la alusión permanente a los sentidos, en comunión con la emoción del personaje y del lector, es una necesidad de esta narrativa y un marcador de estilo. Incluso en

24 Leonor Bravo, *Viaje por el país del sol* (Quito: Alfaguara Infantil, 2005), 12.
25 Anderson, *Teoría y técnica*..., 163.

imágenes rápidas y sencillas, el lector entra en un espectro construido por variadas sensaciones. Este es el caso de una imagen del cuento «Esta noche, la fiesta es en tu casa» de la colección *Cuentos de medianoche* (2002): «No nos gusta que nos griten, y peor los niños —exclama el fantasma mientras se lame las lágrimas con una enorme lengua verde»[26], en la que se advierte la presencia de elementos visuales (enorme, verde), sonoros (gritos) y degustativos (sabor a lágrimas), esta última imagen es en sí una microsinestesia que evoca dos sensaciones en menos de cinco palabras.

Una de las mayores preocupaciones que Leonor Bravo suele manifestar acerca de la literatura infantil es su tradicional consideración como un género menor y fácil. Ella apunta, sin embargo, que los mundos del niño y del adulto son distintos; si intentamos reconocer el mundo infantil a través de los filtros adultos, este sería inentendible. Probablemente el juego sinestésico sea una naturalidad espiritual que se va perdiendo, u olvidando, mientras pasan los años. Lo que la literatura de autores como Bravo hace es rescatar ese universo que olvidamos, pero que es único: «Los niños se reconocen en nuestra literatura porque nosotros podemos hablar en un lenguaje infantil»[27] apunta Leonor, quien en sus historias recrea el mundo de niños para quienes oler, tocar, ver, probar y sentir no es ocasional, sino cotidiano.

2.2. El paratexto y la intertextualidad para una narrativa múltiple

Roland Barthes caracteriza al texto como un tejido. Este tejido tiene hilos de procedencias y coloraciones muy varia-

26 Bravo, *Cuentos de medianoche*..., 53.
27 Ana Aulestia, «Un mundo de fantasía y humor: Entrevista con Leonor Bravo», *Los niños y los libros*, 25 de abril de 2010, https://anaaulestia.wordpress.com/2010/04/25un-mundo-de-fantasia-y-humor-entrevista-con-leonor-bravo/

das, pero es un producto mixto que se conoce y reconoce por sí mismo, y no tanto por una lista que describa el origen de sus muchos hilos. La semiótica de la literatura, desde Mijaíl Bajtín, ha intentado rescatar la naturaleza dialógica del texto literario, no solamente en cuanto a su trama, sino especialmente en cuanto a la comunicación preexistente entre los géneros que se desarrollan dentro de esa trama. El concepto de dialogismo textual desarrollado por Bajtín, y recuperado por Gerard Genette en su texto *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989), evoca la mecánica orgánica de construcción de la narrativa infantil, sobre todo en una como la de las novelas de Leonor Bravo. Gemma Lluch, filóloga contemporánea que ha investigado los discursos de la literatura infantil y juvenil, define esta estrategia:

> Cuando hablamos de intertextualidad nos referimos a la evocación de un texto, o a la cualidad que tiene todo texto para tejer una red donde se cruzan y se ordenan enunciados, textos o voces que provienen de discursos diferentes, o de las relaciones que un texto mantiene desde su interior con otros textos, sean literarios o no.[28]

El espacio intertextual[29] propio de la literatura como medio artístico, cobra en la literatura infantil un poder particular puesto que el autor o autora no aplica únicamente la refe-

28 Gemma Lluch, *Análisis de narrativas infantiles y juveniles* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003), 75.

29 Barthes concluye: «Todo texto es un intertexto. Hay otros textos presentes en él, en distintos niveles y en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea. Todo texto es un tejido realizado a partir de citas anteriores (...) Epistemológicamente, el concepto de intertexto es el que proporciona a la teoría del texto el espacio de lo social: es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que, a su vez, asegura al texto, el estatuto de productividad y no de simple *reproducción*» (Carneiro, 3).

rencia o la citación, sino que pone en evidencia el contacto entre la narración y una serie de elementos que complementan, comentan y abren nuevos caminos dentro de esa misma narrativa. A mediados del siglo XX, Genette definió cinco tipos de transtextualidad, siendo la paratextualidad y la intertextualidad los tipos que mejor se ajustan al estilo de Leonor Bravo, uno nunca lineal y que está siempre alimentándose de su misma escritura, de la imagen y de cualquier detalle extrínseco que pueda aportar a crear un ambiente colorido y diverso.

Bravo no se define como cuentista porque, incluso en sus cuentos, los límites genéricos se desdibujan y así, en un texto corto como *Un duende con sueño*, ya anteriormente citado, el desenlace más que abierto propone la lectura de una carta dejada por el duende al personaje de la Leonor escritora, además de una lista de secretos para ser feliz que incluye un espacio para que el lector agregue sus propios secretos. Este tipo de ejercicios armados para interpelar directamente al lector son parte de una intertextualidad explícita que no ahorra recursos por abrir espacios de diálogo entre los géneros narrativos, epistolares, así como con el juego y la invitación a escribir. Cerrar el círculo de la literatura con la participación del lector es una práctica de vanguardia que representa la nueva concepción del texto literario en sí. Ródenas de Moya lo describe aduciendo que: «donde antes se percibía unicidad (un modelo único y abarcable de realidad) ahora se advertía disgregación y multiplicidad»[30] para hablar de la moderna apertura a la subjetividad no solo del autor, sino también la del lector, que terminará incluso, muchas veces, de construir el texto.

La trilogía de novelas de *La Escondida* es probablemente donde se amalgaman y conectan con más frecuen-

30 Ródenas de Moya, «La microtextualidad en…», 68.

cia diferentes géneros de una manera armónica y fluida. La enmarcación es una estrategia narrativa muy útil para la novela multidimensional de Bravo, de esta se hace una meta-alusión constante cuando, dentro de la misma novela, se narra un cuento breve que, a su vez, juega con otros textos. En la primera parte de la saga, cuando las hermanas protagonistas descubren la biblioteca y se acercan por primera vez a *El libro de las historias*, leen un cuento en su interior, el cual se transcribe por completo. La transcripción del cuento está atravesada por una intervención del narrador que comenta sobre la actitud de las niñas durante la lectura, y al final reaparece para explicar la aparición de dos textos que complementan a este cuento y que, a la vez, funcionan como juegos o artilugios que apelan directamente a las niñas y al lector. Estos textos complementarios son llamados «regalos del cuento» en la novela y son, respectivamente, una nota que se lee: «El que tenga el alma triste debe el sol tomar, / mover las de andar y de la risa abusar / solo de esta forma la salud del alma ha de recobrar»[31], y una serie de recetas para «mantener el buen humor y reír siempre»[32]; parodiando un lenguaje informativo, una de las recetas reza: «Desde pequeños los niños deben ser iniciados en el arte de reír, con delicadas cosquillas debajo de los brazos, en el pecho, en la barriga y las piernas».[33]

Los *regalos* que los textos de Bravo entregan son, por tanto, instrumentos que se abren frente al lector no solo para ser admirados, sino que, generalmente, comentan y complementan la trama. Vale agregar que no todos los textos de la autora cuentan con una estructura dialógica, particularmente porque hay una moderación bien pensada

31 Leonor Bravo, *La biblioteca secreta de La Escondida* (Quito: Alfaguara Infantil, 2007), 74.
32 Bravo, *La biblioteca secreta*..., 74.
33 Bravo, *La biblioteca secreta*..., 74.

entre las acciones, la intertextualidad o cotextualidad, la dinámica y el paratexto. La ilustración es, sin duda, el paratexto más relevante en los textos infantiles. Leonor Bravo ha colaborado con varios ilustradores reconocidos en el medio ecuatoriano como Santiago González, Eduardo Cornejo y Pablo Lara. Asimismo, ha incursionado en el libro-álbum, espacio en el cual la imagen es predominante, y ha validado la ilustración en sus novelas y en cuentos de mayor extensión, no solo en textos infantiles, también en los sugeridos para adolescentes. La importancia de la imagen en su obra está claramente ejemplificada en *Viaje por el país del Sol* que, como se mencionó antes, reunió decenas de ilustraciones de diferentes autores con diferentes estilos, los cuales fueron seleccionados a través de un concurso nacional.

Teorías clásicas del contacto entre artes ponen generalmente a uno sobre otro en un acto de supeditación. La modernidad, con la constatación (o descubrimiento) de la relación *a priori* entre elementos como el texto y la imagen, ha permitido el desarrollo de productos en los que las artes, más bien, coexisten y son dos partes libres de una misma narración en la que se siente la necesidad de ambos elementos. Libros ilustrados como *Una guitarra y un caballito* (2007) o *Quisiera que me gustaran* (2012) narran, a través de la prosa poética, la ilustración y el *collage*, las aventuras de niños en las que están impregnadas sus ideas y su pensamiento libre. Una de las escenas en las que el niño narrador de *Quisiera que me gustaran* admite que no le gustan los sapos, la enumeración siguiente: «hay tantas princesas que besan sapos, / tantos príncipes con cara de sapo, / tantas brujas cuyas mascotas son sapos, / tanta lluvia que ama el canto de los sapos»[34], no recibe una correspondencia visual exacta, sino una reinterpretación de esas palabras: una

34 Bravo, *Quisiera que me gustaran*..., 14.

princesa clásica esperando a un hombre-sapo, mientras el narrador con corona de princesa también parece divagar a un lado, a la izquierda la bruja espera acompañada de un grupo de sapos de diferentes especies. Ejemplos densos (en texto e imagen) como estos prueban que las ilustraciones en el relato posmoderno:

> ...entablan una relación de cotextualidad, glosándolo en su lenguaje artístico (...). Así, las imágenes "se integran a las manchas tipográficas en lugar de apartarse como huecos o en secciones especiales" y con ello "la distribución de las fotografías y las viñetas genera un discurso paralelo del mismo valor informativo que el material escrito", resultando con ello un llamativo apoyo interpretativo.[35]

De esta relación, la misma Leonor ha creado metadiscursos en sus obras, con el registro del cuento infantil y de la mano del color, la trama, los personajes dinámicos y la descripción detallada, reflexiona sobre la simbiosis entre la ilustración y la narración, tanto estética como semánticamente. El cuento *El osito azul. Fiesta en el mundo de los colores* (2006) cuenta la desventura de un osito ilustrado que cae de una de las páginas de un libro a punto de ser impreso. A través de esta historia, se tratan temas como el valor de la imagen en el «espacio vacío», como complemento del texto: «El osito era pequeño, de esos que hacen los dibujantes para rellenar un espacio vacío»[36], pues además el personaje está en constante cambio, y representa el color y la vida. El osito, como alegoría de la imagen valiosa y poderosa, se enfrenta a la rigidez y pasividad de la pa-

35 Martín Gijón, «Narrativas de la posmodernidad» (Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2009), 360.
36 Leonor Bravo, *El osito azul. Fiesta en el mundo de los colores* (Quito: Editorial Norma, 2006), 13.

labra asolada cuando entra a un libro sin ilustración en el que todo es blanco y negro, en el que existen reglas y que carece de alegría.

Sobre la importancia de la imagen y de la tipografía, así como del ordenamiento del contenido en la hoja, la literatura infantil ha discutido abiertamente a través de sus historias, manifestando su interés por estos temas que en la literatura de «adultos» son generalmente pasados por alto. La composición narrativa que encuadra tramas (a la vez contadas desde varios medios) es, según Anderson Imbert, un recurso de larga trayectoria en el arte literario, en el cual:

> ...el narrador no sólo ilustra su manuscrito con dibujos sino también arregla las letras de manera que ilustren la figura del objeto de que está hablando. El espacio en blanco de la página adquiere función de «significante», como lo son las palabras mismas.[37]

Sin embargo, su explotación constante en la literatura infantil de autores como Leonor Bravo justamente ha cumplido con esta última condición: la de no solo ornamentar el espacio o servir de novedad editorial sino de ampliar la semántica del contenido y exponerla con más eficacia. De esta forma, en *El osito azul. Fiesta en el mundo de los colores*, la cromática que separa al mundo del osito del mundo de los «libros serios» y del mundo real manifiesta lo que en la historia se transmite sobre cada uno de esos espacios. Sobre el mundo real se dice:

> Conoció [el osito] a señores perfumados que solo hablaban de dinero, jóvenes que miraban las estrellas, muchachos que hacían deporte, hombres y mujeres que trabajaban con

37 Anderson, *Teoría y técnica*..., 64.

> empeño; gente feliz y gente triste, gente rica y gente pobre; niñas y niños de todo tipo.[38]

A esta descripción le acompaña una ilustración de un panorama de la gente del mundo real en tono sepia, lo que aduce a que no es un mundo del todo oscuro, sin embargo, en la mitad aparece el osito con su azul intenso que descompone la composición y evidencia la diferencia. Después, sobre el libro enorme y de tapa gruesa en el que entra, se describe, más bien, la idea de que el mundo real quiere formarse sobre sí mismo, un mundo rígido y formal en el que, al menos, el color no cabe:

> Eran unos seres pálidos y casi transparentes. Unos eran largos y delgados, otros gordos y pequeños. Se movían con lentitud y se dirigían a un mismo lugar donde depositaban algo invisible que llevaban entre las manos. Caminaban sin mirarse entre ellos y cada cierto tiempo saludaban con un ligero movimiento de cabeza hacia un lejano lugar en el que parecía no haber nadie[39].

La ilustración en este caso es muy esquemática y fría, como el mundo de la literatura seria, esta imagen no tiene color ni emoción, solo un orden monocromático en la que el osito azul (esta vez asustado y confundido) vuelve a resaltar.

En el estudio que Ana González y Ketty Rodríguez hacen sobre la historia de la LIJ en Ecuador, apuntan a la deficiente calidad de la ilustración y del cuidado del paratexto en el país hasta la década del noventa. El adulto, explican, creía que con armar una historia simple con una moraleja podría bastar para llegar al niño. Las campañas

38 Bravo, *El osito azul*..., 28.
39 Bravo, *El osito azul*..., 31.

de lectura iniciadas en los noventa, así como la apertura de bibliotecas especializadas potencializó el cambio de perspectiva[40]. Si el autor o autora quería llegar al niño, debía ahora dejar de pensar como adulto, y pensar más como niño, incluso o especialmente en cuanto a la organización tipográfica y a la comunión entre lo que se escribe y cómo se escribe, pues tradicionalmente:

> ...se usa papel barato que con el paso de los años se pone amarillo, las ilustraciones son de baja calidad, y la tipografía inapropiada para los niños. La letra es pequeña, los márgenes estrechos y las encuadernaciones rústicas. Recién en la década de los noventa se da importancia a la función estética del libro infantil.[41]

En las historias de Leonor Bravo, el paratexto funciona más allá de su propio uso. Las imágenes que acompañan los textos no ilustran únicamente, sino que son la evidencia de que el color y la vida le pertenecen a los niños. Por lo tanto, en sus historias es palpable la comunicación y constatación de que todo lo que particulariza a la literatura infantil es, justamente, aquello que se va perdiendo a medida que los niños crecen y olvidan de disfrutar y sonreír, allá cuando empezamos a escribir, producir y leer libros vacíos, libros pálidos.

3. Conclusión

Una preconcepción del proceso creativo literario está en la idea del esquema. Leonor Bravo ha indicado que, al me-

40 La concepción de hacer LIJ en la época se resume en: «Los pocos autores que se "rebajaban" a escribir libros para niños lo hacían usando lenguaje y punto de vista de adultos y tenían la intención de transmitir enseñanzas o comunicar los valores aceptados por la clase media de la época» (42).
41 González y Rodríguez, «Literatura infantil del Ecuador...», 43,

nos para ella, aquello no es lo más importante: «Empiezo a escribir sabiendo poco, con un esquema muy básico que cambia o se enriquece a medida que avanzo»[42]. Esta espontaneidad creativa nace de la misma necesidad de contar historias para niños que viven en un plano de realidad no lineal ni estático. En el pasado, Leonor experimentó con la ilustración y los títeres, ambos campos desde los cuales también se pueden contar historias, por lo que escribir, oficio que llegó posteriormente a su vida, es el medio ulterior en el que convergen estrategias narrativas y estéticas que hacen de esta literatura una muy rica en imágenes, color, ideas, e imaginación.

Los ejes que cruzan las obras de Bravo, tanto temática como formalmente, están fuertemente ligados al tratamiento y a la realidad de su escritura. Entre estos ejes están la solidaridad, la esperanza y la fe, valores generales que no se adscriben a un territorio, a un estilo ni género. Son elementos que se abarcan dentro de temas más particulares como la familia, la nación, la lectura, la escritura o los miedos infantiles. A la vez, todos estos temas se desenvuelven en historias en las que la palabra lidera un recorrido multidimensional. En él intervienen recursos como la imagen, el cotexto (cartas, recetas, cuentos, etc.), y el ejercicio lúdico de invitar al lector a escribir finales o responder preguntas formuladas por la autora misma. La lectura de un texto de Bravo es, por tanto, un recorrido o un paseo, explícito como en *Viaje por el país del sol,* dispuesto a ser armado y descubierto por partes como en *La biblioteca secreta de La Escondida*, o alegorías poéticas y coloridas también abiertas a la interpretación del lector como en los libros-álbum y cuentos cortos que abundan en su narrativa.

42 Bravo y Cruz, *Historia a 2 voces*..., 53.

En medio de toda la complejidad, que de una manera sutil se puede esconder en la obra de Leonor Bravo, se atraviesa otro eje que marca nuevamente la temática, pero también los tratamientos de sus temas: la fantasía. Una biblioteca cobra vida, monstruos se insertan en el mundo real, los animales dialogan y guían a niños a través del país para encontrar un tesoro, y los personajes de cuentos clásicos llegan uno a uno a la casa de un niño y su abuelo. Estas son estampas de algunas de las obras de Leonor Bravo, para quien la fantasía es la base de su literatura: «casi toda mi literatura, salvo un libro, es fantástica entonces parto de las premisas de la literatura fantástica, que está poblada de seres imaginarios: monstruos, hadas y brujas».[43]

Y, sin embargo, el eje fantástico que se imprime en cada cuento y novela de Bravo no sería especial de no ser por la forma en la que esa magia toca con la humanidad y sensibilidad de sus personajes. La biblioteca conoce y comprende a dos niñas hasta el punto de que cada lectura que propone encaja positivamente en las situaciones que deben enfrentar en su vida, los monstruos lloran cuando se dan cuenta del miedo que causan a los niños y se vuelven sus amigos, el tesoro que todos los personajes ayudan a los niños a encontrar es el país mismo con toda su belleza y diversidad, el descubrimiento de los personajes endurece el vínculo entre el abuelo y su nieto quien en un principio no creía en esa fantasía y en esa magia que, a través del arte en muchas de sus formas, inunda la narrativa de Leonor Bravo, narrativa hecha y pintada a mano, como un óleo o una acuarela, a todo color.

43 Aulestia, «Un mundo de fantasía...».

Referencias

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Grupo Planeta, 2007.

Aulestia, Ana. «Un mundo de fantasía y humor: Entrevista con Leonor Bravo. *Los niños y los libros*, 25 de abril de 2010, https://anaaulestia.wordpress.com/2010/04/25/un-mundo-de-fantasia-y-humor-entrevista-con-leonor-bravo/

Bravo, Leonor. *A medianoche durante el eclipse*. Quito: Alfaguara Juvenil, 2007.

---. *Cuentos de medianoche*. Quito: Alfaguara Infantil, 2002.

---. *El osito azul. Fiesta en el mundo de los colores*. Quito: Editorial Norma, 2006.

---. *La biblioteca secreta de La Escondida*. Quito: Alfaguara Infantil, 2007.

---. *Los lentes de las abuelitas*. Quito, Libresa, 2007.

---. *Quisiera que me gustaran*. Quito, Libresa, 2012.

---. *Viaje por el país del sol*. Quito: Alfaguara Infantil, 2005.

Bravo, Leonor y Juan Cruz (Eds.). *Historia a 2 voces: Literatura y plástica para niños y jóvenes en el Ecuador*. Quito: Girándula, 2010.

«Leonor Bravo: 'A uno le sale lo que el espíritu necesita'». *El Telégrafo*, 18 de noviembre de 2013, https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/leonor-bravo-a-uno-le-sale-lo-que-el-espiritu-necesita

Carneiro, Vera. «Semiótica Textual». Doctorado en Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016.

Franco, Bernarda. «La literatura infantil como formadora de identidades nacionales, en Ecuador y en Sudamérica. *Saber, Ciencia y Libertad*. 9 (2) (octubre, 2014): 229-239.

Gijón, Martín. «Narrativas de la posmodernidad». Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2009.

González, Ana y Ketty Rodríguez. «Literatura infantil del Ecuador, una visión histórica. *Educación y Biblioteca*. 110, (2000): 40-44,

https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/118607/1/EB12_N110_P40-44.pdf

Lluch, Gemma. *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

Redondo, Rafael. «Un extraño fenómeno perceptivo: la sinestesia». *RIEV. Revista Internacional de los Estudios Vascos*. (1), (1991): 11-21.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus, 1989.

Ródenas de Moya, Domingo. «La microtextualidad en la vanguardia histórica. En *Narrativas de la Posmodernidad. Del cuento al microrrelato.* Congreso de Literatura Española Contemporánea. Málaga, España, noviembre de 2009.

Sáiz Ripoll, Anabel. «Aproximación al personaje del anciano en la literatura infantil y juvenil contemporánea *Fundación Cuatro Gatos*, www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos_63.pdf

Sarango Narváez, Sandra. «La calidad en las obras literarias: Viaje por el país del sol de Leonor Bravo y Caminantes del Sol de Edna Iturralde». Tesis de maestría. Universidad Técnica Particular de Loja, Loja, 2014.

Pie de página 7
Revista literaria de creación y crítica

7 / Guayaquil
II semestre 2021
ISSN 2631-2824

El imaginario animal de César Dávila Andrade

Bernardita Maldonado
Universidad Autónoma de Barcelona
bernarditamaldonado2014@gmail.com

Resumen

En los textos de César Dávila Andrade, conocido como el Fakir, los animales constituyen un dispositivo de significación privilegiado, atraviesan imperceptibles fronteras, zonas liminares, espacios porosos donde animalidad/humanidad se entrecruzan. Con base en los conceptos de «imagen» de Georges Didi-Huberman, nos disponemos a analizar la conformación de las imágenes davilianas, teniendo en cuenta que el imaginario animal de César Dávila se despliega a partir de la percepción de un referente animal y su representación descriptiva hacia la transformación místico-religiosa de este. Este imaginario está atravesado por una trayectoria icárica en la que se suceden elevación y caída, figuras aéreas y formas terrestres e ínfimas de vida. Las imágenes visuales son preponderantes en el imaginario daviliano. A este predominio de la visión se añade una marcada preferencia daviliana por animales en movimiento, en tránsito hacia algún lugar. El imaginario de César Dávila, resultante de

Recibido: 19 de julio de 2021 Aceptado: 13 de agosto de 2021

esta movilidad e intercambio, ofrece una multiplicidad de interpretaciones: animales sacrificiales, destinados a la alimentación, mascotas, etc., que trataremos de contextualizar desde varios puntos de vista.
Palabras clave: César Dávila Andrade, imaginario, animal, poesía, narrativa.

Introducción

El alto grado de polisemia y figuralidad de los animales es explorado prolijamente en la escritura de César Dávila Andrade (Cuenca, Ecuador, 1918-Mérida, Venezuela, 1967), de modo que su escritura configura un imaginario inusitado, pues entre la vertiente del realismo social, que realza al animal propio, Dávila yuxtapone imágenes animales portadoras de contenidos manifiestos y latentes, expresadas en metáforas, analogías, símiles y símbolos animales. En primer término, las imágenes de los animales davilianos forman redes de coherencia semántica en las que los animales son los engranajes fundamentales y el sema privilegiado de su escritura. Conviene decir que en su obra tienen lugar algunas imágenes animales, mínimas, ínfimas que toman una gran relevancia, no por el tratamiento protagónico que tengan en el texto, sino por una recurrencia que no tiene más que la función de que el lector depare en las existencias breves de infusorios y parásitos.

Dávila no evade la coyuntura de su tiempo, sino que esta le proporciona una diversidad de temáticas y motivos puestos en juego en su escritura. A la peculiaridad del autor también hay que sumar su trabajo minucioso y tomar en cuenta su concepción de la poesía asociada a la magia: Dávila considera que el vocablo ‘imagen’ era un anagrama de

magia y que las imágenes provienen de «un centro germinal, aquel que llamamos imaginación»[1].

Afirma Wunenburger que «no hay leyes ni procedimientos para construir una imagen o transformarla»[2]. En el caso de Dávila Andrade, la construcción de imágenes desde las descripciones simples hasta los elaborados mundos ficcionales está absolutamente ligada a la experiencia espacio-geográfica que la fecundó, así como a la conciencia total de estar vivos en un determinado lugar: «Experimenté de pronto una extrañeza a causa de mi propia reflexión, pues allí solo había sitio para esa cosa inaudita que es la vida recalentándose dentro de la gran vasija del aturdimiento»[3]. Estas palabras dan cuenta del asombro del personaje al percibir un instante de su vida en un lugar específico: «La colina de Barrientos».

Las inestables fronteras entre hombres y animales davilianos

Animales y hombres establecen en la obra daviliana una comunidad de seres muy próximos donde los límites entre lo animal y lo humano pueden llegar a parecer difusos e inestables. Las figuras animales del imaginario daviliano surgen del contacto cercano y la recíproca influencia entre los seres vivos. La aproximación a los animales de Dávila es muy sensorial e imaginativa. El autor indaga en el mundo animal fijando su atención en los comportamientos y gestos, así como en sus formas de interacción con los humanos. No podemos

1 César Dávila Andrade, *Poesía, narrativa, ensayo. Compilación y estudio de Jorge Dávila Vázquez* (Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1993), 245.
2 Jean Jacques Wunenburguer, *Antropología del imaginario* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008), 123.
3 Dávila, *Poesía, narrativa*...,269

decir que los hombres no tengan un lugar preponderante en su obra, específicamente en la narrativa. Es indudable que estos comparten su protagonismo con los animales, cuya emotividad recibe atención por parte del narrador:

> El viejo me hizo conocer aquella misma tarde al animal. ¡Laurel! ¡Laurel!, gritó, aproximándose. Luego, comenzó a amonestarlo como a un chico, respecto al comportamiento que debía mantener con relación a mi persona. Pero el animal no lo quería escuchar. Sacudía la cadena y forcejeaba dirigiéndose a mí, con gruñidos afectuosos. (...) Me acerqué con una seguridad mayor que mi propia razón, y le acaricié las orejas y el lomo dorado de león. Él, con la cabezota cobriza y cálida, me golpeó los muslos, como un viejo conocido.[4]

Son frecuentes las comparaciones en las que tiene lugar una transferencia de propiedades entre humanos y animales e, inversamente, la vida interior de los animales así como sus gestos y movimientos adoptan rasgos humanos: «Al borde mismo del agua, los caballos gambeteaban entre huecos de arena que se llenaban al instante. Evocaban sus ánimos, titubeaban con vivos escorzos»[5]. En este fragmento de «La carreta de heno» se dota a los animales de una capacidad tan intrínseca al hombre como la de evocar. Paralelamente, la escena de una vaca pariendo en soledad parece referirse a un ser humano:

> Era una vaca solitaria, atada a una estaca. Daba vueltas mugiendo desesperadamente y parecía querer levantarse la cola con los morros. Su vientre enorme giraba como una barca la-

4 César Dávila Andrade, *Abandonados en la Tierra* (Quito: Mecánica Giratoria, 2018), 93
5 Dávila, *Abandonados*...,192

> deada sobre un remolino. Al sentir la presencia de los campesinos se calmó y mugió con sonidos casi humanos.[6]

En estas líneas, el autor describe con total efectividad el sufrimiento del animal y, en concomitancia con los animales davilianos, destaca la soledad y el padecimiento físico de la vaca. En este caso, queda reflejada la interrelación hombre-animal por la calma del animal al saberse en compañía. Aquí conviene destacar los mugidos «casi humanos», ya que, precisamente, lo que el autor ecuatoriano pone en juego en su escritura es la apreciación de lo casi humano y lo casi animal, como fronteras vivas y mutantes. Por otro lado, la narrativa daviliana constituye un recordatorio del lenguaje humano como resultado de su interacción con los animales.

El animal canaliza toda la emotividad de lo viviente, lo que se consigue a través de la eficacia retórica de los animales. Ello es así, incluso en el caso de animales rudos y menospreciados, como las moscas. En el cuento «La batalla» leemos:

> Entre las moscas adultas había también unas moscas pequeñitas y soñolientas. Revoloteaban con una suerte de milenaria fatiga y estaban afinadas y casi dulces por haber absorbido durante millones de generaciones las lágrimas de los muertos.

Todas estas propiedades sorprenden, asociadas a insectos de tan breve e insignificante existencia y de los que se destaca, habitualmente, su carácter molesto. En estas líneas, las moscas cobran presencia inmemorial, están dotadas de un pasado milenario y de una función consoladora. Son «moscas afinadas», en lugar de zumbido emiten un sonido armónico, cuya aparición resulta dulce.

6 Dávila, *Abandonados*..., 194

El autor ecuatoriano exploró lo íntimo y lo colectivo, comprendió la unidad de los espacios y sus habitantes, las conexiones visibles e invisibles entre lo más cercano y lo que apenas podemos imaginar. En el cuento «La carreta de heno» se narra la visión del mundo desde el ojo de un ser minúsculo como «estado de fusión». Precisamente, este término es el más adecuado para acercarnos a su universo, en el que hay lugar «para todas las campanas de la tierra, los ladridos y los cantos de los pájaros» que se encadenan, se prolongan hasta lo infinito:

> El sol respondía desde su centro caldeado con los coros de herreros y de caballos erguidos en medio de un trigo vertical, como en un gran estanque de armas matinales brotadas de una corpulenta putrefacción de santuarios y de objetos preciosos usados en remotas liturgias.[7]

La condición sufriente de los organismos vivos en un terreno que asciende vertiginosamente, se extiende e incluye hasta la propia cordillera. Escribe Dávila en «Corteza Embrujada I»:

> Oh, Piedra de las piedras, cordillera
> tu inmóvil batalla de estatuas
> astro cicatrizado por los huracanes

La enfermedad, la muerte, la supervivencia material, la sexualidad, las creencias religiosas, los conflictos sociales y la violencia tienen sus claves expresivas en un inusitado «universo animal». Estos animales, si bien son reconocibles como parte del imaginario colectivo, por otro lado, rompen con las representaciones seriales de los animales en la li-

7 Dávila, *Abandonados*..., 194

teratura, escabulléndose de la clasificación casi taxonómica del papel de estos en las obras literarias, animal de la fábula, animal satírico, bestiarios, etc.

A diferencia de la clasificación antes citada, el imaginario animal daviliano explora lo que Lezama Lima califica como «formas larvarias» que, según el criterio del autor cubano, vendrían a ser las portadoras de un animismo primordial de plantas y animales, un principio vitalista que sobrepasa lo humano y que, de muchas maneras, permeó la escritura de César Dávila Andrade. A estas formas que preceden a la historia del hombre se refirió Dávila como: «líneas que revelan el impulso del hombre o lo que repta sobre la pared rupestre y al descender al hogar, rodean la cintura de la cerámica más antigua»[8].

Tanto en la narrativa como en poesía, el animal es el dispositivo fundamental de significación, aunque sin llegar a ser el tema central ni el protagonista. En cuentos como: «El cóndor ciego», «Cabeza de gallo» y «Caballo solo» se explicitan, de forma programática, la carencia, la privación y la precariedad que caracterizan a las criaturas davilianas. En la poesía, el animal desencadena una relación intersubjetiva configurando distintas formas de colectividad en las que hay un lugar, incluso, para el animal más ínfimo, así como también para los antiguos dioses antropomorfos. En el poema «Origen II» escribió Dávila:

> Inocencia, te miraron mucho los grandes ojos
> de los animales domésticos
> recién apeados del coito
> con tristeza de peones engañados.

En este fragmento se especifican los elementos fundamentales sobre los que Dávila elabora su imaginario: la inocen-

8 Dávila, *Poesía, narrativa*...,224

cia animal, el ensueño y el desengaño de las gentes sencillas. El poeta restaura las minúsculas realidades, lo casi inaprehensible, lo desdeñado por el realismo social, cuya consigna «realidad nada más que realidad» no atendía a las formas más imperceptibles de vecindad entre hombres y animales. Dávila indaga en el discurso de los animales en una atmósfera cercana al silencio, a la indefensión, a la ceguera o la mudez. Aunque el animal daviliano es rara vez doméstico, siempre resulta apacible e incluso indefenso.

Como en las antiguas cosmogonías, sobre los cerros libres y ralos de la cordillera andina, Dávila atisbó el viento personificado o más bien expresado en figuras animales:

> ...giró enloquecido buscándose la cola y se disparó a campo traviesa. Alanceó la fronda de eucaliptos y los sacudió hasta extraer largos lamentos de sus coyunturas. Se elevó empenachado de hojas secas (...) trazó un inmenso caracol ululante, seguido de invisibles delfines y transparentes fieras. (...) Luego cerrando los bellos ojos color de humo se dejó caer en el abismo.[9]

De acuerdo con Bachelard, las figuras de ascensión tienen una valoración favorable. En este sentido, una cualidad indiscutible de la escritura de Dávila es que los animales de su obra configuran un imaginario eminentemente aéreo, conformado específicamente de figuras ascensionales, como el cóndor. Si bien Dávila comparte el imaginario aéreo de las figuras aladas predominante en el romanticismo y el modernismo, los animales davilianos escapan de las clasificaciones genéricas y traspasan los textos para representarse no solo a sí mismos, como analogías o alegorías, sino que también representan a los fenómenos atmosféricos y natu-

9 Dávila, *Poesía, narrativa*...,163

rales que hacen posible el vuelo. En las líneas antes citadas, el viento moldea delfines y fieras transparentes, es decir que la escritura de Dávila pone en relación el animal, el vuelo y el aire que hace posible este movimiento.

La niebla que casi es imperceptible, el deshielo y el viento forman parte de la materia prima con la que el autor ecuatoriano materializa sus imágenes. El resultado es un exacto y minucioso imaginario de figuras lábiles, de pequeñas formas de vida que duran horas o instantes. No es extraño que el poema que escribiera a los dieciséis años se titule «La vida es vapor». La materialidad de la que son portadores los textos de Dávila nos aleja de imaginarios sólidos, compactos, como son los imaginarios martinianos por ejemplo. Si Martí buscó «un lugar para que la mula ponga el pie», Dávila contrariamente obedece a las leyes de lo incorpóreo, lo inaprehensible, como la niebla, la bruma, el aire, que apenas sugieren la débil materia en tránsito o la «música del deshielo», como dice el poeta en uno de sus versos. La niebla tiene una condición privativa y paradójicamente generosa, nos impide palpar lo real, pero insinúa innumerables formas imaginarias, constituye un punto de despliegue imaginativo, donde realidad e imaginación se refraccionan. Podemos decir que el imaginario de Dávila se sostiene en lo que antecede a la materia, en sus palabras: «lo que aún no irisa la sal de los sentidos» o «la aurora del agua que antecede a la gota».

Tanto en la narrativa como en la poesía de Dávila prolifera un sujeto plural que se atomiza en minúsculos gestos. La mayor parte de los personajes de las narraciones se sistematizan en una suerte de obra coral, como dice en su poema «Trabajos»: «El hombre y el ciempiés del hombre/trabajan en oficios infinitos». El protagonismo está delineado pero resulta muy disperso, quedando como disimulado tras una

serie de actos aparentemente insignificantes en una trama donde todo cuenta. Por ejemplo, en los cuentos «El Cóndor ciego» y «Cabeza de gallo» no hay sujeto protagonista, no hay un personaje que rija el texto, sino que animales, hombres, éter, confluyen en una trayectoria que los lleva en una misma dirección, a la vez que todos forman una nebulosa, confundidos en una especie de materia universal. En «Cabeza de gallo» escribe Dávila:

> Era aterradoramente bello ser batido y molido con los dioses y las nubes, los caballos, las mulas y las cañas, y los toneles y las tiendas de colores que crujían y olvidar todos los límites, dentro de aquel fluctuante cataclismo, mar de formas y percepciones.[10]

En efecto, en la obra daviliana prima la percepción, aquella que surge de la visión terrestre de los cerros andinos. Hay en su escritura aspectos fluviales muy marcados que son explicables desde la poética del agua de Bachelard para quien la sola presencia del agua genera una transmutación del universo ejemplificado en las fases de condensación o evaporación. Ello no quiere decir que las criaturas davilianas no tengan un anclaje en lo real, en lo concreto, y que los animales de su imaginario sean en su mayoría animales fenoménicos:

> Entonces, sólo ir. Sólo andar.
> Tú sabes lo que es andar todo el destino a pie.
> Se grabará para siempre la cara del caballo
> En otro de sus textos dice:
> Mas, si en verdad quieres morir,
> disminuir ante los pórticos,
> comunicarte,
> entonces ábrele.

10 Dávila, *Poesía, narrativa*...,164

Se llama Necesidad.
Y anda vestido de arma,
de caballo sin sueño,
de Poema

César Dávila no separa al hombre de la bestia, al contrario, a partir de la presencia animal se abre un campo semántico derivado de este. Así, por ejemplo, el caballo y la herradura, el caballo, el herrero y las herrerías. Una muestra de ello es el poema titulado «Abundancia es la muerte del caballo», en el que también es fundamental la figura equina:

El disco del Gran Día Pulido, y
su parte más alta en la frente del caballo.
Por agua hemos peleado, por agua
hinchada de monedas curvas. Y el bruto,
abierto el vientre, como un jardín
que rebasa la muralla, bebía
el estandarte como agua. Los gallos
cantaron electrones en desorden
y aquel sol duramente convicto de duraznos.
Claridad de cadáver sin vihuela
ni agua. Y aquellas herrerías por la redonda trompa
soplaron la metáfora en sus cascos.

Tal como ilustran estos versos, la metáfora del caballo se opone a la imagen extendida que tenemos de este animal, asociado a la conquista, al dominio. Al contrario, el caballo daviliano es un animal que padece las necesidades humanas. Ello se observa en títulos como «Caballo solo» o en otras narraciones donde encontramos frases como «caballo desvelado», es decir, la imagen animal del caballo se deconstruye y comparte rasgos humanos:

Las imágenes davilianas provienen, en su mayoría, de la percepción del páramo. Este lugar geográfico y cultural está representado con todos sus misterios y peligros y con las connotaciones religiosas de los antiguos pobladores prehispánicos. Los espacios andinos en los que trabaja Dávila son totalmente distinguibles por su toponimia: Illiniza, Ingachaca, Tomebamba y porque en sus textos aparecen con frecuencia objetos artesanos como son los cántaros, herraduras, carretas, etc. Lo que difiere del tratamiento del páramo que hace Dávila de las obras del realismo ecuatoriano es que las observa y describe desde las alturas, coherente con la importancia de las figuras de elevación. En «Catedral salvaje» escribe: «Vi toda la tierra del Tomebamba florecida/ Sibambe con sus hoces de azufre cortando rocas en las alturas» como si fuesen un paisaje miniaturizado, observado desde un dron: «Abajo veo una delgada vicuña mordisquear tus hojas frías». «Es asombrosa la acuidad de su mirada», dice el autor sobre la visión de los cóndores como si los mirara de cerca:

> Desde inaccesibles oteros, o desde el aire, —perdidos entre las nubes— clavan sus pupilas casi ígneas en la lagartija friolenta que asoma un instante entre las grietas de las cercas; o sobre el conejo fatigado de vejez y correrías que la muerte vapulea sobre el pajonal.

Dávila despliega una mirada omnisciente pero que no se confunde con la de un narrador omnisciente, puesto que siempre está presente la inescrutable mirada del animal: «Miraban las inmensas almenas nevadas, las escarpas vertiginosas, las cuchillas murmurantes de hierba, el altiplano servido en infinitas terrazas de substancias, las ingles de los pequeños valles, colmadas de vapores fecundos»[11].

11 Dávila, *Poesía, narrativa*..., 109

La percepción de Dávila, y especialmente su visión, se iguala a la de las grandes aves de América, heridos de altura, mientras más ascienden es más agudo su dolor, porque solo desde las alturas se atisba «la mosca digerida por el jilguero» o como dice en otro de sus versos: «La mariposa blanca que recibe en sus alas todo el profundo peso de las noches de mayo». Esta vocación aérea o voluntad de vuelo de Dávila es comparable a algunos poemas que se enuncian desde las alturas. Pensamos en el verso de Neruda «Sube a nacer conmigo hermano» con la diferencia de que Neruda se refiere a un ser humano, mientras que la fraternidad daviliana se extiende a los animales, de ahí poemas como «Esquela al gorrión doméstico». Lo que se observa en el imaginario de Dávila es que lo mínimo y pequeño actúa sobre lo inmenso, como una concentración de su poder, así, el rocío que antecede a una gota tiene más significación que una tempestad, las marcas de las herraduras de las mulas cobran más sentido que toda la recua de animales. Estas conjunciones de lo opuesto, lo ínfimo y lo inmenso, lo casi imperceptible y la rotundidad material de la naturaleza volcánica de los Andes está plenamente articulado y expresado en relaciones orgánicas, como si de un ecosistema se tratase: «Cuando veas bramar los toros con sus labios hinchados de luciérnagas/ esa es la tierra», dice en estos versos de su poema «Piedra sacrificial.»

El género lírico, quizá más que ningún otro, ha utilizado la metáfora animal o de la animalidad, de modo que en la poesía existe un amplio marco de tropos animales. Desde Mallarmé, quien consideró que la poesía es el canto sagrado de la tierra, este canto ha sido referenciado a través de figuras animales y Dávila no es una excepción, el poeta ecuatoriano encuentra una analogía de su trabajo poético con el canto del grillo:

Como ese grillo insalvable,
cantas con todo lo que te ha sido dado
en una sola noche de amor
y estallas al amanecer, con la última cuerda
del viento en la boca.

El imaginario daviliano es un espacio siempre en construcción en el que las trayectorias de las imágenes animales cumplen una función estructurante de una inmensa realidad visual, en cuya exploración también se considera la caída: «Soy una hélice desorientada» escribió Dávila en su primer poema. Indudablemente, la riqueza de las figuras animales van del sentido al significado, pero promueven la restitución de lo sagrado, de ahí que si han permitido la ascensión también hacen posible el descenso, la caída, un destino icárico: «En el más alto límite del vuelo, (el cóndor) cierra las alas repentinamente y cae envuelto en su gabán de plumas» escribe en «Catedral salvaje». «Y caes nuevamente en la tierra pura, desnudo/ Grano pelado» dice en otro verso. César Dávila Andrade descendió hasta el fondo mítico para rescatar aquello que transcurría oculto, denostado, que no ha dejado de alimentarse en la imaginación popular: la esperanza del retorno a un tiempo mítico, pues lo mítico se expresa esencialmente en imágenes.

Su escritura es una escucha atenta en la que personajes, lugares, hombres y animales se integran, continúan, «siguen siendo» en el sentido derridiano del término, es decir, el cuestionamiento de la frontera entre el hombre y el animal, suscitado ante la mirada de su gato. Precisamente, en esa mirada animal no se delimita la alteridad, al contrario, se desborda, promoviendo la persistencia de la interrogante primordial: «¿Quién soy yo?». Sin embargo, a diferencia del filósofo francés, Dávila no ambiciona incluir al *ani-*

mot[12] en un proyecto ético con el fin de anular las fronteras antropocéntricas. Más modestamente, su proyecto consiste en introducir a los animales en un plano del que estaban ausentes. En dicho plano, lo que importa es el contacto, la cercanía con «el otro» que es el animal. Este último deja de ser una posesión del hombre, de existir solo en función de sus necesidades para cobrar una significación propia, pero nunca totalmente descifrada. Es decir que el animal daviliano siempre será dueño del misterio de su lenguaje, de su vida, de sí mismo.

Conviene aquí enfatizar que, pese a las particularidades de una fauna daviliana intercambiable, oscilante entre propiedades humanas y animales, no es posible hablar de un diálogo, sino más bien de pasajes compartidos cuyo endeble equilibrio puede ser interrumpido en cualquier momento por hombres, bestias, insectos, cataclismos, etc., dejando tras de sí una dispersión de fragmentos entre los que se establecen resonancias:

> Ondas o contactos sucesivos (...) como en la incertidumbre del momento en que el positivo de un molde se disocia con dificultad de su matriz negativa, a riesgo de destrozar todo, la imagen vacila, no sabe dónde está, tiembla, se desensambla.[13]

Es en el contacto, en el despliegue, en la vecindad donde las imágenes davilianas se forman y deforman, sin llegar a desprenderse de su «matriz negativa»:

12 Jacques Derrida sugiere el neologismo *animot*. Desde el punto de vista del filósofo francés, el *animot* daría cuenta de la multiplicidad y exuberancia de experiencias y mundos animales. Contrariamente a la palabra animal, al ser pronunciada, no pasa de ser un concepto reduccionista.

13 Georges Didi-Huberman, «Cuando las imágenes tocan lo real» *Revista instantes y azahares. Escrituras Nietzcheanas* (2013): 296

«Y ahí quedó el hombre solo de la casa negra, sola, de arriba —el caballo solo del hombre solo de la casa negra, sola, de arriba— y el ataúd del hombre solo del caballo solo»[14].

Estas líneas de «Caballo solo» evidencian el intercambio y la soledad compartida, de modo que el caballo viejo y alto, al que nunca se le han cortado las crines y que aparece como indisociable de la muerte, es quien acaba convirtiéndose en protagonista absoluto por encima de la tragedia humana inicial:

> Entonces el caballo hizo un ruido con los belfos, sacudió la cabeza empapada en sudor y dio media vuelta. A paso ganó la llanura tapizada de grama virgen, iluminada a esa hora por el sol poniente. Así caminó hacia el reborde del inmenso talud. Nunca había estado más solo ni su carga en mayor equilibrio.[15]

Así, el autor establece continuidad entre animal y hombre y a la inversa. Aunque este caballo comparte con el hombre esfuerzo, soledad, hambre, desprotección, etc., sigue manteniendo una rotunda presencia animal: «Al fondo del corredor el caballo se dibujaba inmenso. Sus grandes dientes molían acompasadamente; pero en cuanto le vio [al hombre] acercarse cesó al instante de remoler y sus ojos mansos e inquisitivos, se clavaron en él»[16]. En este despliegue de sensaciones y apariencias se reitera lo que entiende Deleuze como «agenciamiento»:

> Es una multiplicidad que comporta muchos géneros heterogéneos y que establece uniones, relaciones entre ellos, a

14 Dávila, *Poesía, narrativa*..., 179
15 Dávila ..., 179
16 Dávila ..., 177

> través de edades, de sexos y de reinos de diferentes naturalezas. Lo importante no son las filiaciones sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias sino los contagios, las epidemias, el viento. Un animal se define menos por el género y la especie, por sus órganos y sus funciones que por los agenciamientos de que forma parte.[17]

El «agenciamiento» del animal de Dávila pone el acento en el «contagio», entendido como la suerte común de las criaturas más vulnerables de la tierra: «Veo las casas, en las que todos los hermanos han muerto / dejando un caballo enfermo para el rayo!».

El imaginario de Dávila está determinado por los «agenciamientos» en los que se inscriben hombres y animales, solo posibles por la condición viviente y real de los animales de su imaginario:

> Estaban allí contenidos todos los arquetipos, todos los embriones, todas las formas. En lento y silencioso cataclismo. El alcatraz y el hipocampo; el diplodocus y la ameba; la oruga y el serpentario; la escolopendra y el águila; la mujer y la anaconda; el ornitorrinco y la paloma; el quelonio y la medusa; el cebú y la oropéndola; la salamandra y el tití; el escorpión y el búfalo; el faisán y el hipopótamo; la tenia y el dragón; el jabalí y el ángel. En soñoliento y mudo cataclismo.[18]

Por otra parte, en su obra proliferan caballos, grillos, bueyes, moscas, gusanos, etc., cuya particularidad es su recurrencia, su forma testaruda de incomodar los relatos de los personajes humanos, de manera que superan su lugar último e ínfimo para revelar su función en el texto, que es cuestionar, poner en perspectiva el orden biológico y esta-

17 Gilles Deleuze y Parnet, *Diálogos* (Valencia: Pretextos, 2004), 117
18 Dávila, *Abandonados*..., 89

blecer formas de transversalidad y hermanamiento entre hombres y animales.

Al representar al animal de una forma intersubjetiva, Dávila rompe con una sistematización literaria totalmente antropocéntrica y reivindica una naturaleza cruda, que había sido domesticada junto a hombres y animales. De ahí la presencia de animales sufrientes, ciegos, suicidas, desvelados, decapitados en las fiestas populares, por lo que cabe preguntarnos ¿acaso no hay más humanización del animal y al mismo tiempo más rebeldía contra los dioses que decidir sobre el propio fin de vida? O acaso ¿no hay más antropocentrismo que aludir a un caballo desvelado, a un perro guardián nocturno atado a una cadena que casi lo inmoviliza?

El imaginario animal de Dávila Andrade cumple con la más significativa función de la imagen: nos refleja y en ese reflejo nos recompone:

> ...toda imagen es sin duda una argucia indirecta ese espejo en que la sombra atrapa a la presa (...) De la misma manera que el niño agrupa por primera vez sus miembros al mirarse en un espejo, nosotros oponemos a la descomposición de la muerte la recomposición por la imagen.[19]

En efecto, el imaginario animal daviliano nos reconstruye, nos refleja, nos pone a salvo del olvido; sin embargo, estos animales, lejos de la desviación o el impulso, son demasiado humanos, sin perder su condición animal. Precisamente ese es un particular logro de Dávila Andrade: poner en la escena mundos e imágenes animales con ternura y la mínima intervención posible.

---

19 Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1994), 27

Conclusiones

Las imágenes davilianas, en gran parte, tienen un origen topológico. El autor percibe la inmensidad del espacio y en él establece lugares para sus criaturas. La fauna, al ser introducida en un determinado espacio geográfico, adquiere territorialidad y pertenencia concretas (hablamos aquí de animales que corresponden al ecosistema andino y no a ciertos conjuntos de animales extintos, mitológicos o híbridos que también están integrados en el imaginario daviliano). Los animales de la escritura daviliana mantienen un fuerte vínculo biológico con la zona andina, de modo que son estos los que imprimen la marca territorial de la narrativa daviliana y no los hombres que son representaciones universales, especialmente las figuras religiosas, los policías y otras figuras de autoridad cívica o política, así como también los campesinos, los artesanos, etc.

Más allá de las escuelas poéticas y los movimientos literarios, hay una marca personal que proviene del afecto de quien mira un animal; este también determina la concepción y el tratamiento a los animales y sus imágenes. Además de todo el recorrido literario e historiográfico, las imágenes animales davilianas perviven, libres ya de su creador, en un espacio textual, en el que son un patrimonio del hombre. Sin embargo, en las literaturas periféricas como la ecuatoriana, donde generalmente las tendencias llegan tarde o no llegan, es evidente que Internet ha provocado un colapso de imágenes provenientes de diversos ámbitos, como el científico; en este panorama, las imágenes se renuevan cada día, se diversifican, se transmutan en un campo de fuerzas en las que la imaginación sigue teniendo su lugar.

Bibliografía

Adoum, Jorge Enrique. *Entre Marx y una mujer desnuda. Texto con personajes*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1978.

Auberbach, Erich. *Mimésis. La representación de la realidad en la Literatura Occidental*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayos sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidos, 1994.

Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy sigui(en)do*. Madrid: Trotta, 2008.

Dávila Andrade, César. *Poesía, narrativa, ensayo*. Compilación y estudio de Jorge Dávila Vázquez. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1993.

Dávila Andrade, César. *Abandonados en la Tierra*. Quito: Mecánica Giratoria, 2018.

Deleuze, Gilles y Parnet, *Diálogos*. Valencia, 2004.

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Revista instantes y azahares. Escrituras Nietzcheanas, 2013.

Wunenburguer, Jean Jacques. *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008.

Dosier
El oficio de escribir

Escribir como impulso vital. Escribir como si se estuviera respondiendo a una llamada que no se sabe bien de dónde proviene. Escribir como poder y resistencia. Escribir como disciplina. Escribir como defensa de lo humano. Escribir como ejercicio de apropiación y desprendimiento. Escribir para asir y extender la memoria. Escribir para existir y hacer existir. Escribir para celebrar. Escribir para perdurar. Escribir para entender y transformar la realidad. Instalarse en la escritura... No parar de escribir...

El séptimo número de *Pie de página* celebra en su dosier creativo al ineludible oficio de la escritura con una muestra narrativa forjada por esforzados cultivadores de la palabra y la imaginación. Aníbal Castillo, Liliana Miraglia, José Luis Tapia, Julissa Vera y Livina Santos —estudiantes de la Maestría en Escritura Creativa de la Universidad de las Artes—, junto con Johnny Jara Jaramillo y Diego Alberto Martínez han echado mano de la realidad para crear a partir —o a pesar— de ella.

Ahora el trabajo es nuestro, lectores. ¡A disfrutar!

Camila Corral, editora PdP7

El capitán Borbor

Johnny Jara Jaramillo

Era una mañana de verano. Los pájaros estaban en silencio, un inusual silencio, y los hombres, entregados a sus diferentes faenas, se bañaban en la santidad de la fatiga. Todo trabajaba en su destino: los árboles, los planetas, los escualos. Todo menos el personaje de esta historia.

Don Borbor, el capitán más viejo del pueblo, estaba tumbado en el camino polvoriento que llevaba al pequeño caserío de pescadores, con sus ropas desgarradas. Su labio inferior pendía como un cable; sus dientes no estaban enjuagados y el polvo se mezclaba con su saliva, creando una pasta arcillosa. Abotargado por un pesado sopor, aplastado contra la cuneta, su cuerpo hacía esfuerzos inútiles por levantarse. Sus fuerzas le habían abandonado y yacía allí, débil como una lombriz de tierra, frente a los impasibles yerbajos que crecían junto al polvoriento camino; sus piernas de músculos distendidos barrían el suelo como dos mástiles ciegos. Sus narices sangraban; al caer, su rostro había chocado contra una piedra... ¡Estaba borracho! ¡Borracho como un chinche que había ingerido durante la noche galones de sangre! El gran capitán, el héroe de los niños, aquel que hacía suspirar a las viudas y era la envidia de los más astutos marineros, yacía tumbado de bruces sobre una cuneta puerca. El que durante un día entero luchó con ese pez espada formidable y le ganó; el que venció a la tempestad más grande que se ha visto en estos lares, de la

que los mayores hablaban con terror más que con respeto y contaban a los jóvenes de aquel día cuando la inmensa tormenta había empujado verticalmente su barco hasta el fondo del mar y que de la tripulación no quedó más que él; y, sin embargo, extenuado por las fatigas y las privaciones de toda clase, paseando por el océano su descarnado cuerpo, sobrevivió y fue rescatado tres días después por un grupo de pescadores. Él, el gran capitán Borbor, sucumbió ante la marea alta de una botella. No pudo llegar a la gloria de una muerte digna de un intrépido marinero. No. Ahora soñaba que penetraba a un cerdo blanco, por detrás, y que no era fácil salir de él; soñaba que remojaba sus escasos cabellos en los pantanos más fangosos, pantanos que despedían un olor parecido al de la entrepierna de una mujer obesa. Podía decirse que no pertenecía ya a la humanidad, que había renunciado a su condición de hombre para abandonarse a ese aplanamiento espantoso contra el vientre del fango; la marea pasó, sin que él lo notara, dos veces sobre aquella mezcla irreductible de materia muerta y carne viva. Pero esa degradación no era, probablemente, sino un castigo. ¿Pero de qué? Era la pregunta de hombres, mujeres, niños y ancianos del puerto. Solo él lo sabía. Sabía que en el fondo tanta fortaleza y tanta osadía no eran más que fuegos artificiales que escondían la verdadera esencia de su ser. Cuando se llevaba la botella a sus labios pensaba que los hombres no son sino caricaturas de algo más bello y que no comprendían que el todopoderoso, en un raro momento de buen humor, había tomado en serio el rebuzno de sus almas. Creía que el cerdo era más noble que los hombres. ¡Había llegado por fin el momento en que fuese un cerdo! Probaba, borracho, sus dientes en la corteza de las acacias; contemplaba su jeta con delicia. No quedaba ni la más mínima partícula de divinidad en ese hombre y superaba,

con creces, las grandes leyes generales de lo grotesco. Su conciencia no le hacía el menor reproche. Cuando bebía, por días y noches enteras, comenzaba a luchar contra sus nuevos semejantes y amanecía con una costra de sangre coagulada, como una protuberancia negruzca en su frente. Pero seguía siendo el más fuerte y triunfaba siempre. Los animales terrestres se alejaban de él y se quedaba solo en medio de su resplandeciente grandeza. Las leyes humanas le perseguían con venganza, aunque no atacara él a la raza que había abandonado tan tranquilamente. A veces mendigaba unas migajas o se disputaba con los perros y los gallinazos algún desperdicio. Era el dios de su infierno. Hasta que se le apareció el diablo.

Se levantó, entonces, en medio de esfuerzos sobrenaturales para proseguir su camino, cuando sintió que volvía a ser hombre. La infernal providencia le hizo comprender así, de una manera que no es explicable, que no quería que se realizasen sus sublimes proyectos de ser parte de la piara, ni aun en sueños.

Volver a su naturaleza primitiva constituyó para él un dolor tan grande que una noche todo el pueblo le escuchó llorar. Lloró tan fuerte que los perros dejaron de aullar, las lechuzas abandonaron la aldea para siempre y las langostas, miles de langostas, reptaron por la playa inundando las calles del pequeño puerto.

Entonces, el capitán Borbor se despertó de un salto, las sábanas estaban mojadas, como si hubiesen sido sumergidas en agua; buscó desesperadamente a su esposa, quería contarle aquel espantoso sueño, pero ella había salido temprano, llevada por la novedad de que miles de langostas habían inundado las calles del pequeño puerto.

Los Barraganetes

Aníbal Castillo

¿Que cómo inició el club? De manera absolutamente casual. Conocí a Manolito en la fábrica OASIS. Yo era contador y él bodeguero; pero inteligentísimo como pocos. Y eso que el pobre apenas llegó a tercer o cuarto grado.

—¿Qué viste anoche, Manolito?

Hablábamos de cine. Gracias a él supe quién es Tarantino y que junto con Steven Spielberg están fuertemente influenciados por el cine asiático de monstruos y artes marciales; son hijos de Yuen Woo-ping.

Así nos pasábamos las horas muertas y nos hicimos amigos. Entonces organizamos la primera sesión, un poco en broma y otro poco en serio (y por esto último me refiero al ceremonioso entusiasmo con que se lo tomó y que, desde la primera reunión, nos contagió a los demás). Invitamos a Gómez, al Chino de mantenimiento y al Rosca.

—¿Pero qué película quieren ver?

—Una donde haya hembras buenas.

Lo recuerdo con claridad; fue un viernes del 94. Usamos la bodega y pasamos el televisor sin permiso del gerente. Gómez trajo de su casa, que quedaba lejísimos, el reproductor; y Manolito, la cinta, uno de esos viejos casetes de VHS.

Cada quien buscó un sitio cómodo. El Chino hizo la colecta y compró una cola y media de norteño. Manolito empezó, como un curita en el púlpito, agitando sus manitos, entonando la voz de barítono, ñarra pero respetable.

—Como al licenciado le gustan los cueros, les he conseguido un clásico de nuestros tiempos. Una película no apta para corazones sensibles.

¡Tremendo melodramático el enano! Pero todo lo que decía era cierto. Pasamos de las carcajadas a las risas nerviosas, de la procacidad a la mudez absoluta. ¡Qué bestia! ¡Qué buena estaba la Linda Lovelace y qué apetito! Hubiéramos ido cada uno con desesperación a cualquier hueco a sacudir las ganas, si no se nos hubiera puesto filosófico.

—Linda Lovelace, años después, se convirtió en feminista y renegaba del trabajo que la hizo tan famosa.

El Chino cojudo lo secundó:

—Yo creo que en esa película ya mostró otra forma de ser mujer.

—¿Qué quieres decir?

—Que con eso de mostrarse es que rompe la hipocresía de la época.

La discusión duró más que la película; y ahí estaba el Manuelín, hablando acaloradamente de la represión de los cuerpos, de un tal Freud, de representaciones y simbologías. Haga usted de cuenta que era como Jesucristo en la montaña. Se volvió una afición de cada viernes encontrarnos en la bodega. Sin temor a equivocarme, la experiencia más enriquecedora de mi vida.

Manolito, sobra decir, era el gurú. De lunes a viernes, un pequeño pusilánime sudando de un lado a otro o recostado contra las telas; y los viernes, a la hora del *Cineclub Barraganetes*, un erudito de la vida y el cine cochambroso.

La voz se corrió y la familia creció: Marquito el costurero; Fierro el de transporte; el conserje; Zoila, la diseñadora de planta, una extraña mujer que durante toda la sesión se mordía los labios; y, por último, el hijo del dueño, Salomón, quien donó un televisor de 50 pulgadas, una estantería

para los casetes y la segunda sesión llegó con una de *whisky*.

Había muchos interesados en ser un barraganete, hasta fuera de la fábrica OASIS; pero en sesión solemne del 4 de marzo de 1994, tuvimos que decretar que era un club institucional con derecho legal al espacio. Redactamos la normativa, incluso alguien se atrevió a proponer que se nos pague como horas extras y el Rosca habló de las primeras ferias eróticas en Colombia, donde debíamos participar. Pero nada de eso se cumplió durante los cerca de seis años que funcionamos.

La decadencia de los Barraganetes empezó con la muerte del Manolito, cómo no. Pobrecito, no había sido su constitución ni mala alimentación, había tenido un problema raro de salud. Un día no llegó al trabajo, al otro día tampoco. Hasta que se supo que había dormido su último sueño, lleno de cine seguramente, en una sala oscura de su ciudad natal o en la bodega junto a sus compañeros pornógrafos. Un bello sueño con Linda Lovelace, quien otra vez apareció rozagante como en sus mejores escenas.

Tanto nos llegó que por poco invitamos a la viuda a la sesión solemne de ese viernes; donde, entre lágrimas y mocos, entre norteño y abrazos, vimos una muestra de tres de sus películas favoritas, según un análisis que hicimos el Chino y yo.

Ya sin el Manolito, el club perdió el ritmo y el condumio. Continuamos por un tiempo estéril, en el que ninguno de esos güevones podía llevar el hilo de un foro digno. Y sin análisis, brotaron los bajos instintos; la bodega adquirió un hedor a semen y empezamos a poner cine cada vez más pútrido: zoofilia, sometimiento barato, hasta el video de un hindú que se balanceaba colgando con cadenas insertas a ganchos de su espalda mientras era sometido. La única que permanecía con la misma actitud de morderse

los labios era Zoila. Ella, el Rosca y yo, fuimos los últimos miembros. Intentamos resucitar a los Barraganetes que para ese entonces ya éramos rechazo nomás; plátano maduro y descompuesto.

El OASIS cerró en la crisis del año 2000. La vida posterior de los miembros se llenó de leyendas macabras. Por poner un ejemplo, sé que el Salomón terminó en el cine América y luego, cuando lo clausuraron, en las plazas, persiguiendo con la verga expuesta a las señoras, levantando con una rama el vestido de las colegialas, hasta que un error definitivo lo llevó a prisión de donde su padre lo sacó para enviarlo a regenerarse en la «Yoni», en un campo de concentración para pervertidos.

La última vez que intentamos retomarlo fue hace como dos años. Zoila, la diseñadora, y yo rescatamos las películas de Manolito junto con la colección del club, exactamente 2563 videocasetes. Ella propuso prestar su casa y decidimos cobrar un importe para sostenerlo; sobre todo porque ella estaba desempleada. Luego fuimos por los alrededores de la Floresta pegando anuncios en los postes de electricidad:

CINECLUB "BARRAGANETES"
HIJOS DE LINDA LOVELACE
PROYECCIÓN Y FORO DE CINE PARA ADULTOS
DESDE UN ENFOQUE CRÍTICO.
TODOS LOS SÁBADOS: 17h00
DIRECCIÓN: VALLADOLID Y VIZCAYA, N243. TERCER PISO.
CONTRIBUCIÓN: $2

En la sesión reinaugural, donde incluso mi compañera preparó pastelitos para ofrecerlos a cincuenta centavos, recibimos la visita de un grupo de encapuchadas. Nos dieron con

todo; ni siquiera respetaron nuestras canas.

—¡Muerte a los machos! —gritaban, mientras aplastaban con botas militares la cabeza de la Zoila, que solo atinaba a lamer el piso.

Eso fue todo para mí. Me cosieron cincuenta y dos puntos en todo el cuerpo, me enyesaron el brazo izquierdo; decidí abandonar la idea para siempre.

Pero ella ha sido más perseverante; hace como una semana, mientras esperaba un bus para ir a mi casa, cansado y lleno de melancolía, me encontré con un afiche muy explícito en la parada:

PELÍCULAS DE HEMBRAS SOMETIDAS.
DIRECCIÓN: VALLADOLID Y VIZCAYA, N243. TERCER PISO.
DE LUNES A SÁBADO: desde las 14h00
CONTRIBUCIÓN: LIBRE

¡*Cadunocaduno*!

El Huapango de Moncayo

Liliana Miraglia

Cada vez que Rita limpia debajo de la secadora, la arrastra y produce un sonido idéntico a las notas del inicio del *Huapango* de Moncayo, interpretado por la Sinfónica Nacional de México. No sé por qué el *Huapango*, ni por qué la Sinfónica Nacional de México, en realidad no me interesa. Pero ya le he dicho que no limpie ahí, porque después no suenan las notas siguientes y yo me quedo esperando.

Por aquí no pasan aviones

Liliana Miraglia

Me gusta mirar aviones, pero aquí no hay aeropuerto. El aeropuerto más cercano, que es adonde llegamos en un vuelo regional, es muy pequeño y está a tres horas de distancia de este lugar donde hemos venido a vivir. Por eso puedo decir que por acá no hay aviones. Ni siquiera las líneas blancas que dibujan sus estelas en el cielo cuando está despejado. Simplemente no hay aviones y nunca pensé que el futuro me tenía reservada esta contrariedad.

Papá, mamá y yo vamos a vivir unos meses en un recóndito caserío junto a un lago, porque a papá le dieron un

trabajo que consiste en hacer una investigación acerca de aves migratorias que pasan temporalmente por el lago. Yo no pude evitar venir con ellos, porque todavía no vivo solo y no tuve con quién quedarme. Además, sospecho que estaban muy interesados en que yo viviera la experiencia de estar en un lugar así.

Pero a mí me gusta estar en la ciudad y me gusta mirar aviones.

Sí, por supuesto, para venir hasta acá tuvimos que viajar en avión, no solo en la pequeña aeronave regional, en la que llegamos al aeropuerto más cercano, sino que tomamos un largo vuelo internacional desde Sudamérica, desde Guayaquil. Esto me hizo muy feliz porque logré subirme a una de las máquinas que tanto amo, pero veo que tamaña felicidad ha tenido su precio ya que no volveré a ver uno en vivo hasta el regreso.

Mi fascinación por mirar aviones es algo que al comienzo viví con culpa. Creí que era el equivalente a la frase acusatoria del profesor que nos decía, a los chicos distraídos, que estaban mirando volar las moscas. Uno siempre piensa que es inapropiado si no es algo que está en el marco de las cosas que se enseñan en la escuela o en las actividades deportivas y culturales que realiza la comunidad, pero después empiezas a comentarlo, y no solo te encuentras con otras personas, otros amigos a quienes les gusta hacer lo mismo, sino que te enteras de que observar aviones es una actividad muy popular y reconocida. Finalmente me enteré de que a quienes nos dedicamos a esto nos reconocen con el nombre de *spotters*. Efectivamente, ¡yo soy un *spotter*!

Los *spotters* no perdemos de vista a las aeronaves y llevamos un registro de las que vemos, ya sea fotográfico o en apuntes. Yo hago las dos cosas y como no tengo un equipo de fotografía, tomo las fotos con el móvil. Nada más

ver un avión y ya sé de qué modelo y fabricante se trata. Por ejemplo, nosotros salimos de Guayaquil en el Boeing 787 de American Airlines, que es el avión más nuevo y moderno que llega al aeropuerto José Joaquín de Olmedo (JJO); lo llaman el *Dreamliner*. Después tomamos un Boeing 737 de American Eagle y, finalmente, en el último tramo, un ATR 42 de una aerolínea de línea regional de la que no había escuchado antes. Quedé encantado, nunca había visto en vivo un ATR 42: un avión de forma poco común medio desproporcionada que tiene motores de hélice y eso es algo que ya casi no se ve.

Al bajarnos del avión, nos embarcamos en un bus y después en un auto que papá alquiló en Hertz. Y así llegamos a este caserío solitario y desolado en medio de las montañas del centro de los Estados Unidos.

No creo que pueda soportar vivir aquí. Tengo ganas de echarme la mochila al hombro, sentarme en el porche y no moverme de ahí hasta que sea el día de nuestro regreso.

Pero papá y mamá no me lo van a permitir, además de que tendré que comer e ir al baño alguna vez. Y peor si han encontrado algo que ahora los tiene alborotados: una pareja de patos, ambos machos casi adultos, que después se supo que eran huérfanos y que habían nacido en la casa de unos vecinos. Debo señalar que los vecinos aquí casi no se pueden llamar así porque, en realidad, viven muy lejos. Hay que caminar mucho entre casa y casa, por lo que no se sabe por qué los patos han venido a parar acá. Además de que algo ha pasado con ellos, porque demuestran un cariño excesivo hacia papá, como si ya lo hubieran conocido antes.

He sabido que los gansos, no sé si también los patos, cuando apenas salen del cascarón identifican como su padre o su madre al primer ser humano que ven. Sin embargo, aunque este no fue el caso con papá, los patos se quedaron a vivir con nosotros y papá y mamá empezaron a tratarlos

como hijos y le pusieron de nombre Tik y Tok. «¡Qué ridículos!», me dije.

Yo seguí ocupado con mis aviones, los blogs de aviación y comunicándome con mis *spotters* amigos, no solo de Guayaquil, sino de varias partes del mundo. Afortunadamente tuve cómo acceder a una buena conexión de Internet, puesto que también tenía que recibir clases por esa vía. En una de esas, mis amigos me contaron que había llegado a la ciudad un Antonov An-124, que es uno de los aviones más grandes del mundo y que lo usan para transportar cosas muy grandes como locomotoras, barcos y hasta aviones. A Guayaquil solo había llevado seis helicópteros que había comprado el Gobierno. Dicen ellos que se enteraron de que llegaría, porque los *spotters* visitamos continuamente la plataforma de Fligtradar24, que sigue el rastro de los aviones, y que fueron al aeropuerto a esperarlo para verlo aterrizar; no obstante, no lo lograron, tal vez por algún desfase en la zona horaria. Cuando llegaron al José Joaquín de Olmedo, el avión ya estaba ahí estacionado.

No sé cómo habrán hecho, me conozco de memoria esas guardias esperando a ver todo lo relacionado con un avión visitante por el que vale la pena no dormir, pero ellos sí lograron, al menos, atisbar el momento en que sacaron los helicópteros de su enorme barriga. Dijeron que parecían seis pequeños chapuletes al lado del gigante. Después tuvieron que hacer otra guardia para ver el despegue, porque cuando se trata de aviones con itinerario irregular no se puede acceder a una fecha y horas precisas. Pasaron como tres días hasta que lograron ver su despegue potente y silencioso, que, tal como describieron mis amigos, permite ver cómo la nave va tomando altura poco a poco con autonomía, pero como si, al ser tan grande, no fuera a lograrlo. ¡Cómo me hubiera gustado verlo!

Pero acá sigue el alboroto. Al parecer, ya han logrado ver en el lago a los primeros visitantes, que parece que son unos gansos canadienses. Papá y mamá son unos exagerados. ¡Ni que hubieran visto un Antonov! Unos pocos patos adefesiosos que están nadando en el lago, pero ellos parecen extasiados: les toman fotos, hacen apuntes, comentan entre ellos quién sabe qué y después se dedican a inspeccionar una mezcla de semillas que han ido comprando poco a poco en la abarrotería del pueblo.

De todos modos, con algo de desprecio les echo una mirada a los gansos. Tengo que decir gansos porque papá me corrigió y me dijo que no eran patos sino gansos. La verdad, tengo que admitir que no son feos; muy a mi pesar diría que son hermosos. Tienen plumas de varios colores: crema, negro, marrón, el pecho blanco, el pico negro. Pero tampoco es para tanto.

Yo sigo pensando en el Antonov y preguntándome si le habrán hecho el arco de agua al llegar, pero no puedo saberlo porque mis amigos no lograron ver la llegada. Les pregunto si acaso se lo habían hecho al partir, pero ellos no le dieron mayor importancia y no me contestaron. El arco de agua se ejecuta con la intervención de dos carros de bomberos que se ponen uno frente al otro y, con las mangueras, echan agua hacia arriba de tal manera que forman un arco en medio del que pasa el avión. Eso lo hacen cuando una aerolínea llega a un aeropuerto por primera vez o cuando una se despide o cuando la aerolínea cambia el modelo de avión que había estado sirviendo a ese aeropuerto o cuando llega algún personaje famoso o cuando un piloto realiza el último viaje antes de jubilarse y retirarse del servicio.

Recuerdo cuando madrugué para ir a ver la despedida del MD 11 de la aerolínea KLM el día que partió en su último vuelo desde Guayaquil, para después ser reemplazado por

un Boeing 777. Me ubiqué donde yo pensé que era un buen lugar en la pista, y de hecho lo fue, porque desde ahí se alcanzaba a divisar el arco de agua que le hicieron para despedirlo, pero ya cuando el avión decolaba, me falló el cálculo de la ruta y me pasó por encima, por lo que solo logré ver su panza. No tiene gracia ver solo la panza de un avión: uno quiere verlo todo, especialmente el perfil, para poder apreciarlo y más si era mi venerado MD 11, con sus tres motores, el tercero ubicado justo atrás, en la cola.

Yo amo los MD 11, aunque ya casi los han sacado de circulación a todos. Cuando retiran un avión es muy triste, porque los llevan en un último vuelo a un desierto de Arizona para ahí desguazarlos. El MD11 me gusta porque tiene un perfil muy especial; lo puedo reconocer inmediatamente en las plataformas de radar que muestran el desplazamiento de los aviones en tiempo real, con sus siluetas definidas según el modelo, aunque estén mezclados con esa masa de avioncitos ubicados sobre dibujos de mapas. El MD11 y también el Airbus 380 son los que identifico de inmediato solo por la silueta. El 380 porque es enorme y destaca en medio de los otros, que se ven más pequeños. El MD11, por la posición de las alas, parece como si fuera una bailarina que recorre de un extremo al otro el escenario con las manos echadas hacia atrás, como en una carrera que finalmente la hará despegarse del suelo.

Volviendo a la casa: Tik la recorre completa como un habitante más; Tok, en cambio, es más huraño y no socializa mucho. Es más, yo creo que Tik, al ser tan consentido de mis padres, ha empezado a creer que yo soy su hermano. A veces lo he visto dormir una siesta acurrucado en el cuello de papá, mientras las aves siguen llegando, pues ya no son solo los gansos canadienses, ahora hay variedad de especies.

Han llegado, también, los patos mallard. Tienen la cabeza con hermosas y brillantes plumas de color verde, el pico amarillo y un collar blanco entre la cabeza y el cuello. Son muy hermosos, debo admitirlo, y si uno ve que un pato mallard es feo y descolorido, es porque se trata de una hembra, ya que en la etapa de la reproducción se produce algo que se llama dimorfismo sexual, que sirve para que la hembra no tenga ningún atractivo que la haga llamativa para proteger así a sus crías de los depredadores.

Todo esto lo sé porque es obvio que sé que existen también los *spotters* de aves, es decir, los observadores de pájaros. También sé que los hay de muchas cosas más, que no vacilan antes de emprender largos viajes para ir a mirar lo que les interesa. Siempre pensé que los observadores de pájaros eran unos gringos jubilados y extravagantes, con sombrero para protegerse del sol y todos con largavista en las manos, pero después fui a una observación de aves y me pareció que era algo realmente maravilloso. Yo creía que los patos y ese tipo de aves no eran de interés para estos espectadores, pero después me enteré de que, salvo las aves de corral, que no cuentan, las únicas aves que los observadores de pájaros deprecian son las palomas de ciudad. Después, todas las demás constituyen un apreciado objeto de avistamiento.

Mientras tanto, el lago sigue llenándose de aves. Las hembras de cada especie caminan examinando dónde anidar, buscan techos, atrás de rocas grandes, debajo de arbustos. Hemos visto que se desaparecen por algunos días y después asoman seguidas por los patitos. No nos podemos acercar mucho, solo mirarlos con la distancia que ellos marcan porque manifiestan de forma muy clara hasta dónde podemos llegar; ni siquiera podemos acercarnos en el momento en que distribuimos la comida. No obstante, sí permiten que Tik y Tok se acerquen sin problema. Es muy

curioso ver que estos gordos y blancos patos caseros están mezclados entre las familias de patos salvajes con los que parecería que actuaran como padrinos o como una niñera que cuida a la familia con esmero. En realidad, han hecho una gran amistad.

Para mi asombro, la vida en el lago no nos ha dado tregua. Hemos tenido la oportunidad de seguir una actividad tras otra, como ver a una familia de gansos canadienses enseñando a sus crías a entrar al agua y nadar, a un padre ganso que ahuyenta a un halcón juvenil que le ha puesto el ojo uno de sus polluelos y varios patitos heridos, a los que hemos tenido que curar y casi que volverlos a la vida. A las patas mallard las hemos tenido que proteger, para evitar que los machos de la especie ataquen. No sabía que en esta especie los machos atacan a las hembras de forma despiadada, aparte de que, después del apareamiento, se desvinculan y no se hacen cargo ni de la incubación ni de la construcción del nido; por eso se dice mamá que la pata mallard es una verdadera guerrera que saca adelante a sus hijos sola, a lo que se suma el estado de alerta permanente ante la amenaza de los machos, lo que aporta más dificultad a la crianza.

La temperatura está cambiando, ya queda poco de verano y pronto, sin casi reparar en ello, ya estaremos en invierno y las aves empezarán a partir poco a poco. Sin embargo, esto ha sucedido más rápidamente de lo que esperábamos y casi ni nos dimos cuenta de en qué momento ya el lago se ha ido quedando vacío. Aunque no tan vacío. Ahora, cuando yo he adquirido la costumbre de salir a caminar alrededor del lago, veo que hay un sinnúmero de aves y de otras especies que siempre estuvieron ahí y que habían perdido protagonismo con la enorme presencia de los visitantes.

El lago es muy hermoso y me resulta inevitable sentirme triste porque sé que estos serán mis últimos paseos por él. Me detengo más de lo acostumbrado ante cada rincón, ante cada ave. Me llama la atención una de plumas oscuras con las alas más bien pequeñas. Después sé que es un cormorán y que las alas son pequeñas porque puede zambullirse muy profundamente para conseguir su alimento y las alas le estorbarían si fueran más grandes. Me acerco para verlo mejor: los dos nos miramos de frente sin bajar los ojos y nos examinamos el uno al otro. Quisiera decirle que estoy triste porque ya nos vamos a regresar a Guayaquil, que me consuela que podré volver a observar aviones, que andamos con un nudo en la garganta porque no sabemos qué va a pasar con Tik y Tok y que me gusta mucho el sorprendente color de turquesa de sus ojos, porque los cormoranes tienen los ojos color turquesa.

Terapia de la rata

José Luis Tapia R.

Venía huyendo de algo de lo que me era imposible escapar. Quería liberarme de un león que descansaba en mis espaldas y destrozaba a quien quisiera acercarse. Había estado reuniendo los cojones necesarios por varios meses para lograr salir. No me arrepiento. Seguí la corazonada y salí huyendo de esa porqueriza llamada habitación. Haciendo retrospectiva de los asuntos, todo sucedió cual estrategia del destino para consumar la casualidad de nuestro encuentro.

Estaba avergonzado por la hora y por llegar sin avisar. Toqué el timbre sin saber si mi amigo estaba o no. Guillermo es teatrero y la mayor parte del año suele pasar de gira por Sudamérica. Timbré por quince minutos que se hicieron eternos. Cuando estaba por dar media vuelta, sentí el alivio de ver a Guille junto a su novia Margot, en pijamas, parados en el portal. Ya me había resignado a buscar algún parque de arbustos grandes para pernoctar, pero terminé matando el frío con un cafecito y dos tamales. Guillermo corrió a ver seis colchas, las sobrepuso en un rincón del estudio y se inventó una cama para mí. Algo me decía que Guillermo intuía el motivo de mi visita. Como si supiera que andaba buscando algo que me ayude con mi terapia.

Día uno

La abstinencia me había traído de vuelta a tu ciudad. La desesperación por consumirlo/evitar consumirlo todo me llevó

a adoptar este refugio. Mi mundo había estado girando en torno a una piedra blanca los últimos cinco años y esta era mi manera de escapar de aquello. Se estaba dando una conversación muy amena en la casa, pero yo permanecí callado la mayor parte de la noche. Cuando hablaba, mi cordura se diluía a media frase y me quedaba de nuevo en silencio, inmerso en deseos que no convenían. Guillermo y Margot ya conocían mis momentos de abstracción y parchaban ese vacío con cualquier ocurrencia para luego romper el hielo a punta de carcajadas. Cuando sucedió por tercera vez, aquel tipo de consideración me supo insultante. Interrumpí la risotada planteándoles hacer patacones en retribución a los tamales de la madrugada anterior. La oferta se dio de manera penosa y ellos aceptaron por compromiso. Fue la excusa más sana que se me había ocurrido para salir de esa casa.

Había llegado el momento en el que me fastidiaba hasta el sonido de mi voz. De camino a comprar los plátanos, pensaba en lo que siempre me dijeron en el grupo de recuperación: «No puedes superarlo tú solo; necesitas de algún poder superior». El sudor frío empapaba mis manos al recordar lo solo que estaba en esta lucha. Mis arcadas comenzaban a llamar la atención del barrio. Me invadía una sensación de tristeza que solo desaparecería si iba en busca de lo mío, allá por la zona del terminal terrestre. En esta vida no consideraba superior a nadie más que al león posado en mi espalda. Pensé que nada podría evitar una nueva fuga a la realidad cuando, de la nada, un olor me envolvió y ensanchó mis fosas nasales. Te vi allí, tirada boca abajo, al pie de la alcantarilla esquinera en la vecindad. Tus dientes eran dos ganchos naranjas que apuntaban hacia arriba, tus bigotes, larguísimos y de un blanco brillante, no se movían ante la fuerza del viento. Tus ojos brillaban como si hubieras muerto llorando. Fue el espectáculo más morboso que viví

desde que llegué a esta ciudad. El fantasma de la piedra dejó de acosarme durante la hora y media en la que te observé de cabo a rabo. Mis manos ya no tenían el sudor helado que llegaba con la noche, y mi mente se embelesaba sabiendo que te verías diferente el día de mañana. Tuve unas cuantas arcadas, ya no por la ansiedad, sino por el asco que le dabas a mi olfato.

— Una rata muerta será mi poder superior —me dije y no me sentí para nada mal.

Día dos

La ansiedad y el sudor frío volvieron al día siguiente. Lo que ayer parecía una aventura fácil de emprender, hoy era un monte al que jamás iba a llegar escalando. El cielo del domingo terminaba de agrisarse a medida que le daba sorbos a mi café. Escuché las primeras gotas de lluvia cayendo en el techo y salí disparado a tu tumba. Me rodeaba una nube de pesimismo mientras avanzaba. Tenía ganas de cagar y de llorar a la vez, solo por el hecho de pensar que pudiera no encontrarte. Cada paso que daba lo sentía kilométrico. Llegué ralentizando el paso cuando te ubiqué desde lejos. Verte otra vez hizo que mi alivio también se sintiera gigante. Las moscas ya se habían dado cuenta de nuestro secreto y estaban ayudándote a coquetear con tu inevitable destino. Comprobé el milagro de tu poder, cuando cualquier síntoma de rendición se esfumó de mi cabeza con solo verte más disminuida. Las moscas buscaban el orificio indicado para entrar a ti.

Día tres

La noche anterior fue bohemia pura. Una prueba de fuego para mí. Cuando estaba borracho, no había forma de detenerme. La alegría de la ebriedad me llevaba de paseo al vacío

sin que me diera cuenta. No sé si tú me ayudaste; porque no recuerdo haber ido a verte en toda la noche. Quizás operaste desde el más allá. En todo caso, hoy me levanté con la alegría de haber pasado un día más sin verle los ojos a Medusa. Todos se sorprendieron alegremente de lo acomedido que me había vuelto al ofrecerme para los mandados. Yo decía que me gustaba mucho el camino a la tienda. Y como era habitual en nuestras citas, me derretí de la fascinación al verte. Estabas toda hinchada. Eras una esfera con patas cortas y garras largas. Tus ojos se habían hundido y su brillo, casi ausente, yacía en el fondo de sus cuencas. Tu cola se veía delgadísima en comparación al volumen de tu cuerpo. Tus dientes pasaron de rectángulos a cuadraditos naranjas. Me imagino a muchas moscas y gusanos comiendo dentro de ti. Tus entrañas se movían desde adentro y formaban líneas en tu barriga. Yo solo puedo dar fe del grupo de bailarinas que hacían carrusel alrededor de la protuberancia que había entre tus patas cuya hinchazón no me permitió determinar tu sexo.

Día cuatro

Hoy no tuve que levantarme temprano. Mis amigos y yo despertamos a las doce y media del día. Me ofrecí a comprar, esta vez unas tortillas de maíz y algo de yogurt. Amanecí tan libre de ese pensamiento mañanero del drogo que comenzaba a olvidar la importancia de mi terapia. Nacía en mí la idea de que esto no era más que el regodeo de una perversión. Cuando me acerqué hacia nuestra esquina, pude ver horrorizado, como un carro familiar, manejado por un jovencito con cara de estúpido, atestaba su peso contra tu cuerpo. Un chillido vino de tus adentros disparando a pedazos tus entrañas. Uno de ellos llegó hasta mi mejilla izquierda. Entré en desesperación. La llanta había corrompido tu descomposición, el proceso no siguió su ritmo natural y mi terapia

estaba perdida. Corrí lleno de lágrimas y me arrodillé frente a ti. Eran lágrimas de felicidad porque mi rata, ahora plana y bañada en sus jugos, resultaba más encantadora que en su antigua versión. Fue un día difícil, pero gracias a ese nuevo encanto, terminé limpio un día más.

Día cinco

Luego del día anterior, estaba claro que mi recaída se podía dar en cualquier momento. Creo que hay un punto en el que te das cuenta de ello, cuando también sientes que la victoria es inevitable. Tal como sucede con tu degradación. El vicio se despedía de sus ganas y mis pensamientos tenían más lógica que nunca. Día a día iba recuperando gustos olvidados. La necesidad de humillarte con mi escarnio, al igual que cualquier trampa mental, iba mermándose. Tu cuerpo ya era una plasta seca. Un dibujo animado con fondo verde césped. Las hebras del llano se fusionaron con tus huesos, entrañas y cartílagos. Ahora sí eras digna de ser vista. Las ratas así no dan asco. Son un adorno más de la carretera. En cuanto mí, el bochorno de mis arcadas y la palidez poco a poco desaparecían. Estaba listo para reaparecer ante la sociedad. Nadie fue testigo de mi progreso y pensar en eso me daba aún más seguridad.

Día seis

Ya no tengo dinero. Por suerte reservé el boleto de regreso desde el día en que vine. No tengo deseos de irme, pero me llamaron de un trabajo en el que van a pagar muy bien. Hay que pintar una casa aniñada y si no estoy allá mañana en la mañana, contratarán a otro. Las últimas noches en esta ciudad fueron divertidas. Pude demostrar a mis amigos mi verdadera personalidad y también reconocer la de ellos. Por primera vez, desde hace años, mi cuerpo y mente actuaron

simultáneos en una reunión. Todo te lo agradezco a ti, porque, aunque no sé si por elevarme el ego o por reducir mi atención hacia lo prohibido, siento que fuiste la mayor motivación que tuve durante toda esta época. Mientras no olvide lo que vivimos juntos, podré avanzar sin pensar en nada que me haga sentir miserable. Es liberador verter mi testimonio en papel y sellar mi desapego de ti por medio de esta carta. Me siento inmensamente agradecido de haber tenido en mi vida a alguien como tú. Nunca olvidaré lo que hiciste por mí a cambio de absolutamente nada.

Regalo de Navidad

Julissa Vera Torres

El mejor regalo de Navidad lo recibió esa noche. Su hermana menor había envuelto aquella navaja en un papel de regalo verde tornasol, mientras su corazón rebosaba de amor. Esa mañana todos empezaron los preparativos de la Navidad; Diego y Ana eran los encargados de hacer las compras para la cena. Ana tocó la puerta de la habitación donde dormían su padre y hermano. Solo ella podía tocar esa puerta, los demás ni siquiera se atrevían a mirar, aunque en realidad fingían no hacerlo. Mariana, su madre, los dejó al cuidado de su esposo y familia cuando viajó a Italia en busca de una mejor vida, aunque en el fondo ella sabe que lo hizo para escapar de su infierno. Desde entonces sus hijos se quedaron en el departamento familiar. Allí estaba toda la familia de Mariana: su madre, sus hermanas, sus cuñados, sus sobrinos, su esposo e hijos. Una gran fotografía familiar estaba en la entrada del departamento, todos se veían sonrientes, felices, cada uno interpretaba muy bien su papel. Desde que Mariana se fue, su madre, cada noche, encendía una vela a santo Toribio Romo, patrono de los inmigrantes. La mujer encomendaba a su hija en oraciones y daba testimonio de que San Toribio jamás le había fallado; pues desde que su hija estaba lejos ya nadie se preocupaba por el dinero. «Gracias a Dios, por su misericordia» decía cada vez que su hija enviaba un monto nuevo.

El esposo de Mariana bebía mucho, gustaba del aguardiente y los partidos de fútbol. Llegaba tarde a casa y se iba a dormir, no sin antes llevarse a Diego consigo. El pequeño miraba a su abuela como aquella gallina que iba a morir en manos de aquel que fingía cuidados; pero ella solo atinaba a darle la bendición y lo enviaba con su padre. El niño, resuelto a su destino, no hacía reproches y silenciosamente cerraba la puerta, mientras Ana lo miraba con ojos aguados. Así pasaron los años y Diego, quien ahora es un adolescente, se acostumbró a interrumpir su rutina, para disponerse a dormir con su padre a la hora que este lo estableciera, no importaba si hacía tareas, jugaba, veía televisión, si celebraba su cumpleaños. Cuando su padre decía: «Diego, vamos a dormir», todo se silenciaba y él obedecía, al principio con temor, luego con naturalidad y finalmente con desconsuelo.

Aquella puerta parecía tener autoridad sobre la casa, todos se inmutaban ante ella. El chillido que producían sus bisagras al abrirse era ensordecedor, como cuando se abren las fauces de un monstruo feroz. El pequeño Diego ingresaba con manos temblorosas y con la boca seca. El silencio tras la puerta era maligno, pues mientras más silencioso permanecía su interior, más terrorífico era el momento. Hubo una ocasión en que Diego no salió de allí por tres días. Ana estaba espantada, al tercer día puso su oído sobre la puerta y sintió como si esta fuera a devorarla, a pervertirla; de repente, un quejido lánguido acabó con el silencio incestuoso y le trajo paz. Cuando Diego salía de la habitación ponía música como si quisiera que toda la afonía contenida en aquella puerta fuera borrada. Ese era un ritual que le permitía purificarse.

Diego y Ana salieron de compras, prepararon las recetas típicas de Navidad y colocaron el cuadro de *La última cena*, que no podía faltar cerca de la mesa de comedor. Mientras nadie los veía se volvieron uno en un abrazo, varías

miradas de complicidad los acompañaron toda la noche. Su madre acostumbraba a realizar videollamadas en estas fechas, ella lucía emocionada y festiva, pero cuando Diego se acercaba a la cámara, el rostro de su madre se desencajaba, daba una rápida despedida y decidía cortar. Eso a Diego no le hacía daño, los silencios sí. El muchacho se había vuelto talentoso, era un excelente bailarín y cada noche de Navidad presentaba un número especial a sus familiares.

Finalmente, la Nochebuena llegó. La cena estaba lista y en la fotografía familiar de cada año, todos seguían ciegos, insensibles, inhumanos como siempre. El momento de entregar los regalos había empezado, la abuela recibió un crucifijo, al tenerlo entre sus manos lo besó con devoción; las tías, vestidos; los primos, patines; Ana, una cartera; su padre, un pijama. Antes de que Diego pudiera abrir su regalo, su padre interrumpió. —Vamos a dormir—le dijo, mientras miraba su pijama con emoción. Diego miró a su hermana, ella puso el regalo entre sus manos y le sonrió cálidamente, por primera vez el silencio que se produciría esa noche sería liberador y apacible. Todos estaban felices viendo sus regalos, lo miraron y sonriendo le dijeron: ¡Feliz Navidad!

Hados

Livina Santos

El niño estaba tan cargado de proyecciones que muchas veces se exponía a ser considerado un engendro si lloraba demasiado o tenía otras exigencias. Su madre se quedaba absorta cada vez que él lloraba. Si la sacudías apenas, te miraba suplicando lástima:

—No me quiere, llora porque no me quiere.

En realidad, era ella quien desde pequeña había desarrollado la manía de llorar debajo de la cama o detrás de una puerta que le dejara espacio suficiente para doblarse sentada y en posición fetal. Sentía que había llegado a este mundo a un lugar y tiempo equivocados. Había errado el camino de su destino, había abierto una puerta equivocada en su entrada a esta vida. Pero claro, como no lo podía verbalizar, lloraba, pese a que su madre, desesperada, le pegaba. Y luego se le quedó la costumbre.

El padre del niño, su esposo, con la plena convicción de que los hombres no lloran, se irritaba con el llanto hasta el punto de gritar a su esposa para que hiciera callar al niño en lugar de sustraerse de la realidad, que en ese momento era ser madre.

—¡Hazlo callar, se va a hacer marica de tanto llorar!

Como ella seguía con los ojos anegados suplicando lástima —que para ella era el equivalente al amor—, él gritaba como todo el hombre que era hasta salir de casa dando un fuerte portazo. Ya afuera, se sacudía con cierto placer

los hombros, sonreía, y enviaba mensajes hasta conseguir compañía para tomarse unos tragos. Pocos, pues al día siguiente debía trabajar.

La madre se quedaba sola con el hijo, desconsolada por tanto desamor. Lo miraba: los puños apretados, la cara morada con los músculos tensados, la boca abierta en un círculo deforme del que salía el chillido más irritante que jamás hubiera oído. Una idea atroz cruza por su mente, se contiene.

No entiende de qué manera llegó ahí, al matrimonio, a la maternidad. Tiene apenas dieciocho años; su esposo, uno más. Cuando se casó pensó que eran suficientes. Ahora hace cálculos y piensa que de verdad se equivocó, que la vida se la está comiendo. Comiendo.

Mete la mano por debajo de la almohada del niño y saca un biberón con leche tibia por el calor concentrado de la tarde. Lo coloca en la boca del bebé y él sorbe con cierta desesperación y consuelo, sin dejar de derramar lagrimones y suspiros sonoros y profundos.

Miro todo esto desde afuera, diría desde arriba, y concluyo que el niño está destinado a la obesidad por su futuro consumo de comida chatarra. Encontrará consuelo en el alimento —o en lo que él crea que lo sea—, que tanto esfuerzo le costaba conseguir de pequeño. La madre, que sigue ahí abajo en la trama, concluye que por hoy no llevará a cabo su idea atroz. Y el padre, que ya desapareció de este relato, concluye que mañana se justificará en el trabajo porque la vida es una sola y él está muy joven todavía.

La novela que no fue[1]

Diego Alberto Martínez Kingman

Vida y milagros de una costurera es el título de la novela que Nicolás Kingman no publicó. En una caja de implementos de costura había dos versiones del texto muy similares entre sí, de 27 páginas cada una; eran el avance de dos o tres capítulos. Ambas estaban, además, dentro de un mismo sobre. Leí detenidamente y volví una y otra vez al título: *Vida y milagros de una costurera...*

¡Claro! Nicolás se refería a su madre, Rosita Riofrío, mi bisabuela. Yo sabía muy poco de su vida, había escuchado que solía contar historias a sus hijos; unas eran inventadas por ella y, otras, descubiertas en sus numerosas lecturas. También recordé que alguien, posiblemente mi madre, me había contado que en la casa de Rosita solían almorzar escritores y artistas; ¡ah!, también que fue costurera y que con su máquina Singer mantuvo por años a la familia. De ahí el título de la novela.

Como me había dicho mi abuelo, la narración sucede desde el punto de vista de la máquina. Es el objeto quien cuenta lo que pasa en la casa de Rosita. Pero la obra, al menos lo que encontré de ella, no avanza mucho: Nicolás describe su infancia en Loja y la migración de la familia a Quito en los años 20, entonces se abre el silencio, hasta ahí llega el escrito. Según dice mi madre, Nicolás había avanzado

1 Extracto del libro *El Nicolás*, que se publicará en 2022.

muchísimo más en su novela que lo que yo hallé en esa caja, de hecho, recordaba capítulos posteriores que habían leído juntos para que ella le diera su opinión. ¿Dónde están esos capítulos? ¿En disquetes perdidos? ¿En su Macintosh Classic de los 90 (dónde estará esa máquina)? ¿En manuscritos dispersos? En fin, la obra se perdió. Hay lo que pude rescatar.

Continué con la organización de los papeles de mi abuelo, hasta que apareció algo que le dio mayor sentido y otro tipo de significado a la novela. Hablo de una revista, fechada en 1959, llamada *Ventana*. Al principio no le di importancia, pero me llamó la atención la fecha; seguí ordenando los materiales, sin saber si archivarla o ubicarla en la funda de «objetos inservibles». Estaba deteriorada y, ¿para qué hacerse de más papeles? Ojeé brevemente el índice y encontré un artículo llamado «Ángel de la guarda de una generación de poetas», lo firmaba el notable escritor Alejandro Carrión Aguirre. Me acerqué al texto, a la página 18, para ser preciso. Me estremecí cuando constaté que hablaba sobre Rosita Riofrío.

¿A qué se refería exactamente Carrión al llamarla «ángel de la guarda de una generación de poetas»? Una parte de la historia todavía no me había sido develada. Yo sabía que Rosita recibía en su casa a varios intelectuales y que en la investigación del documental di varias veces con su nombre, pero al conectar este nuevo elemento confirmé que no fue casual, que ella tuvo una especial injerencia en la vida de literatos y pintores de la llamada generación del 30, la cual abarca un período que va desde 1925 hasta 1945, según Ángel Felicísimo Rojas.

El mencionado artículo aparece a raíz de la muerte de Rosita, en junio de 1959. Su autor, tal vez superado por la emoción, intenta describir el vínculo de la madre de los Kingman con aquella generación de intelectuales de Quito

y Guayaquil. Siento que Carrión perdió el equilibrio en un párrafo de ese texto; escribió: «Hay que contar la historia de Rosita Riofrío, una de las más admirables mujeres que han vivido en el mundo». ¿Una de las más admirables mujeres que han vivido en el mundo? Cuando leí esto, me pareció una exageración, aún hoy me sigue pareciendo, pero quién sabe... Por otro lado no lo escribió un novato, un ingenuo: en aquel entonces, el autor ya conocía el peso de las palabras, ya era Juan Sin Cielo (el articulista estrella de diario *El Universo*), ya había fundado la revista *La Calle*, y ese año publicaría su novela *La Espina*, ganadora del concurso internacional de Editorial Losada.

Carrión también describe la época que compartieron en la casa de la familia Kingman y que, según relata, fue el germen, la raíz de lo que sucedería en los próximos años en el arte ecuatoriano. Y es justamente al hablar de ello que el autor, párrafos más adelante, insiste:

> Nicolás Kingman, el último, el más joven de sus hijos, me ofreció alguna vez escribir la historia de esa casa, de esa vida y de su ángel tutelar. La vida ha zarandeado duramente a Nicolás como me ha zarandeado a mí, como nos ha zarandeado a todos los que nos formamos en ese ambiente de fraternal belleza. Es por eso que (sic) aún no ha cumplido Nicolás con su propósito. Pero lo hará algún día, y si él no lo hace lo haré yo o lo hará otro de nosotros.

Cuando estamos en proceso de observar un tejido del pasado, los hechos no suelen relacionarse con facilidad; el rompecabezas se arma lentamente. Yo leía y releía el texto, pero no vinculaba la idea con lo que estaba sucediendo. Por fin creí comprenderlo: Nicolás había intentado cumplir su promesa 50 años más tarde, ¿inconscientemente...?

Tal vez como un designio, había empezado a escribir la historia prometida a su amigo Alejandro medio siglo atrás: mi abuelo estaba tratando de escribir la historia de la vida que habían compartido todos ellos en casa de Rosita.

Fue un *shock* tener en las manos ambos documentos: la revista de 1959 y el manuscrito de la novela de Kingman de la primera década del siglo XXI; pero, sobre todo, conjeturar que ambas estaban estrechamente emparentadas por el mismo deseo. Comprendí entonces la importancia que para ellos, y acaso también para mí, tenía esa historia. Desgraciadamente, ahora ya no había quién la contara: Carrión había muerto hace más de dos décadas y su amigo Nicolás, por su condición y avanzada edad, ya no podía continuar con la redacción de la obra.

Entonces releí el texto de Alejandro como un encargo: *si él no lo hace, lo haré yo o lo hará otro de nosotros*. ¿A quién incluye el pronombre personal? ¿Puede ser parte de esa historia alguien que no la vivió? ¿Haber escudriñado los papeles de mi abuelo, haber encontrado su novela inconclusa y haberlo escuchado durante toda mi vida me daba el permiso para incluirme en el *nosotros*? Creo que sí.

Miscelánea

Pie de página 7
Revista literaria de creación y crítica
7 / Guayaquil
II semestre 2021
ISSN 2631-2824

in memoriam

Maroma y fuga para Mackenzie

Solange Rodríguez

Para esta breve despedida al Maromero quisiera que los lectores de esta nota me acompañen en un ejercicio de imaginación. Quiero que espiemos a Jorge Velasco Mackenzie mientras se encuentra en uno de sus sitos favoritos donde hacía «oficina», la biblioteca de la Casa de la Cultura Núcleo de Guayaquil, un lugar desdibujado, permanentemente coloreado en sepia y rodeado de un clima brumoso de otro tiempo. En este instante en que vamos a fijarlo para la posteridad, Jorge está escribiendo, así en tiempo durativo, en un presente continuo que se prolongará y cruzará el antes y el después. Este Jorge al que recordaremos posiblemente tenga entre 50 y 65 años, aún no le pasan ciertas cosas catastróficas y su

escritura es, todavía, una promesa de consagración. Esa ya le ha llegado, pero no lo sabe. A sus espaldas, tras los ventanales de la biblioteca, aparece la titánica aurora de la libertad, el monolito platinado del Parque Centenario, la estatua de los próceres del Nueve de Octubre. En su torno y a sus pies circulan los atribulados. Descansan en sus bancas de metal personajes de carne llenos de pecados veniales. Hombres y mujeres tortuosos sobre los que Jorge ha escrito más de una vez. Jorge prefería ese espacio íntimo y tranquilo de la biblioteca anacrónica. Lo había hecho suyo a punta de costumbre y luego vino lo terrible, que es lo que siempre sucede. Pero este no es ese momento; ahora hace apuntes, revisa algunos papeles de una vieja máquina de escribir, unos recortes de diario y levanta la mirada, pero no nos ve.

Mercedes Mafla, en el prólogo de *El rincón de los justos* en la edición de la Municipalidad de Guayaquil del 2007, señala que la escritura de Velasco está marcada por el viaje y el desplazamiento y pone como ejemplo el primer gesto público que realizó el Maromero al contribuir con el cuento «Aeropuerto» a uno de los números de la revista literaria *La Bufanda del sol*. «Aeropuerto» es la historia de una migrante que está a punto de embarcarse a España pero que ya empieza a estar habitada por una nostalgia imperceptible cuando no puede dejar de canturrear la letra de un pasillo. Es verdad, sus personajes viajan. Viajó en Cantador en busca de su libertad en el fantástico submarino de Labandera mientras su piel vibraba al son de los *Tambores para una canción perdida (1986)*. Viajó Isabel Godán en la tamaña empresa de su amor en *En nombre de un amor imaginario (1996)* y Basilio viene de viaje en *Río de sombras (2003)* a ver la destrucción de la ciudad. Valdemar se va rumbo a las encantadas para empezar de nuevo en *Hallado en la grieta* (2012), pero también sus personajes, a más de viajeros, parecen convencidos de asuntos más riesgosos, de ir sin esperanza y con convencimiento a la locura y a la muerte, con un pulso que no tiembla.

Volviendo sobre esa línea trágica, muy pocos conocían la faceta de Jorge Velasco como dramaturgo; *En esta casa de enfermos* (1983) y *Tatuaje para el alma* (2009) son dos de sus producciones escénicas. Mi afecto se va por esta primera obra que fabula a Gallegos Lara y a Pablo Palacio juntos en un instituto de reposo, ajustando cuentas y viendo quien de los dos es el más loco o el más cuerdo, si Palacio por su libertad creativa o si Gallegos Lara por su militancia radical. En la misma obra tenemos versiones de «La doble y única mujer» y de «Los guandos», para concluir que, pese a sus divisiones aparentes, ambos artistas tenían un solo propósito: «pesaremos y lucharemos», dicen en coro, concluyendo que la anarquía creativa es el mejor gesto político, el más radical. Entendiendo también que quien escribe vaticina y decreta, a este Jorge Velasco al que apreciamos tan entero, le falta muy poco para empezar sus estancias por las clínicas de rehabilitación, para conocer por dentro cómo lucía la casa de enfermos. Producto de ese recorrido tortuoso, en el 2004 escribiría su última novela publicada por la editorial Mar abierto: *La casa del fabulante*, como un gesto de contrición para que la literatura le salve la vida.

Más allá de sus complicadas situaciones relacionadas con el deterioro de sus fuerzas en los últimos años, Velasco llevó, durante muchas décadas, decenas de talleres literarios que se mantuvieron constantes en la Casa de la Cultura de Guayaquil y en otras sedes particulares. Era dado a formar relaciones próximas con sus aprendices, siempre generoso, compartiendo las historias que se le ocurrían y hasta sus propias pertenecías como libros que prestaba y luego debía poner cabeza para ver a quién le había dado qué título. Velasco disfrutaba departir, esa era su mejor terapia: hablar y así volver a poner en orden su propia vida porque se negaba a ser un personaje olvidado en la cajonería.

Como uno de sus prestigios finales, en el 2018 escribe un libro de relatos llamado *El centauro negro y otros intentos de*

fuga, que queda finalista en un concurso nacional de cuentos, pero aún permanece inédito. Allí sus narradores también retornan al tema del viaje. Aparecen ciudades del medio Oriente; el imperio del norte y su amadísimo Puerto de los Manglares, la entrañable ciudad del fin del mundo. Estos sitios son tierra de paso de viajeros, de seres inconformes que no saben cómo empezar de nuevo. El amor es la esperanza de los malos perdedores. En *El centauro negro*, Velasco nos habla de un libro perfecto que nunca se ha escrito, el libro que jamás fue concebido porque al autor combustiona en el momento mismo en que escribe la primera palabra. Una escritura que se aniquila mientras trasciende en su imposibilidad, el libro no sucede y, sin embargo, lo estamos leyendo. En el camino a septiembre del 2021 se le quedan otros proyectos: el tomo de entrevistas a la generación del 50 al que pensaba titular *Nosotros los de entonces*; un nuevo texto de largo aliento; un taller de novelas; vivir sus últimos años junto al mar...

Pero ya empieza a caer la tarde en el puerto, el cielo de la Ciudad de los Manglares se encapota, Jorge Velasco pronto dejará su estudio improvisado antes de que empiece a caer la lluvia. Nuestra contemplación ha terminado. Damos la vuelta e inclinamos la cabeza a manera de breve despedida. En este recuerdo, Velasco continuará con sus actividades de escritura activa hasta volverse imperecedera. Bajamos las escaleras y nos fundimos con la negrura del final. Sobre los techos del centro, la lluvia se rompe y los patibularios corren en plena fuga. La ciudad se queda vacía. Aunque se cierra una era para la narrativa de Guayaquil, el libro de Jorge Velasco no se acaba, se está escribiendo.

Enero de 2022
in memoriam de JVM.

Pie de página 7
Revista literaria de creación y crítica

7 / Guayaquil
II semestre 2021
ISSN 2631-2824

Elegía para Eliécer Cárdenas

Catalina Sojos

/...solo una cosa no hay, es el olvido.../
Jorge Luis Borges.

Octubre brilla en las hojas, una vez más la lluvia llega puntual y nuevos brotes surgen de la tierra; la memoria regresa con su sabor a miel y la cerveza de los días pasados se diluye entre las páginas de polvo y ceniza. Eliécer ríe socarronamente y mantiene en secreto el título de su nuevo libro; rituales que sigue al pie de la letra en todas sus publicaciones.

La fragancia del café profesa un acto de liviandad, un reclamo profano, un singular hechizo que incita a la tertulia. Lentamente se dispersa por los corredores de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y acecha en las esquinas; uno a uno lle-

gan los poetas, atraídos por el sol de los años noventa, Efraín, Jorge Enrique y Eliécer inundan con sus carcajadas el recinto.

¡Cuesta creer que hace tan poco tiempo, su presencia era una certeza física! Duele sentir piel adentro su ausencia. Definitivamente nos reinventamos en los otros, el espejo que provoca la amistad, una vez más, provoca un reflejo de nosotros mismos.

El camino recorrido, los pasos en la ciudad amada, obligan hasta el último momento a Eliécer a seguir trabajando por la cultura. Inútil decir toda su trayectoria. Pobre la palabra, tan solo queda el amor al maestro, compañero y amigo. Queda la certeza de que Cuenca es otra luego de esta generación que se aleja.

La lectura de sus libros como exorcismo para que el corazón derrote al polvo, a las tumbas y a la noche; concluimos en ese espejo de un tiempo circular que regresa una y otra vez con la misma intensidad de una época de epifanía.

Pie de página 7
Revista literaria de creación y crítica

7 / Guayaquil
II semestre 2021
ISSN 2631-2824

Nota necrológica para Juan Valdano Morejón

Manuel Medina

El distinguido escritor Juan Valdano Morejón siempre sostuvo una estrecha relación con la Asociación de Ecuatorianistas. Como profesor y crítico literario, el Dr. Valdano colaboró con los esfuerzos de la organización de difundir la producción cultural del Ecuador más allá de nuestras fronteras. Su obra como escritor de ficción le mereció muchos reconocimientos y premios entre los que mencionamos el Premio Joaquín Gallegos Lara, recibido en tres ocasiones. En el 2020, se le otorgó el Premio Eugenio Espejo en la categoría Creaciones, Realizaciones o Actividades Literarias.

Mientras llega el día (1990) ha encontrado su lugar correspondiente como una de las más reconocidas novelas

ecuatorianas. Los miembros de la Asociación han dedicado estudios al análisis de sus textos. A modo de ilustración, mencionamos la lucida presentación del libro, leída en 1990 por Mike Waag, entonces presidente de la Asociación de Ecuatorianistas.

Destacamos su labor como académico en la producción de ensayos que lo conectan con nuestro trabajo de críticos de la literatura. Valdano se destacó con su prolífico récord de publicaciones de ficción y ensayo. Sentía mucho orgullo de haber sido seleccionando como miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua en 2017. Esta distinción la recibió por su notable récord de brillante, destacado intelectual con una prolífica obra publicada. Sirvió como reconocimiento a su incansable labor en beneficio de la cultura del Ecuador. Valdano fundó la Subsecretaria de Cultura en 1981 en el Ministerio de Educación, durante la administración de Oswaldo Hurtado Larrea. Representó al país como emisario de la misión cultural ante la Unesco, la Organización de Estados Americanos y el Convenio Andrés Bello, para mencionar algunos. Su oficio de ensayista nos deja una invaluable obra que ha servido como eslabón hacia los pensamientos de intelectuales de generaciones que lo prosiguen. Estos nuevos críticos han partido de sus conceptos como base para avanzar estas ideas que nos han ocupado durante los últimos treinta años.

En nuestro congreso en Loja (julio del 2017) dictó la ponencia magistral de apertura titulada «Los procesos ideológicos y culturales que han marcado las distintas etapas de la literatura ecuatoriana a partir del siglo XVI hasta el XXI». Este evento sirvió como punto de partida del debate que generara el congreso. Su participación ilustra, ejemplarmente, el rol del intelectual dedicado al estudio de la cultura ecuatoriana. Su intervención resumió las tendencias de su generación con principios ideológi-

cos que sirvieron como base de los movimientos sociales que tuvieron gran éxito en la década de los noventa. Durante el congreso, los críticos y académicos que participaron exitosamente propusieron un avance de estas teorías, agregando discusiones sobre la fluidez de los conceptos que antes, rígidamente, guiaban las discusiones sobre el concepto singular de nación, género, raza y clase. Muy generosamente, una cualidad que siempre lo destacó, el Dr. Valdano nos permitió publicar el ensayo en el libro *Convergencias sobre la cultura ecuatoriana* publicado por la Universidad Técnica Particular de Loja (Ediloja) y la Asociación de Ecuatorianistas en el 2020. Como otro ejemplo de su influencia entre los críticos que componen nuestra organización, en el último congreso que tomó lugar en julio del 2021, el Dr. Galo Guerrero leyó una ponencia basada en la obra de Juan Valdano titulada «Los ámbitos de realidad humana y estético-recreativa en el mito de la Odisea homérico-juanvaldana». El fruto de su labor repercutirá entre nuestra obra como críticos culturales y servirá como eslabón entre este constante intercambio y evolución de ideas que nos ayudan a destacar los valores y las virtudes de la producción cultural del Ecuador.

La Asociación de Ecuatorianistas rinde homenaje a un baluarte de nuestras letras y su dedicación a lo que consideraba su oficio, el escribir tanto literatura como ensayos y que se destacó en sus dos roles que merecieron su cometido total.

Pie de página 7

Biografías de los/as autores/as

Liliana Miraglia

Liliana Miraglia (Guayaquil, 1952). Egresada de la carrera de Literatura de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Ha publicado dos libros de cuentos, *La vida que parece* en 1989 y *Un close up prolongado* en 1996. Otros cuentos han sido publicados en antologías de cuento ecuatoriano y latinoamericano y en revistas y periódicos nacionales e internacionales. En la actualidad sigue la maestría de Escritura Creativa de la UArtes.

Johnny Jara Jaramillo, Cuenca, 1956

Estudió Literatura en la Universidad de Cuenca y Musicología en la Pontificia Universidad Católica de Cuenca. Ha colaborado con varias revistas literarias y periódicos en Ecuador, Estados Unidos, México, España y Dinamarca. Como editor, ha colaborado en la publicación de varios libros de su padre, poeta Efraín Jara Idrovo. *Un día de invierno en Nueva York y otros relatos*, publicada por la Casa de la Cultura Benjamín Carrión de Quito y por la Casa de la Cultura Benjamín Carrión, Núcleo del Azuay, en su segunda edición, es su ópera prima. Consta en varias antologías de narradores ecuatorianos.

Aníbal Castillo

Aníbal Castillo (Quito, 1985) es profesor de Lengua y Literatura y Educación Cultural y Artística, también tiene experiencia en producción audiovisual y teatro. Forma parte del comité organizador del Seminario de Cineclubismos Latinoamericanos. Publica sus cuentos, poemas y crónicas en la bitácora timbalo.blogspot.com. Actualmente cursa la maestría de Escritura Creativa en la Universidad de las Artes.

Livina Santos

Livina Santos (Guayaquil, 1959) es licenciada en Lengua Española y Literatura, en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. En 1989

publicó el libro de cuentos *Una noche frente al espejo*, y otros cuentos suyos han sido publicados en varias revistas y periódicos nacionales e internacionales, así como en varias antologías del cuento ecuatoriano. Ha sido coordinadora de varios talleres de lectura literaria de la ciudad de Guayaquil desde 1996. Actualmente cursa la maestría de Escritura Creativa en la UArtes.

Diego Alberto Martínez

Diego Alberto Martínez es un artista multidisciplinario nacido en Quito en 1986. Su libro *El Nicolás, Kingman y la novela que no fue* describe la relación con su abuelo, el escritor y narrador oral Nicolás Kingman, quien fue el último sobreviviente de la generación de escritores y artistas del 30 en Ecuador. Martínez recogió, durante casi una década, los testimonios de Kingman, que, entre ficción y realidad, relatan con gran sentido del humor la historia no oficial del surgimiento de su generación. Con ese archivo, el autor hoy presenta un libro que intercala narrativa, ilustración y fotografía, y prepara un largometraje documental, el cual sigue en proceso.

UArtes EDICIONES

Esta revista se produjo en la Universidad de las Artes
de Ecuador, bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Diciembre 2021
Familias tipográficas:
Merriweather, Merriweather Sans, Uni Sans y Conduit

En abril del 2020, cuando la humanidad sucumbía ante el COVID-19, *Pie de Página*, en su IV edición, ofreció una relectura de *La peste* de Camus, a la luz de esta inusitada atmósfera. Finalizamos el 2021 y la pandemia parece indestructible, como el fabuloso Leviatán; la cotidianidad movió sus hilos hacia los más variados escenarios donde los rituales ulteriores habrían de volcarse inexorablemente al mundo virtual. *Pie de Página* se ha unido a este tránsito, ofreciendo a sus lectores y lectoras ediciones plurales y variadas, donde los temas y discursos permiten encontrar otros tiempos y mundos posibles a partir de la literatura. En la V edición presentamos «Fragua futura», en la VI nos decantamos por «Los placeres de la lengua».

En esta VII edición, *Pie de Página* se centra en «El oficio de escribir», con un dosier de cuentos donde la extrañeza, singularidad y desencanto se suman a una selección de artículos académicos sobre obras literarias ecuatorianas, investigaciones que ponen en relevancia el acto de la escritura, más allá de la vocación o el impulso creativo, dando cuenta de la constante disciplina del oficio, de reflexivos planteamientos estéticos, de la constante búsqueda de recursos estilísticos, técnicos y formales, del profuso trabajo con el lenguaje, así como exploraciones que invitan al disfrute y al asombro.

Dra. Siomara España
Directora de *Pie de Página*

Artes EDICIONES
MZ 14 CENTRO DE INNOVACIÓN CULTURAL