

## EL ESCRITOR COMO ALQUIMISTA TEXTUAL (CINCO NOVELISTAS ECUATORIANOS DEL SIGLO XX)

Raffaella Salmeri

*Un libro no tiene sujeto ni objeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye un libro a su sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones.*

*Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos. En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también hay líneas de fuga, movimientos de des-territorialización, y de desestratificación.*

*Un libro es una multiplicidad [...]*

G. Deleuze y F. Guattari

Durante siglos el individuo ha procurado extraer de los textos ficticios imágenes de su pasaje por el mundo, de su existencia, de su vivencia, de su experiencia como persona singular y como colectivo. Ha percibido, poco a poco, que en las fábulas se pueden esconder las claves de la verdad, las respuestas a múltiples interrogantes y que, aún en los textos literarios, en la escritura, es posible encontrar aquello que en otros discursos no se ha podido alcanzar, es decir un espacio abierto para el diálogo, para la afirmación y para la continua confrontación. Es como si de repente la ficción literaria ha alcanzado el poder de restablecer el orden al caos de la experiencia y de la vida real y rutinaria de cada día:

La vida real fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se vuelve orden: organización, causa y efecto, fin y principio [...] Las novelas tienen principio y fin y, aún en las más informes y espasmódicas, la vida adopta un sentido que podemos percibir porque ellas nos ofrecen una perspectiva que la vida verdadera, en la que estamos inmersos, siempre nos niega. Ese orden es invención, un añadido del novelista, simulador que aparenta recrear la vida cuando en verdad la ratifica.<sup>1</sup>

Sin embargo, si de un lado la novela realista ha obedecido y ha mantenido de alguna manera ese orden ficcional, ese simulacro, ese principio y ese fin, del cual nos habla Mario Vargas Llosa, la metaficción narrativa, es decir, la literatura a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, ficción sobre ficción, en la cual la pregunta ¿Qué es la literatura?, aparece articulada no desde el exterior del texto como lo ha hecho Sartre, sino desde el interior de la literatura misma, se puede comparar y no es otra cosa que [...] «un texto que fluye y no se detiene, es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás».

Este tipo de literatura está caracterizada por novelas autorreflexivas aún en formación, flexibles, que se asemejan a la definición de novela que Mijail Bajtin ha enfatizado en su *Teoría y estética de la novela*. Para Bajtin, en efecto, la novela representa lo flexible por excelencia: el género persiguiendo una búsqueda permanente y constante, siempre de nuevo autoexplorándose y renovando todas sus formas consolidadas: «[...] la novela no es simplemente un género entre otros géneros. Es el único género en proceso de formación, entre géneros acabados desde hace tiempo y parcialmente muertos [...]».<sup>2</sup> De tal carácter puede ser únicamente un género formándose en la zona del contacto inmediato con la realidad justamente por el hecho que llegará a ser.

Efectivamente, los textos de metaficción pueden interpretarse como textos inacabados, siempre en construcción, ambiguos, sin un comienzo ni un fin, en los cuales se incorporan múltiples recursos y discursos llenos de tensiones ideológicas y estéticas. Son textos que optan por un final abierto que se distinguen por el hecho de no llevar implícita una conclusión, sino que por el contrario, casi siempre optan y prefieren dejar abierta una incógnita. ¿Por qué? Simplemente porque sus autores prefieren que sea el destinatario del relato, es decir, el lector y no solo el escritor quien decida cerrar o dejar abierta esa incógnita.

1. Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Bogotá, Seix Barral, 1991, p. 9.
2. Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 450.

Su lenguaje decisivamente complicado implica un intrincado desarrollo del tiempo narrativo y esto obliga e incita al lector a tomar parte y a colaborar en la construcción del texto a fin de tratar de decodificar su significado. Este espacio narrativo se distingue por el hecho de que todo puede ser literaturizado. Así lo pone de relieve el escritor ecuatoriano que ha sido incluido, por algunos críticos, dentro de la famosa y tan discutida generación de los años 30,<sup>3</sup> Pablo Palacio, en su novela *Débora*, donde escribe páginas lentas en el sentido de que necesitan tiempo para ser elaboradas, creadas, inventadas; textos enredados que se esconden dentro de su misma praxis discursiva para recuperar una tradición literaria que se convierte en objeto de recreación: «[...] páginas que desfilan como hombres encorvados que han fumado opio: lento, lento hasta que haga una nube en los ojos de los curiosos; [...]» (p. 181).

Las diferentes novelas de la narrativa ecuatoriana que me he propuesto analizar en este trabajo, *Débora*<sup>4</sup> (Pablo Palacio), *En la ciudad he perdido una novela*<sup>5</sup> (Humberto Salvador), *Entre Marx y una mujer desnuda*<sup>6</sup> (Jorge En-

3. Por «Generación del 30» se ha ido incluyendo y denominando a un grupo de escritores ecuatorianos que surgió en los años 20 y 30. Dichos artistas se han distinguido por el hecho de publicar obras de tendencia social, cuyas expresiones se concretaron en el realismo social, el indigenismo y el realismo socialista. Aunque Pablo Palacio ha sido encasillado dentro de esta generación, su obra artística no encaja perfectamente dentro de la proliferación de obras de denuncia y de protesta que se publicaron en la década de los años treinta. Su obra narrativa ha sido calificada como un caso extraordinario y único.

Palacio no se ocupa de hacer realismo social, no demuestra la explotación de los indígenas o la realidad del montuvio, sin embargo, en el fondo, su obra es un enfrentamiento agresivo e irónico con la problemática existencial. Toda la estructura que rige sus textos literarios se aleja tanto temáticamente como estilísticamente de su generación. En este propósito, y para tener más información sobre este particular asunto, aconsejaría la lectura del último estudio de Agustín Cueva sobre el pensamiento ecuatoriano: *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, en el cual Cueva rechaza y polemiza la idea de la pertenencia de Pablo Palacio a esta Generación. En efecto, según él Palacio no es un escritor de los años treinta sino de los veinte:

«[...] Palacio no es un escritor de los años treinta, sino de los años veinte, no tanto por la cronología de sus obras (cronología que también se apoya definitivamente en los veinte y no en los treinta), cuanto por el paradigma literario dentro del cual construye sus ficciones. Ponerlo a competir con el realismo de los treinta resulta sencillamente absurdo y, por eso, él mismo supo retirarse a tiempo de la carrera literaria.» Agustín Cueva, *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1993, p. 166.

4. Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapié*, Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1927.  
— *Obras completas*, Colección Antares, vol. 141, Quito, Libresa, 1997 (manejamos esta edición).
5. Humberto Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Talleres Gráficos, 1929. Trabajamos con la 2a. ed., incluida en la Colección Antares, vol. 94, Quito, Libresa, 1993.
6. Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda*, Quito, El Conejo, 1984 [1976].

rique Adoum) y *Hoy empiezo a acordarme*<sup>7</sup> (Miguel Donoso Pareja), (aún si las primeras dos han sido escritas alrededor de los años 30), se pueden situar dentro del discurso caótico de este tipo de literatura y responden, a mi modo de ver, a las directrices más comunes de la poética postmoderna.<sup>8</sup>

Su lectura y análisis ayudará a introducirme dentro de su complicada intertextualidad, dentro de sus símbolos y de sus metáforas, para demostrar y poner de relieve de qué manera sus estructuras y contenidos narrativos han sido innovadores y avanzados para su época, y como al mismo tiempo este tipo de narrativa goza de todas las características necesarias para poderse inscribir y revaluarse dentro del marco de la literatura latinoamericana postmoderna.<sup>9</sup>

Además quisiera puntualizar que los primeros dos textos que analizaré han sido precursores de tendencias futuras en la narrativa ecuatoriana y pueden encerrarse dentro del marco de las novelas denominadas postmodernas, en las cuales el autor latinoamericano deja de ser el demiurgo que define el destino de todas sus criaturas para disolverse detrás de una obra abierta, como diría Umberto Eco, en la que el lector tiene la última palabra. En opinión de Julio Ortega y parafraseándolo:

La nueva novela latinoamericana quiere ser una novela abierta porque entre el tiempo del lector y el tiempo del autor no se reconstruye un mundo, no se arma para explicarlo sino que se propone aquella figura que el lector mismo diseña convirtiendo en otro arte su acción de leer.<sup>10</sup>

Así mismo, me propongo demostrar que aún si estos textos han sido considerados e interpretados la mayoría de las veces como textos descentrados, marginados, extravagantes, a veces hasta incomprensibles, encierran dentro

7. Miguel Donoso Pareja, *Hoy empiezo a acordarme*, Quito, Eskeletra, 1997 [1994] (Edición manejada en el presente estudio).
8. Por poética postmoderna me refiero a todo ese juego narrativo manejado al interior de la estructura de dichos textos, tal como discontinuidad discursiva, fragmentación, continuas interferencias, digresiones, etc. El arte asume aquí un rol inconformista, debido al hecho de que la experimentación artística aparece como un cuestionamiento constante de las normas por parte del creador, y la obra aparece libre de cualquier regla previa. Un texto postmoderno es un texto autorreflexivo y autoreferencial el cual tematiza su propio status textual y los procedimientos en que se basa. Dichas novelas de la literatura ecuatoriana cumplen con todas las condiciones necesarias para poderlas clasificar como novelas postmodernas.
9. La crítica Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism*, presenta la definición primaria de la ficción postmoderna como una metaficción historiográfica. Dentro de esa categoría Hutcheon incluye textos que usan técnicas como la manipulación de la perspectiva de la narración, la autoconciencia, la incorporación de figuras históricas actuales y textos que desafían la ilusión de la identidad subjetiva identificada y coherente. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1989.
10. Julio Ortega, edit., *Una poética del cambio*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 6.

de su complejo juego textual, dentro de su caos premeditado, dentro de su estructura enredada, como todo laberinto, un centro; este centro es un punto preciso en el cual el escritor expone una determinada tesis, tesis que se irá creando y modificando gracias a la realización hiperconsciente de su escritura. En suma, es simplemente el sitio de la creación por medio de la palabra escrita. En este sitio lo que importa y lo que prima no es el significado o el significante, sino el camino, el itinerario, la mecánica implicada en el interior del texto mismo, la cual permite que el relato esté en continua mutación y en expansión:

Nunca hay que preguntarse qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en que multiplicidades se introduce o metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órgano hace converger el suyo [...] Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros pasajes [...].<sup>11</sup>

La intertextualidad de estos textos es manejada como juego constructivo y encierra en su estructura compleja un sistema caótico y fragmentado, una discontinuidad, una continua tensión entre orden y caos. Este estilo cuestiona y pone en tela de juicio el discurso narrativo decimonónico caracterizado por la linealidad narrativa y de esta manera se aleja completamente de los cánones de la literatura tradicional. Efectivamente, en dichas novelas la acción de la obra no es lineal, con una escena sucediendo a otra, sino simultánea, con muchas escenas ocurriendo al mismo tiempo por todo el relato. En este punto, cabría señalar que este tipo de estructura utilizada por estos escritores ecuatorianos no es para nada nueva, sino que es algo experimentado y conocido desde antaño. Que un texto literario sea un punto de reunión o de evocación de los rastros y ecos de millares de textos es algo muy obvio y tenemos que reconocer que parte de estas técnicas han sido rasgos típicamente cervantinos, presentes ya en el *Quijote*,<sup>12</sup> y en múltiples textos literarios bajo formas de rupturas, digresiones, fragmentaciones, etc. A este propósito, no tenemos que olvidar, pues, que Cervantes, al radicar la crítica de la creación dentro de la creación ha sido el fundador de la imaginación moderna. Ha sido precisamente este escritor el que ha abierto el camino hacia la autonomía artística. En efecto, todas las artes, la música, la pintura, la poesía reclamarán después el mismo derecho, es decir el derecho de constituirse en sí mismas y no ser

11. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*, Valencia, Pretextos, 1977, p. 45.

12. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, es en tal sentido una obra fundamental. En este texto están inventados y reinventados muchos juegos textuales y recursos para unir y desunir lo real y lo ficticio.

pasivas imitadoras de una realidad que solo reproducen, pues el arte desde ese momento no reflejará más realidad sino que tendrá la tarea de crear otra realidad. Justo en tiempos en que se habla de crisis de la novela, y en que se ha creído que la novela ha «muerto»,<sup>13</sup> como nos lo recuerda Carlos Fuentes, el *Quijote* reaparece en la escena literaria y los novelistas buscan formas parecidas para reaplicar a sus textos literarios.<sup>14</sup>

Además, considero importante subrayar que en la historia de la literatura, el caos y la entropía han sido permanentes ejemplos de creación estética, las famosas metáforas de los *laberintos borgeanos*, podrían servir de ejemplo para evidenciar la circularidad de un texto literario tanto en el ámbito espacial en cuanto encierra al hombre en un laberinto sin salida como a escala temporal.

Novelas que en lugar de contar una simple historia con un comienzo, un nudo y un desenlace, se interrogan continuamente sobre su misma praxis literaria; novelas autorreflexivas en las cuales sus mismos autores se desnudan frente a la hoja en blanco haciendo dialogar su propia creación y mostrándose así hiperconscientes del relato que desarrollarán. Cuando un escritor decide sentarse a escribir se confronta, es como si de repente necesitara confesarse consigo mismo, se adentra en su espíritu, en su mente, en su conciencia, en sus más íntimos y auténticos sentimientos y pensamientos. La autoconciencia del acto creativo es todo ese mecanismo cerebral interminable, todo un proceso psicológico que va adquiriendo forma y vida en la mente de un creador en el momento en que decide entregarse al acto de la escritura. Lo denomino mecanismo cerebral interminable por el simple motivo que el acto de escritura así como todo el fluir de los pensamientos en la mente humana es interminable, incesante. El escritor es el que aún habla cuando parece que todo ha sido dicho.

Considero a los escritores ecuatorianos aquí mencionados en cierta manera conscientes de lo que tratarán de crear independientemente del hecho de que si al final estarán satisfechos o no de su creación, y se volverán hiperconscientes, es decir, más que conscientes en el momento en que decidan que todas sus dudas acerca de sus propias capacidades de creación, todas sus posibles interrogantes, todas sus digresiones sobre la forma de escribir no tendrán más que darse vuelta no solo dentro de su cerebro sino que tendrán que ser incluidas en el texto mismo para que sean desveladas, analizadas y cuestionadas por el realizador del texto, el lector.<sup>15</sup>

13. Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 9.

14. La manera de contar empleada en el *Quijote* de Cervantes reaparece en la escena literaria y principalmente en este tipo de literatura en el sentido de que estos autores ecuatorianos adoptan estilos y técnicas similares para llevar a cabo su proceso creativo.

15. La idea de realizador del texto está tomada de la teoría del crítico alemán Wolfgang Iser, para quien el lector asume un papel protagónico. Todos los espacios vacíos dejados por el au-

Es así que el escritor decide transmitir su *drama psicológico*, sus *demonios*,<sup>16</sup> sus incertidumbres, al mismo texto literario. El escritor se desviste frente a la hoja en blanco, se entrega completamente al texto dando vida a una diferente técnica novelística que rompe drásticamente con la linealidad del discurso narrativo y con todo tipo de novela tradicional. Su praxis de escritor se transforma así en una especie de labor de alquimista en la cual están amalgamados múltiples recursos que alteran la diferencia entre lo real y lo ficticio, la conciencia y el mundo. El autor de la obra se vuelve así crítico de la misma y deja espacio a una pluralidad y polifonía de voces que se cruzan y se entrelazan. Estos particulares textos de ficción se diferencian, así como lo ha afirmado la escritora inglesa, Patricia Waugh, por el hecho de llamar conscientemente la atención sobre su propio status como artificio para plantearse la relación entre ficción y realidad.<sup>17</sup>

El autor de la obra no solo se introduce continuamente en el relato, sino que nos muestra paso a paso cómo lo va configurando, cómo el texto va adquiriendo espesor, para que el lector no olvide que aquello que está leyendo es una ficción, una irrealidad, un texto novelesco en el cual todo deviene posible y hasta creíble. Un ejemplo de esta configuración empleada como una estrategia hacia la composición de un acto creativo está muy bien enfatizada, justo en la primera página del texto con personajes de Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda*, léámosla:

O sea que las cosas no han sido todavía sino que van a ser, no pasaron así sino que van a suceder ahora, en estas páginas, nadie sabe como, no tienen un principio ni un orden otro que el que tú les des, e incluso la sucesión de renglones, de párrafos, de páginas puede ser alterada porque, aún inflexible en su estructura, es deliciosamente arbitraria (Adoum, p. 9).

El intrincado diálogo intertextual manejado dentro de este párrafo y dentro de este tipo de narrativa tiene una similitud y una estrecha relación con la

tor son rellenos por el lector quien viene a superarlo ya que los textos no pueden contener el cuadro total, sino que son el germen dinámico que permite su crecimiento. Iser, Wolfgang, «La estructura apelativa de los textos», en *En busca del texto*, compilados por Dietrich Rall, México, Universidad Autónoma de México, 1987.

16. «Demonios», término usado por Vargas Llosa para definir algunas obsesiones que se apoderan del escritor. Según Vargas Llosa el escritor no elige sus temas sino que es elegido por ellos, los que son presentados bajo una especie de obsesiones intocables y casi sacralizadas, desde el momento que se les concede capacidad para dirigir la vida de un hombre. Son obsesiones que se apoderan del escritor, tal como el poeta romántico era elegido por la musa, por la divinidad, quien le dictaba sus creaciones. Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona / Caracas, Monte Ávila, 1971.

17. Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Methuen, 1984, p. 2.

imagen de rizoma que propone Deleuze y Guattari<sup>18</sup> y que sugiere el propio Adoum al momento en que expone al lector las líneas principales de la composición del proceso creativo de su novela *Entre Marx y una mujer desnuda*: «[...] Las cosas no han sido todavía sino que van a ser [...] no tienen ni un principio ni un orden otro que el que tú les des [...]» (p. 9).

El rizoma, según Deleuze, tampoco tiene un orden preciso, sino que es una red donde solamente se encuentran líneas que se manifiestan en una especie de encadenamiento siempre en mutación y en expansión. Dichas líneas pueden relacionarse con las oraciones y los párrafos fragmentados empleados por estos autores al momento de componer su obra artística. Carente, como plantea Adoum, de un significado preciso, de un plan previo, de un desarrollo lineal, el rizoma se transforma así en una buena metáfora de una textualidad en proceso de un texto haciéndose y renovándose en cada momento, tomando la textura como cartografía, como una superficie donde múltiples intensidades pueden inscribirse:

[...] En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también hay líneas de fuga [...] Un libro es una multiplicidad.

El discurso se vuelve así rizomático en el sentido de que siempre es capaz de forjar otros posibles sentidos; su juego de espejos no es reproducción, no es mimesis, sino que es contrariamente continua creación y transformación por parte de ambos componentes de una creación, el escritor y el lector.

Efectivamente, en este tipo de escritura lo que prevalece es, así como lo subraya el crítico Maurice Blanchot, una especie de complicidad y de colaboración mutua entre el escritor y el lector. El texto deja así de ser solo motivo de contemplación para constituirse en un llamamiento a la complicidad. En pocas palabras, el libro necesita del lector para alcanzar su plenitud artística, para ser independiente, autónomo y para convertirse finalmente en obra de arte:

De algún modo el libro necesita al lector para convertirse en estatua, necesita al lector para afirmarse como cosa sin autor y también sin lector. En principio, la lectura no le aporta una verdad más humana; pero tampoco lo convierte en algo inhumano, un objeto, una pura presencia compacta, fruto de las profundidades que nuestro sol no hubiese madurado. Ella «hace» solamente que el libro, que la obra se convierta —se convierte— en obra más allá del hombre que la ha producido, de la experiencia que en ella se expresó, y aún de todos los recursos artísticos con los que la tradición ha contribuido. Lo propio de la lectura, su singularidad.

18. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*, Valencia, Pretextos, 1977.

ridad, aclara el sentido singular del verbo «hacer» en la expresión: Ella hace que la obra se convierta en obra.<sup>19</sup>

Valdría destacar que en este tipo de narrativa metaficcional, el escritor no es alguien que presume verlo y saberlo todo, no está allí para decir la última palabra, para dictar leyes; el escritor propone, opina, sin olvidarse de dejar siempre algunos espacios vacíos para que sean rellenados por el lector. Existe un «dador del relato» y un «destinatario del relato», según Barthes, y ambos son elementos esenciales. Lo importante es «descubrir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del mismo». <sup>20</sup> Barthes pone de relieve la transitividad del relato actual en estas líneas:

Hoy, escribir no es «contar», es decir que se cuenta, y remitir todo el referente (lo que se dice) a este acto de locución, es por eso que una parte de la literatura contemporánea ya no es descriptiva sino transitiva y se esfuerza por realizar en la palabra un presente tan puro que todo discurso se identifica con el acto que lo crea, siendo así todo el logos reducido extendido a una lexis.<sup>21</sup>

La tarea del lector sería, pues la de descifrar los códigos manejados en la estructura de la novela y abordar su nivel narracional o todo el conjunto de signos que encierran la clave de la comunicación entre el narrador y su destinatario, el lector. Aquí reside la transitividad del relato.

Escribir en estos textos significa, sobre todo, plantearse una pregunta indirecta a la cual el escritor no quiere responder, no está interesado en pertenecer a esa categoría de artistas únicos, sino que desea que todos participen en su aventura creativa. Es precisamente por esto que nos deja la respuesta abierta a cada uno de nosotros. Cabe entonces preguntarse: ¿Existe una única respuesta? ¿Es posible responder a lo que un artista escribe? La respuesta queda abierta por el simple motivo de ser inalcanzable, infinita. En efecto nunca se deja de responder a lo que un escritor ha escrito.

El lector tiene un rol fundamental, también, como coautor o productor del sentido del texto literario, que es visto como lugar de cruce y encuentro de códigos. Se trata de textos que implican un doble desafío: el del autor y el del lector. Del autor porque es él quien se desafía a sí mismo en el intento de acabar con la novela tradicional y de crear una forma diferente de novelar. Del lector porque su autor lo obliga a una lectura desafiante haciendo que él sea cada vez más partícipe de su proceso creativo:

19. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 181-182.

20. Roland Barthes, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 32.

21. *Ibidem*, pp. 35-36.

Se acabó la novela como remedio para el aburrimiento o para pasar el tiempo: el escritor no es un payaso ni una niñera, no se despelleja ni arriesga la cornada solo para hacer dormir a los demás, y tienes que continuar, como un torero, hasta que uno de los dos caiga muerto-tú o este capítulo [...] (*Entre Marx*, p. 181).

Al igual que Cortázar en *Rayuela*, la nueva meta es liquidar al lector pasivo. *Rayuela* se puede leer en forma lineal o siguiendo un tablero de dirección que desemboca en diferentes lecturas que terminan en un círculo vicioso. El lector se convierte en productor de texto. No solo participa sino que interviene; es el autor de la respuesta final. El texto no solo puede ser leído, sino construido, deconstruido y aumentado hasta el infinito. Aunque el lector no interviene solo y exclusivamente en estos tipos de textos sino que de manera más o menos intensa en cada escrito que merece su participación constante; esta particular forma de narrar altamente compleja requiere una más intensa y activa participación de este último, ya que el juego intertextual manejado dentro de esta complicada estructura narrativa es una de las características principales de dichos textos literarios que obligan al lector a la recodificación de su tramado y que lo convierten en el creador del propio texto que va a leer. Es por eso que *Rayuela* se trasforma en una invitación a jugar el juego arriesgado de escribir una novela. Jugar, escribir y vivir se vuelven realidades intercambiables.

Además, este tipo de lectura deviene también un desafío enriquecedor ya que cada individuo puede llenar esos espacios a su manera y construir su camino a través del laberinto de materiales disponibles siguiendo su propia lógica y su propio interés. Cada usuario dispone de una determinada situación existencial, de una determinada sensibilidad, de una propia cultura, de un gusto propio, de modo que la comprensión de la obra artística cambia de individuo a individuo: «Cada uno de nosotros, como Pierre Menard, es el autor de *Don Quijote* porque cada lector crea la novela, traduciendo el acto finito pero potencial de la escritura en el acto infinito, pero radicalmente actual, de la lectura».<sup>22</sup>

La hiperconsciencia del acto creativo implica por parte del escritor y por parte del lector una continua búsqueda y una continua reflexión sobre el mismo arte de la escritura y el sentido de crear personajes literarios. Sus tareas, pues son las de demostrar que un texto es lo que es y no esforzarse en demostrar lo que significa. Así es como justamente lo afirma Susan Sontag:

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en expresar de la obra de arte un contenido

22. Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, p. 31.

mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto.<sup>23</sup>

El contenido y el valor de todo texto literario es sobre todo el contenido de la constante fantasía, de la continua creatividad y de la búsqueda incesante del artífice de la obra de arte, es decir, el escritor. Mas allá del género de la obra, de la estructura, del lenguaje, del estilo, se destaca la figura del creador hiperconsciente inmerso en su propia imaginación para dar vida a su única creación. La función del arte es cuestionar la realidad, recrearla o inventarla. Esta recreación deviene posible a través de la imaginación del escritor.

La imaginación, pues, en tanto la «hembra del acto» así como señalaba Martí «sin la que nada hay fecundo», deviene el alma para un escritor, algo que le pertenece y que nadie podrá jamás quitarle: «la imaginación, carajo, lo único que no pudieron arrancarme».<sup>24</sup> Las fantasías, los recuerdos, las paranoias mentales, las dudas de un escritor serán las que poco a poco darán forma al esqueleto de la obra. El escritor se dejará llevar por sus impulsos y poco a poco se desnudará frente a la obra que irá construyendo. Así el relato se interioriza, se hace introspectivo. El escritor:

[...] se desnuda, se baja del pedestal al que se acostumbra elevar a los artistas, se muestra tal como es, sin guardar ningún secreto para con el lector le muestra cómo es el proceso de creación, desmitificando al escritor aleado por las musas y la inspiración, poniéndose en su puesto de trabajador apto para escribir, así como otros son aptos para construir edificios o labrar la tierra.<sup>25</sup>

El hecho de desnudarse, de ser hiperconsciente de lo que va a desarrollar lleva al escritor a una continua búsqueda de sí mismo y de la razón y del sentido de su obra, de su verdad y de su esencia. El escritor se involucra dentro del relato que está por desplegar, se interioriza dentro de su búsqueda verbal y mientras va creando y moldeando su obra, no deja de lado el hecho de hacer también su propia crítica, de dudar de sí mismo, de sus capacidades narrativas, transformando así el mundo de lo novelado en el espacio de lo permitido, de lo posible, de la invención por medio de su palabra.

En este espacio de invención se entrecruzan la teoría, la crítica y la práctica de escribir. Es una invención abierta a múltiples interpretaciones. En sus textos no existe una sola verdad sino diferentes voces que, interactuando, establecen y mantienen un diálogo al infinito. El texto se transforma así en una

23. Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 10.

24. Fernando Tinajero, *El desencuentro*, Quito, El Conejo, 1983, p. 136.

25. Laura Hidalgo Alzamora, «Entre Marx y una mujer desnuda o la novela otra», en *Cultura*, No. 1, Quito, Banco Central del Ecuador, 1978, p. 48.

obra abierta que mientras se va construyendo produce, así como lo subraya Umberto Eco en *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, nuevos fenómenos:

No hay nada que se pueda llamar la estructura final, puesto que esta debe ser indefinible: no hay un metalenguaje que pueda abarcarla. Si la estructura es identificada, entonces no es la última. La estructura final es aquella que escondida e inaprensible y no estructurada, produce nuevos fenómenos.<sup>26</sup>

Además de ser hiperconsciente y crítica, la metaficción narrativa es una concepción carnavalizada del texto, en tanto la metaficción como la vida en el carnaval, es «ella misma la que juega e interpreta».<sup>27</sup> En el campo de la productividad textual, como en el carnaval, la literatura se interpreta a sí misma, su juego no es representación sobre la realidad sino ironía, humor, parodia que muestra un universo en constante mutación en el cual su discurso rompe radicalmente con las: «[...] leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y con ese mismo movimiento es una impugnación social y política».<sup>28</sup>

En estas determinadas novelas la historia está contemplada casi siempre desde una perspectiva irónica, cínica que rompe con todo tipo de falso sentimentalismo y compasión, creando la idea de texto como juego entendido en su sentido de trasgresión y contracanon. El humor manejado dentro de la estructura de los textos como instrumento y estrategia de expresión, varía de obra a obra. Cabría señalar que su similitud corresponde solamente a la semejanza en cuanto al contenido rebelde y cuestionador de las diferentes obras, diferencias que delatan el medio siglo que las separa.

Leer las novelas de la literatura ecuatoriana que menciono es como aventurarme en un largo viaje que en lugar de tener un itinerario o una meta preestablecida me permitirá perderme en los meandros de estos textos todas las veces que lo crea oportuno para, seguramente, poder alcanzar esa meta tan anhelada por parte de un escritor, es decir, poder finalmente sentirme cómplice de su juego creativo. Jugaré al juego de leer, inventar un nuevo rito, tratar de recomponer mediante el acto de la lectura los diferentes cabos dejados sueltos por parte de sus autores. Mi itinerario es otra búsqueda enriquecedora y desafiante a la vez, en el sentido de que nunca podré estar segura de encontrar un hilo conductor o un algo que trate de meter orden y dar un sentido a estos textos que se preocupan por acentuar el tratamiento de la palabra

26. Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1978, p. 46.

27. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 13.

28. Julia Kristeva, *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 189.

literaria más que su contenido. ¿Pero, por qué esforzarse en encontrar un sentido? El sentido no es otra cosa que la obra misma, su singularidad. Y es precisamente en esta singularidad que se encuentra la esencia de un acto creativo. Estos textos no tienen una meta preestablecida, su fin es conseguir, otorgar placer al lector, ese espacio de goce, esa posibilidad de crear una dialéctica abierta en la que nunca se acabará de crear y de recrear, y en la que existe, todavía, una posibilidad de reinventar un nuevo juego.

El propósito de este trabajo es el de rastrear en la singularidad de este mundo literario ecuatoriano, es decir, en la hiperconsciencia del acto creativo manejada por los escritores antes mencionados. Este rastreo me ha servido para constatar y enfatizar cómo dentro de este particular mundo literario el proceso de la experimentación es el cuerpo de la escritura; escritura hiperconsciente en que no hay una intención de significado preciso y en cuyo proceso hay un intento de suprimir los límites entre el escritor y el lector. Este intento de supresión de límites podría formar el texto ideal. La pregunta que surge de esta afirmación es ¿Existe un texto ideal? ¿En qué consiste? ¿Qué tiene de diferente de los otros textos? Si cada escritor posee su diferente estilo y poética para llevar a cabo su proceso creativo, un texto ideal podría ser el tipo de texto que propone y pone de relieve el propio Adoum en *Entre Marx y una mujer desnuda*, es decir, el escritor tendría que lograr la obra en que el lector participa de manera eficaz y productiva en el desarrollo de la trama y en el desenredo de sus múltiples nudos:

[...] la obra literaria debe ser movimiento y no reposo. Y esto vale también para el lector: lograr la obra en la que deba poner atención a cada frase, a cada palabra, como en un poema, sin las vastas planicies que se leen mecánicamente en un restaurante o en el metro y de las que no se recuerda nada sin que ello perjudique a la acción o a la idea general del libro, sino que actúe, participe, que discuta, que se plantee dudas aunque nadie las resuelva. [...] pero sin olvidar que tanto el contenido como la forma de una novela «tienen por límite la noción misma de arte». ¿Podrás? (pp. 180-181).

Por medio de este ensayo quiero enfatizar que el placer de un relato no es directamente su contenido ni su estructura, más bien las rasgaduras que su autor crea al interior del mismo texto, los juegos de lenguaje que atrapan y que mantienen alerta en cada punto al lector y que hacen que mientras lea levante la cabeza perplejo pero que inmediatamente vuelva a sumergirse con más interés y empeño de antes.

Textos que renuncian a reflejar o imitar la realidad: su capacidad crítica es otra, se basa ya no en su albedrío sino en su condición de metáfora de esa realidad dentro de la cual el lenguaje se vuelve historia. Se trata de novelas de autocuestionamiento, de autocrítica, de experimentación. Textos que rompen

con la ley de un comienzo, un medio y un fin. Esto no significa falta de desarrollo de los temas, sino un desarrollo que el lector debe completar por medio de su memoria narrativa pero también por medio de su propio poder de creación. Textos que se cuestionan continuamente sobre su misma praxis literaria, en los cuales sus respectivos autores transmiten sus propias dudas acerca de su propia capacidad de crear y de conocer.

En dichas novelas lo que prevalece es, como ya lo he mencionado, una especie de hiperconsciencia del acto creativo; hiperconsciencia que transforma el texto literario en una especie de juego lúdico entre el narrador, los personajes y el lector o más bien el comienzo de un juego más que su fin o desarrollo. Se trata de un juego textual que deja un espacio abierto a la imaginación y la sensibilidad de cada individuo. La escritura se convierte así en una praxis lúdica, una especie de ceremonia para que el lector pueda gozar de su lenguaje. Así como precisamente lo subraya Julia Kristeva: «la forma novelesca es un juego, un cambio constante, un movimiento hacia un fin jamás alcanzado, una aspiración hacia una finalidad defraudada, o, dicho en palabras actuales, una transformación».<sup>29</sup>

Partiendo del presupuesto de que toda obra de arte no es un *factum* sino un *facendum*, el objetivo de esta lectura crítica es la búsqueda hacia una comprensión de un acto creativo abierto que reflexione sobre una diferente manera de leer el mundo y que deje espacio a un diferente tipo de creación y de interpretación, es decir: una interpretación que no se ocupe tanto del contenido de la obra sino de su proceso creativo. Una crítica de la lectura que se proyecta desde las mismas páginas del libro hacia el mundo exterior, y también y, sobre todo, una crítica del acto creativo contenido dentro del texto mismo, esto es de la creación dentro de la creación.

Considero todo texto literario una constelación de signos e indeterminaciones, de presencias y de ausencias, de plenitudes y de vacíos, de afirmaciones y de negaciones dentro del cual todo es permitido, todo deviene posible. Precisamente por este motivo, califico a mi trabajo crítico como un aporte y una posibilidad entre las tantas posibilidades y las múltiples aportaciones y también como un alto riesgo. Si el lector pretende encontrar en aquí una respuesta, una verdad de los textos, algo fijo y estable, me autorizo a informarlo que se está equivocado; mi trabajo crítico es un camino abierto en el cual nada es fijo, y como un texto literario es una transparencia en la cual un sentido deja transparentar otros posibles sentidos. Ningún trabajo crítico es una respuesta definitiva, la riqueza y la abundancia imaginativa de la escritura nunca permite conclusiones definitivas, siempre llegará alguien capaz de ver más allá. Un texto literario es una constelación de signos, de posibilidades, de propues-

29. Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 22.

tas, de preguntas en continuo devenir que pueden o no aportar nuevas ideas satisfactorias. En este sentido, los textos escogidos y nombrados de la literatura ecuatoriana lo confirman, concuerdo con la definición de novela propuesta por Carlos Fuentes: «Más que una respuesta, la novela es una pregunta crítica acerca del mundo, pero también acerca de ella misma. La novela es, a la vez, arte del cuestionamiento y cuestionamiento del arte». <sup>30</sup>

En estos tiempos postmodernos en que ficción y realidad pueden tomarse de la mano, en la era en que sabemos que algo es cierto solo si nosotros queremos creer que lo es. Es este estadio en el que la novela es novela solo porque lo dice la contraportada del libro, o porque lo confirman sus propios autores, o la reseña literaria de algún periódico, en estos tiempos, en esta era, estas novelas de la literatura ecuatoriana representan, a mi modo de ver, una de las múltiples maneras de captar y de entender el proceso creativo.

Entenderlo en el sentido de captar e interpretar la literatura como ejercicio creativo y crítico que implica el predominio de la diégesis, es decir, la estructura narrativa en el interior de la literatura, la experimentación dentro de la creación. En fin, crear experimentando, crear sin dejar y sin olvidarse de autocuestionarse, de plantearse dudas que no hacen otra cosa que enriquecer el acto de la creación y al mismo tiempo nos enriquecen; crear buscando el placer de la escritura, el placer de la palabra literaria, el placer de la creación, parafraseando a Roland Barthes y a Umberto Eco, el placer del texto abierto dentro del cual: «[...] Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original». <sup>31</sup> ❀

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

- Adoum, Jorge Enrique, *Entre Marx y una mujer desnuda*, Quito, El Conejo, 1984.  
 Donoso Pareja, Miguel, *Hoy empiezo a acordarme*, Quito, Eskeletra, 1997.  
 Palacio, Pablo, *Débora y un hombre muerto a puntapiés*, Quito, El Conejo, 1985.  
 Salvador, Humberto, *En la ciudad he perdido una novela*, Quito, Talleres Gráficos, 1929.

### Fuentes secundarias

- Achugar, Hugo, *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Trilce, 1994.

30. Carlos Fuentes, *Geografía de la novela*, p. 31.

31. Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979, p. 74.

- Alter, Robert, *Partial Magic, The Novel as Self Conscious Genre*, Bekerley, University of California Press, 1975.
- Araujo Sánchez, Diego, *Arte y cultura. Ecuador: 1830-1980*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1980.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Barrera, Isaac J, *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Libresa, 1979.
- Barthes Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- *¿Por donde empezar?*, Barcelona, Du Seil y Tusquets Editores, 1974.
- *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1987 [1972].
- *El susurro del lenguaje. Mas allá de las palabras y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial/Emecé, 1971.
- *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1966.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernardes, Madrid, Siruela, 1989.
- *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Siruela, 1998.
- Carrión, Alejandro, «Pablo Palacio, el fulminado por el rayo», en *Galería de retratos*, Quito, Banco Central, 1983.
- Cueva, Agustín, *Literatura, arte y sociedad*, Quito, Editorial Universitaria, 1973.
- *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Planeta, 1993.
- Deleuze, Gilles y Guattari, *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 1977.
- *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia, 1994.
- Derrida, Jacques, *Mal de archivo*, trad. Paco Vidarte, Madrid, Trotta, 1997.
- Donoso Pareja, Miguel, *Los grandes de la década del 30*, Quito, El Conejo, 1985.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1978.
- *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1979.
- *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Forster, Edward M, *Aspectos de la novela*, México, Universidad Veracruzana, 1961.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.
- *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1970.
- *La Arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, 1970.
- *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Frye, Northon, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1957.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox*, New York and London, Methuen, 1984.
- Kristeva, Julia, *Semiótica 1 y 2*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- Krysinski, Wladimir, *Encrucijada de signos. Ensayos sobre novela moderna*, Madrid, Arco Libros, 1996.
- Liotard, Jean-Francois, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987.

- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- Palacio, Pablo, «Novela Guillotinada», en *Revista de Avance*, No. 11, La Habana, septiembre, 1927.
- *Vida del aborcado, Novela subjetiva*, Quito, Talleres Nacionales, 1932.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- Pirandello, Luigi, *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Pulgarín, Amalia, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa post-modernista*, Madrid, Espiral Hispanoamericano, 1995.
- Rama, Ángel y Mario Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, Corregidor, Buenos Aires, 1972.
- Robles, Humberto, «La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1918-1934)», en *Revista Iberoamericana*, No. 144-145, julio-diciembre, 1988.
- Salvador, Humberto, *Taza de té*, Quito, Talleres Gráficos Nacionales, 1932.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vázquez Rial, Madrid, Alfaguara, 1966.
- Vargas Llosa, Mario, *La verdad de las mentiras*, Bogotá, Seix Barral, 1991.
- Waugh, Patricia, *Metafiction, The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*, London-New York, Methuen, 1984.
- Wolfgang, Iser, «La estructura apelativa de los textos», en Dietrich Rall, comp., *En busca del texto*, México, Universidad Autónoma de México, s.f.