



8 / Guayaquil
I semestre 2022
ISSN 2631-2824

Cartografía social y memoria en la obra de Mónica Varea

Gabriel Navarrete
Investigador independiente
Correo: ngabrielalejo@gmail.com

75

Resumen

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

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

Abstract

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

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

1. Introducción

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

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

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

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

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

77

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

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

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

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

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

78

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

80

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

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

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

13 Filinich, «Enunciación narrativa...».

14 Filinich, «Enunciación narrativa...».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Mónica Varea

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

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

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

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

5. Narrativa personal

85

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

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

20 Butler, *Deshacer el género*.

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

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

86

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

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

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

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

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

87

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

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

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

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

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

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

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

88

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

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

²⁵ Varea, *Margarita Peripecias*, 13.

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

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

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

²⁶ Varea, *Margarita Peripecias*, 17.

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

²⁸ Varea, *Zaz*, 8-11.

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

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

90

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

²⁹ Varea, *Zaz*, 17-18.

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

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

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

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

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

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

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

31 Varea, *Juan Olvidón*, 20.

32 Varea, *Juan Olvidón*, 31.

33 Varea, *Juan Olvidón*, 80.

34 Varea, *Juan Olvidón*, 106-107.

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

6. Narrativa periférica

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

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

³⁵ Augé, *Las formas del olvido*, 23.

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

³⁷ Augé, *Las formas del olvido*, 22.

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

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

93

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

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

³⁹ Varea, *Margarita Peripecias*, 10.

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

94

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

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

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

⁴⁰ Varea, *Margarita Peripecias*, 108.

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

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

95

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

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

⁴¹ Varea, *Juan Olvidón*, 53-54.

⁴² Varea, *Juan Olvidón*, 73-75.

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

96

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

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

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

⁴³ Varea, *Margarita Peripecias*, 46.

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

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

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

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

⁴⁴ Varea, *Margarita Peripecias*, 54.

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

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

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

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

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

47 Varea, *Margarita Peripecias*, 50.

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

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

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

⁴⁸ Varea, *Margarita Peripecias*, 56.

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

7. Conclusión

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

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

Bibliografía

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

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

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