

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 8

*Nuevas
aproximaciones al
cuento ecuatoriano de
los últimos 25 años*

*Alexandra
Astudillo*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Nuevas aproximaciones al cuento
ecuatoriano de los últimos 25 años

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 8

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Toledo N22-80

Teléfono: (593-2) 556405

Fax: (593-2) 508156

E-mail: uasb@uasb.edu.ec

<http://www.uasb.edu.ec>

Apartado postal: 17-12-569

Quito, Ecuador

Alexandra Astudillo Figueroa

**Nuevas aproximaciones al cuento
ecuatoriano de los últimos 25 años**



**UNIVERSIDAD ANDINA
SIMON BOLIVAR**
Ecuador



**CORPORACION
EDITORIA NACIONAL**

Quito, 1999

Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años

Alexandra Astudillo Figueroa

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 8

Primera edición:

Corporación Editora Nacional
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Quito, diciembre 1999

Coordinación editorial:

Quínche Ortiz Crespo

Diseño gráfico y armado:

Taller de la Corporación Editora Nacional

Cubierta:

Quínche Ortiz Crespo

Corrección de textos:

Fernando Balseca

Impresión:

Gutenberg & Aldus,

Yáñez Pinzón N26-197 y La Niña, Quito

ISBN: Corporación Editora Nacional

9978-84-250-0 (serie)

9978-84-261-6 (número 8)

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

9978-19-001-5 (serie)

9978-19-012-0 (número 8)

Derechos de autor:

Inscripción: 013464

Depósito legal: 001476

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Roca E9-59 y Tamayo • Teléfonos: (593-2) 554358, 554558

Fax: (593-2) 566340 • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador

Título original: *Enunciado, alteridad y cronotopo: lecturas bajtinianas del cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*

Tesis para la obtención del título de Magíster en Letras

Programa de Maestría en Letras, 1995

Autor: *Alexandra Astudillo Figueroa*

Tutor: *Alejandro Moreano*

Código bibliográfico del Centro de Información: *T-0018*

Contenido

Prólogo / 7

Reconocimientos / 11

Introducción / 13

Capítulo I

El texto como enunciado / 17

1. El texto como enunciado / 17
2. El carácter dinámico del enunciado / 19
3. El sujeto y la alteridad como posibilidad en el enunciado / 21

Capítulo II

Cuando la imagen del lenguaje es imposible / 25

1. Las marcas del cuerpo / 26
2. En las fronteras del miedo y el deseo / 32

Capítulo III

En los bordes de una imagen del lenguaje / 43

1. El dolor como condición de posibilidad de la voz ajena / 44
2. Las voces frente al espejo / 57
3. Las voces que se disuelven / 68

Capítulo IV

La imagen de un lenguaje otro / 77

1. La torsión de las voces / 78

2. Las voces hilarantes del mundo oral / **86**
3. Las voces solitarias / **94**
4. La voz del otro femenino / **100**
5. Las voces que aligeran su peso / **109**

Capítulo V

En el cronotopo de estos años / **117**

1. Los espacios y tiempos del aislamiento / **117**
2. El tiempo profundo de un espacio que se escapa / **119**
3. El tiempo y el espacio que armonizan disonancias / **121**

Alcances finales / **125**

Bibliografía / **129**

Universidad Andina Simón Bolívar / **133**

Títulos de la Serie Magíster / **134**

Prólogo

El presente libro, *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*, es la tesis académica mediante la que Alexandra Astudillo obtuvo el título de Magíster en Letras, en la Universidad Andina Simón Bolívar.

Sin duda, tiene la clásica estructura de un texto académico: un instrumental metodológico –la teoría de Mijail Bajtín– que «trabaja» –en el sentido althusseriano del término– una determinada «materia prima» –los cuentos de los escritores ecuatorianos nacidos después de 1940– para producir el conocimiento de las «estrategias narrativas que organizan las distintas maneras de imaginar la sociedad ecuatoriana», según lo dice la autora.

Empero, el resultado dista mucho de ser un mero ejercicio académico. Yo habría aconsejado a Alexandra publicar el texto sin el capítulo I –«El texto como enunciado»– que sintetiza ese instrumental bajtiniano, para que el texto brille por su propia voz.

En una velada o indirecta autocrítica a su obra Borges dice:² la forma en vez de liberar la vida, la mata. De manera similar, en muchos textos académicos, el método en lugar de permitir el despliegue creativo de la interpretación, la mata.

En este libro no ocurre nada de eso. Por el contrario: se trata, a mi juicio, de uno de los mejores y más creativos estudios realizados sobre la nueva narrativa ecuatoriana. Y su importancia radica no solo en el nivel teórico –la interpretación de los cuentos ecuatorianos de los últimos 25 años– sino en la (recreación) del universo literario presente y que va más allá de ellos. Alexandra Astudillo lleva la crítica literaria a su mejor nivel: construye los imaginarios de la ficción, las figuras o imágenes del lenguaje que fundan su sentido y que están, más allá o más acá de la conciencia narrativa. Algo así como el inconciente de las formas de inventar e imaginar de una época. La crítica así desarrollada deviene en literatura ella misma. *Nuevas aproximaciones...* es un texto literario. De alguna manera, Alexandra no solo despliega las potencialidades creativas contenidas *in nuce* en los cuentos analizados sino que los profundiza y supera..

Mas aún, el texto en su parte fundamental tiene una estructura narrativa. Hay

1. Las famosas «generalidades» de la llamada práctica teórica.
2. En su relato sobre las críticas realizadas a Herbert Quain.

una secuencia lógica que es, a la vez, dramática. El proceso que va del capítulo II – «Cuando la imagen del lenguaje es imposible»– hasta el IV –«La imagen de un lenguaje otro»– puede ser leído también como la épica de la emergencia de las voces «otras», de la insurgencia literaria de la diversidad. Una suerte de pequeña revolución democrática en la república de la literatura, un cambio en las relaciones de poder.

Esa insurgencia no solo está analizada sino «narrada». Se siente la tensión, el drama instaurado en los textos estudiados en el capítulo II: el sujeto de la enunciación pretende cuestionar y aun condenar la conciencia moral que instaura la diferencia – el cuerpo deforme o los personajes femeninos– pero termina reproduciéndola: hay una sensación de derrota y fracaso. En los cuentos estudiados en el capítulo III, el drama se estructura en torno a dos centros discursivos: «la palabra ajena y la palabra que la muestra como ajena»: las voces otras han abierto un espacio mayor de existencia, se hacen oír pero aun dentro de la voz ajena. En los cuentos analizados en el capítulo IV, la tensión se acentúa, esas voces ganan autonomía y libertad y la palabra «pierde tranquilidad y seguridad para llegar a ser turbulenta...»³ Alexandra Astudillo nos cuenta el drama de una conciencia –y un discurso– monológica que pretende abrirse a la diversidad polifónica del mundo.

Alejandro Moreano

3. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoyewsky*, cit. por la autora.

A Patricio y Arturo

Reconocimientos

Agradezco a la Universidad Andina Simón Bolívar por todas las facilidades que me brindó para realizar los estudios de Maestría, de manera especial a Fernando Balseca y Cecilia Durán por el apoyo de siempre y a Alejandro Moreano quien dirigió esta investigación.

NOTA EDITORIAL: En este trabajo hay muchas citas de obras que tienen una peculiar ortografía y sintaxis, que no son correctas desde el punto gramatical. Dichas características forman parte de una propuesta estética.

Introducción

Lo más profundo está en la ficción, pues esta consiste en la invención imaginativa, es la creación, los nombres, el sentido de las cosas, el motor de la interpretación. Necesitamos fingir, inventar, representar: de lo contrario no podríamos controlar la realidad; resbalaríamos por su superficie hacia una profundidad que ella no posee y que en nosotros es el deseo [...] de encontrarnos con su fondo.

José Joaquín Brunner, *América Latina: cultura y modernidad*.

El presente estudio es una aproximación al relato¹ ecuatoriano publicado en los últimos 25 años, a partir del análisis de una selección de algunos de ellos,² con la intención de reflexionar sobre las estrategias narrativas que organizan las distintas maneras de imaginar en la sociedad ecuatoriana, en un período de rápidas transformaciones, que incide en una forma u otra de inventar, fingir o representar.

El análisis se apoya en una perspectiva –de entre muchas otras posibles que permiten los textos– que considera a los relatos como productos culturales, es decir, como procesos enunciativos que se construyen sobre experiencias, realidades, vivencias, en un momento específico, y como una generación dinámica de sentido, que dialoga con una realidad heterogénea, cambiante y contradictoria.

Se ha realizado un proceso selectivo de relatos publicados a partir de 1970, escritos por autores nacidos desde los años 40 en adelante,³ pues los 70 marcan un mo-

1. El término relato es utilizado en este estudio en un sentido amplio, sin entrar a discusiones sobre denominaciones de acuerdo con la extensión de los textos, ni distinciones entre cuento y relato; problemas que desbordan el enfoque del mismo.
2. Después de una lectura de gran parte de los relatos publicados en estos años, se ha realizado una selección de acuerdo con criterios que dan prioridad a una adecuada estructuración de los mismos, y también toman en cuenta las opiniones vertidas por la crítica respecto a algunos de ellos, considerados como los más representativos de la literatura ecuatoriana de este período.
3. Eliécer Cárdenas, Jorge Dávila Vázquez, Iván Egüez, Iván Oñate, Raúl Pérez Torres, Francisco Proaño Arandi, Marco Antonio Rodríguez, Huilo Ruales, Fabiola Solís de King, Abdón Ubidia, Raúl Vallejo, Javier Vásconez y Jorge Velasco Mackenzie, Santiago Páez, Gilda Holst, Jennie Carrasco y Santiago Andrade.

mento en que tanto la sociedad ecuatoriana como su literatura sufren cambios; en esta época se comienza a desarrollar un mayor interés, no solo por la producción literaria, sino por una profundización teórica, acompañada de una conciencia crítica sobre el rol del escritor, aspectos que influyen en la producción literaria. El objetivo de este estudio es analizar las estrategias narrativas adoptadas por los relatos en este período, para encontrar sus características más relevantes.

Para una aproximación a los mismos se ha adoptado la perspectiva teórica de Mijail Bajtín⁴ porque al mismo tiempo que permite orientar la lectura hacia la manera cómo se construye el enunciado, cómo se articula en él los lenguajes sociales, y se re-crea su potencialidad expresiva, posibilita proyectar el análisis a una visión más amplia, que da cabida a las posiciones axiológicas presentes en el lenguaje en un momento determinado y desentraña los mundos que se organizan en torno a ellas.

Dicha perspectiva permite acercarse a los relatos seleccionados en busca de sus estructuras internas, no tanto para describirlos como organizaciones individuales y únicas, cuanto para proyectar sus características internas hacia una lectura de conjunto, que deja de lado algunas particularidades específicas y se concentra en establecer los modos de enunciación comunes a unos y otros; esto permite descubrir algunas constantes en las estrategias de organización de los relatos en un momento determinado, detrás de las cuales, están presentes maneras específicas de pensar la sociedad y a los individuos inmerso en ella.

A diferencia de otros estudios sobre los relatos de este período,⁵ que los caracterizan en oposición a los publicados en la década del 30 y establecen comparaciones de técnicas narrativas, personaje urbano frente al rural, predominio de la connotación sobre la denotación, perspectiva existencial antes que social, entre otras, en el presente análisis hay un interés por estudiar el período en sus peculiaridades internas y hacer una lectura que permita correlacionar los distintos relatos y caracterizarlos como un conjunto dinámico de articulación de sentido, perspectiva distinta de una reflexión de carácter sociológico y/o de cualquier intento de valoración de los relatos como textos individuales y de sus autores, ya realizadas por importantes críticos de la literatura ecuatoriana como Diego Araujo, Cecilia Ansaldo y Raúl Vallejo.

4. Lingüista ruso (1895-1975) cuyo principal aporte radica en considerar a la obra literaria en contacto con la realidad, el devenir, y el conjunto de lenguajes diversos que circulan en la sociedad, organizados en una estructura espacio temporal determinada. El desarrollo de concepciones como polifonía, dialogismo, cronotopo, imágenes del lenguaje, entre muchas otras, al igual que sus aproximaciones a la cultura popular lo convierten en uno de los más importantes teóricos de la literatura y de las ciencias humanas de este siglo.
5. Cfr. Cecilia Ansaldo, «El cuento ecuatoriano de los últimos 30 años», en *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo / Hoy, 1983. Raúl Vallejo, *Una gota de inspiración toneladas de transpiración. Antología del nuevo cuento ecuatoriano*, Quito, Libresa, 1990. Diego Araujo, «Literatura ecuatoriana de los 80», en *Signos de futuro*, Quito, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991.

El estudio está organizado en cinco capítulos. En el capítulo inicial se realiza una breve exposición de los argumentos teórico-metodológicos que orientan la estrategia de lectura de los distintos relatos. La concepción teórica fundamental está tomada de Mijail Bajtín, se recoge su perspectiva sobre el enunciado concebido como una elaboración de carácter dinámico y social, articulada desde una posición específica que organiza distintas voces, correlacionándolas unas con otras, sobre un trasfondo espacio-temporal y que concluye en la configuración o no de imágenes de lenguajes que circulan en la sociedad.

Los capítulos segundo, tercero y cuarto recogen el análisis de los relatos agrupados de acuerdo con características comunes en la forma de configuración del enunciado.

En el segundo capítulo se analizan relatos que se caracterizan por configurar un mundo cerrado y concluido enfrentado al conflicto de la presencia de un *otro* distinto; situación que se trata de resolver marcando el cuerpo del *otro*, limitando sus movimientos a las fronteras del miedo y el deseo, silenciando su voz, bajo el peso de espacios y tiempos de los que no pueden salir y que les define de una vez y para siempre.

El tercer capítulo explora el conjunto de relatos de diversos autores de un período intermedio —el más amplio— y los organiza de acuerdo con aspectos que les son comunes, relatos en los que predomina una fuerte confrontación interna en su proceso de organización de un mundo que cambia rápidamente y que provoca escisiones en sus personajes. Este capítulo se inicia con un conjunto de relatos que se caracterizan por un constante moverse por los bordes en busca de consolidación en el enunciado de la *imagen de un lenguaje*; son textos que llegan a cuestionar su propia estructura, que se mueven entre espejos e imágenes desdobladas; y concluye con otro grupo de relatos que cierran el período y que dejan abierta la posibilidad de algo nuevo, voces que se disuelven como consecuencia de un continuo movimiento en busca de sentido dentro de un espacio que se desgasta.

El cuarto capítulo reflexiona sobre otro grupo de relatos y algunas peculiaridades de sus estrategias narrativas en su intento por construir imágenes de un lenguaje *otro*. En estos estallan las estructuras cerradas, los espacios se vuelven imprecisos, desarticulados, emergen a la superficie del enunciado diversas voces, que suenan como un conjunto polifónico que armoniza disonancias y que expresan otras maneras de estructurar el enunciado, en un esfuerzo por buscar perspectivas narrativas alternativas a las que tienen mayor vigencia.

En el último capítulo se desarrolla una visión de conjunto que logra articular los tres momentos de los relatos publicados en el Ecuador en los últimos 25 años, en tres grandes procesos enunciativos que explicitan los modos de fijar y organizar el sentido en este período.

Explorar esta faceta de la literatura ecuatoriana ha significado un inquietante y sorpresivo descubrimiento de las múltiples maneras de configurar el sentido, y un encuentro con una serie de correlaciones presentes en los singulares procesos de in-

vención imaginativa, inmersos en una realidad que encuentra en la ficción diversos lenguajes que la re-crean. Parecería que la tarea inventiva tiene la habilidad de definir, con la imaginación, la variada e imprecisa contextura de la realidad en la que emerge.

El presente estudio como resultado del trabajo de tesis de maestría no hubiera sido posible sin los importantes aportes de Françoise Pérus,⁶ Nelson Osorio,⁷ Julio Ramos⁸ y Fernando Balseca.⁹

6. Profesora visitante de la Universidad Andina Simón Bolívar. Seminario: *Problemas de poética histórica y narrativa*.
7. Profesor visitante del programa de Maestría en Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar 1993-1995. Seminario: *Conceptos fundamentales de teoría literaria*. También se han recogido importantes aportes de su segundo seminario: *Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa actual*.
8. Profesor visitante del programa de Maestría en Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar 1993-1995. Seminario: *Ficciones del cuerpo y la nación*.
9. Profesor agregado del programa de Maestría en Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar 1993-1995. Seminario: *Relatos contados, la historia, la ficción y la literatura*.

CAPÍTULO I

El texto como enunciado

Para realizar una lectura de las organizaciones que sustentan el sentido de los relatos, se ha tomado como punto de partida la noción de enunciado de Mijail Bajtín. Esta concepción permite leer al relato como una «forma particular de comunicación social que se encuentra realizada y fijada en el material de la obra de arte»,¹ como un elemento abierto y significativo, producto de una serie de movimientos internos que articulan modos de concebir el mundo. Dicha noción parte del análisis de la organización interna del relato pero permite proyectar la lectura hacia ámbitos culturales más amplios.

1. EL TEXTO COMO ENUNCIADO²

A la noción de texto, articulado a la lengua y a un código literario, como «sistema de estructuras en distintos niveles, de tal forma que cada elemento asuma un valor en relación con los demás»,³ –difundida por las tendencias formalista y estructuralista–, Bajtín opone la noción de enunciado que enfatiza en las complejas relaciones que producen su configuración, relaciones que involucran al lenguaje como sistema dinámico y correlacionado a un entorno social activo, y a la posición desde la cual el enunciado se articula.

El texto deja de ser considerado desde una perspectiva que limita el análisis «a

1. Mikhaïl Bakhtine, «Le discours dans la vie et le discours dans la poésie», en *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, por Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1981, p. 187. La traducción es nuestra.
2. Debido a que los textos que recogen el pensamiento de Bajtín se caracterizan por desarrollar los distintos conceptos a manera de una espiral, donde constantemente se recogen puntos anteriores para añadir nuevas perspectivas, para hacer variaciones sobre un mismo tema, la sistematización y estructura que se dará en este estudio a algunos de sus planteamientos obedecen a una organización personal de acuerdo al objeto de estudio en cuestión.
3. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 3a. ed., Barcelona, Ariel, S. A., 1991, p. 402.

la sola obra [...] como si todo el dominio del arte se redujera a ella»;⁴ pues su comprensión se amplía hacia todo el proceso de «comunicación cultural»⁵ que se provoca en él.

El enunciado literario no se reduce a un ejercicio lingüístico o a un mundo síquico, sino que es un «*poderoso condensador de evaluaciones sociales inexpressables*: Cada palabra está saturada de ellas. Y son precisamente *las evaluaciones sociales las que organizan las formas artísticas como su expresión directa*».⁶ Las evaluaciones influyen en la «elección de las palabras»⁷ y en la perspectiva desde la cual se enuncian. Cuando se escogen los términos de un enunciado se opta también por «las evaluaciones que están ligadas a ellos, y desde el punto de vista de los seres vivos que portan esas evaluaciones».⁸

El enfoque, que Mijail Bajtín propone, reconoce toda la carga «activamente valorativa»⁹ con la que lo ‘dado’ socialmente es re-creado en el enunciado; pues

el lenguaje está íntegramente impregnado de entonaciones vivas, está plenamente contaminado por las evaluaciones y por las orientaciones sociales embrionarias [...] ninguna palabra está bajo una forma lingüística virgen. Esta palabra está ya fecundada por las situaciones prácticas y los contextos poéticos dentro de los cuales ella se encuentra.¹⁰

Considerar el enunciado literario desde la perspectiva que Mijail Bajtín propone, implica leerlo como un producto cultural, resultado de un juego de interacciones que «no pueden ser reducidas a relaciones lógicas (aunque éstas sean relaciones dialécticas), ni a relaciones puramente lingüísticas (sintáctico-composicionales); [sino que deben ser] entendidas como relaciones dialógicas»;¹¹ es decir, relaciones que se producen entre enunciados que se construyen en permanente diálogo consigo mismo y con las «voces sociales, los puntos de vista, las visiones del mundo»,¹² presentes en las palabras que ellos convocan.

Esta posición permite considerar al enunciado como un conjunto dinámico que se define en un proceso de triple orientación: hacia el objeto que enuncia, hacia la carga axiológica presente en las palabras y hacia sí mismo, en una vuelta sobre sí, en

4. Mikhaïl Bakhtine, «Le discours dans la vie et le discours dans la poésie», en *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, p. 185. La traducción es nuestra.
5. *Ibid.*, p. 186.
6. *Ibid.*, p. 201. Subrayado del autor.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*, p. 202.
10. Mikhaïl Bakhtine, «Les frontières entre poétique et linguistique», en *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, pp. 274-275. La traducción es nuestra.
11. Mijail Bajtín, «El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas», en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982 [1979], p. 309.
12. *Ibid.*, p. 311.

la medida que las valoraciones sociales son más o menos activas. El enunciado es el «escenario de un cierto acontecimiento, cuya comprensión en un sentido global debe reproducir este evento»,¹³ ya que éste da forma a una intención que ya está presente en el lenguaje y en el proceso de su confrontación y asimilación.

La necesidad de considerar al enunciado literario en este sentido amplio, ha orientado la lectura de los relatos hacia una perspectiva que permite leerlos como procesos de interacción significativa que tienen su trasfondo en la cultura en la que surgen, y como espacios en los que permanentemente se negocia el horizonte axiológico y cultural –personal y social– que los configura.

2. EL CARACTER DINAMICO DEL ENUNCIADO

Así como en el habla cotidiana, «de todo hombre que vive en sociedad, la mitad o menos de las palabras que pronuncia son las de otro (reconocidas como tales) transmitidas en todos los grados posibles de exactitud y de imparcialidad (o más exactamente de parcialidad)»;¹⁴ en el caso de un enunciado más complejo, está presente un juego de interacción con otros enunciados, con palabras que articulan diversas perspectivas y que tienen su fundamentación en el ámbito social.

Los enunciados que Bajtín denomina ‘géneros secundarios’

–novelas, dramas, investigaciones científicas de toda especie, grandes géneros periodísticos, etc.– [...] surgen de las condiciones de una comunicación cultural más compleja y relativamente desarrollada [...]

En el proceso de su formación, ellos integran en sí mismos y transforman los diferentes géneros primarios, constituidos en las condiciones de la comunicación verbal inmediata.¹⁵

Así, los relatos, un tipo de género secundario, resultan de un movimiento significativo que procesa de varias maneras los enunciados públicos y privados, personales y sociales, conscientes e inconscientes, que circulan en una sociedad y que van a determinar su carácter y su especificidad.

Los diferentes enunciados sociales ingresan al enunciado literario a través de posiciones axiológicas que portan las palabras, que influyen en el carácter del enunciado y en su organización

13. Mikhaïl Bakhtine, «Le discours dans la vie et le discours dans la poésie», en *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, p. 199. La traducción es nuestra.

14. Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», en *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 [1975], p. 158. La traducción es nuestra.

15. Mijail Bajtín, «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, p. 239.

separan lo esencial de lo accesorio, lo que es primero y lo que va después, lo alto de lo bajo. Crean la *estructura jerárquica del material* o el *movimiento jerárquico* que se hace en él. La expresión axiológica determina la localización de cada elemento material en la escala de valor inherente a una obra [...]. Investido por la expresión axiológica, el cuerpo material entra en el acontecimiento social de la comunicación artística, adquiere un valor ideológico y deviene un sistema dinámico de signos axiológicos: es decir, que deviene un objeto estético.¹⁶

El carácter estético del enunciado literario no se circunscribe a su estructura interna, sino que implica un diálogo con toda la carga cultural y axiológica que dicha estructura es capaz de articular.

En el proceso de constitución de los enunciados, ese contexto axiológico y social del que el lenguaje está impregnado, llega no solo como «una información, una indicación, una regla, un modelo, etc., [sino que] busca definir las bases mismas de [...] una actitud con respecto al mundo, y se presenta así como una *palabra autoritaria* y como una *palabra interiormente persuasiva*».¹⁷

Estas dos modalidades de la palabra son articuladas de diferente manera, en un continuo proceso de significación

marcado por divergencias entre esas dos categorías: la *palabra autoritaria* (religiosa, política, moral, palabra del padre, de los adultos, de los profesores) [que] no es interiormente persuasiva para la conciencia; [y la] *palabra interiormente persuasiva* [que a menudo] es privada de autoridad, con frecuencia desconocida socialmente (por la opinión pública, la ciencia oficial, la crítica), y privada de legalidad.¹⁸

La forma como se resuelve en el enunciado el conflicto que se pueda generar entre estas dos categorías, la manera como se inscribe en el enunciado la *palabra autoritaria*, los mecanismos que autorizan dar paso a una *palabra interiormente persuasiva*, en suma, las correlaciones que se producen entre estas dos categorías van a marcar las características del enunciado literario.

De ahí, que los relatos no puedan ser leídos en su dinámica interna, sin considerar que en su proceso generativo intervienen posiciones sociales axiológicas que los marcan inevitablemente. El enunciado literario se constituye en «una zona de contacto con el presente de la cultura en devenir»,¹⁹ y necesita ser leído en ese perma-

16. Mikhaïl Bakhtine, «Les frontières entre poétique et linguistique», en *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, p. 272. Subrayado del autor. La traducción es nuestra.

17. Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», en *Esthétique et théorie du roman*, p. 161. Subrayado del autor. La traducción es nuestra.

18. *Ibid.*, p. 161. Subrayado nuestro.

19. Françoise Pérus, «Modernity, Postmodernity, and Novelistic Form in Latin American», en *Latin American Identity and Constructions of Difference*, Amaryll Chanady, ed., U.S.A., University of Minnesota Press Minneapolis, 1994, p. 45. La traducción es nuestra.

nente ajustarse a las palabras que circulan en la sociedad, y que de una u otra forma influyen en su carácter estético.

3. EL SUJETO Y LA ALTERIDAD COMO POSIBILIDAD EN EL ENUNCIADO

La *palabra autoritaria* y la *interiormente persuasiva*, palabras portadoras de una valoración social, ingresan al enunciado canalizadas a partir de una perspectiva de enunciación, de tal manera que el enunciado «recibe un emisor [...] cuya posición este enunciado expresa».²⁰ Esa perspectiva articula en el enunciado las posiciones sociales y sus correlaciones axiológicas, y se constituye en el principio organizador del enunciado literario.

Según Bajtín, «todo enunciado posee un [eje de articulación], que percibimos en él como tal. Podemos no saber nada acerca del autor real [...] alguna obra puede ser producto de un trabajo colectivo [...] pero de todas maneras oímos en el enunciado una única voluntad creadora».²¹ Esta voluntad que Bajtín reconoce en el enunciado literario, pero que la diferencia del sujeto empírico, el autor, puede ser asimilada desde el punto de vista metodológico a la noción de *sujeto de la enunciación*.²²

Se trata de un sujeto articulado «en el interior de una red de relaciones y construcciones culturales tejidas a su alrededor».²³ Un sujeto que organiza en el enunciado la circulación de todo un horizonte axiológico y cultural. Es la perspectiva que vincula el ámbito socio-cultural con los procesos enunciativos, organiza las correlaciones entre lenguaje y enunciado literario, articula entidades culturales que no son abstractas e invariables, sino sistemas en continua transformación.

En cambio, el sujeto ‘personalizado’, la voz o voces que se ‘escuchan’, que se leen, el sujeto que aparece en el enunciado y que asume una posición de ‘yo’ y desde ella expone un mundo es el *sujeto del enunciado*.²⁴

El ‘yo’ aparece en el enunciado, junto a otro ‘yo’ en relación con el cual se

20. Mijail Bajtín, «La palabra en Dostoievski», en *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [1979], pp. 256-257.

21. *Ibíd.*, p. 257.

22. Nelson Osorio, *Conceptos fundamentales de teoría literaria*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Maestría en Letras, 1993-1995. Notas del seminario. Si bien esta categoría no está expuesta en el conjunto teórico de Bajtín, las constantes alusiones a un sujeto de enunciación distinto del autor, permite incorporarla y al hacerlo, lograr una mayor sistematización en la perspectiva teórico-metodológica que organiza el análisis.

23. Patrizia Violi, «El sujeto de la teoría», en *El infinito singular*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 138.

24. Nelson Osorio, *Conceptos fundamentales de teoría literaria*, Maestría en Letras, 1993-1995. Notas del seminario.

constituye; un 'tú', que se convierte en 'yo' en la palabra del 'otro'. El 'yo' que se nombra a sí mismo en el enunciado literario, es configurado por el sujeto de enunciación que organiza ese enunciado literario relacionando al 'yo' con la palabra de 'otro', relaciones que siempre están atravesadas por posiciones axiológicas.

Del juego de interacciones que se dé entre el 'yo' y el 'otro' va a depender gran parte del carácter del enunciado. Esas interacciones se desarrollan en una amplia gama de posibilidades que van desde una «muestra (*échantillon*) del lenguaje de otro, auténtico o ficticio»,²⁵ hasta una *representación* de ese lenguaje, que deja de ser un objeto de referencia y se constituye en organizador de su propia enunciación; cuando esto se logra, se consolida en el enunciado lo que Bajtín denomina una *imagen de un lenguaje otro*, capaz de desplegar una «segunda conciencia representante, una segunda voluntad de representación».²⁶

La *imagen de un lenguaje* «puede constituirse únicamente desde el punto de vista de otro lenguaje»;²⁷ la relación entre el 'yo' y el 'otro' se convierte así, en confrontación, en interacción concreta y social entre dos puntos de vistas distintos, «dos conciencias, *dos voces, dos acentos*»²⁸ que derivan en una relación de carácter dialógico.

Según Bajtín para que un enunciado –inclusive una palabra sola– asuma una relación dialógica debe constituirse en

signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en él una voz extraña [...]; las relaciones dialógicas son igualmente posibles con respecto al propio enunciado de uno [...] en el caso de que nos separemos de alguna manera de él, hablemos con cierta reserva interna, tomemos una distancia respecto a él o desdobleemos la autoría.²⁹

La mayor o menor posibilidad de construir un diálogo, un conflicto entre dos posiciones, dos puntos de vista distintos, va a determinar la configuración o no de la *imagen de un lenguaje*.

Estas distintas formas de organizar el enunciado encuentran su eje de articulación en diversas maneras de construir lo que Bajtín denomina el *cronotopo*.³⁰ Tér-

25. Mikhaïl Bakhtine, «Le locuteur dans le roman», en *Esthétique et théorie du roman*, p. 176. Subrayado del autor. La traducción es nuestra.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*, p. 177. Subrayado del autor.

29. Mijail Bajtín, «La palabra en Dostoievski», en *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 257.

30. Bajtín toma la noción de cronotopo, de las matemáticas (término introducido por Einstein en la teoría de la relatividad). Cfr. Mikhaïl Bakhtine, «Formes du temps et du chronotope dans le roman», en *Esthétique et théorie du roman*, p. 237 y ss.

mino que introduce en la «historia literaria casi (pero no absolutamente) como una metáfora [...] que expresa la indisolubilidad del espacio y del tiempo»,³¹ unión en la que es posible identificar una determinada concepción del mundo y del hombre.

La noción de cronotopo funde «los índices espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto»,³² que contribuye a organizar las relaciones en el enunciado, canaliza la circulación de la *palabra autoritaria* y de la *palabra interiormente persuasiva*, e influye en la configuración de un proceso que *muestra* o *representa* los lenguajes que circulan en una sociedad.

El cronotopo implica un control del «movimiento en el espacio»,³³ de acuerdo con posiciones axiológicas que establecen límites a la circulación de las voces, y una determinada concepción del tiempo, una manera de vivirlo que expresa una u otra posición ante el mundo y el sujeto, y que derivan en una determinada configuración del enunciado.

De allí que se constituye en una «categoría literaria de forma y de contenido [...] que permite establecer la imagen del hombre en literatura, que es siempre esencialmente espacio-temporal»,³⁴ y que puede variar dependiendo de las concepciones que los enunciados ofrecen sobre el individuo y sus relaciones. La noción cronotópica posibilita definir las características que particularizan a las diversas maneras en que el hombre percibe y justifica sus relaciones espacio-temporales y a las representaciones que se hace de ellas.

En el presente trabajo, se ha realizado una lectura de los enunciados literarios tomando en cuenta estos procesos, con la finalidad de identificar en ellos los modos de fijar y organizar el sentido en una sociedad y las relaciones de poder histórica y culturalmente específicas en las que están inmersos y que permiten la configuración de organizaciones espacio-temporales específicas.

31. Mikhaïl Bakhtine, «Formes du temps et du chronotope dans le roman», en *Esthétique et théorie du roman*, p. 237. La traducción es nuestra.

32. *Ibíd.*

33. *Ibíd.*, p. 256.

34. *Ibíd.*, p. 238.

CAPÍTULO II

Cuando la imagen del lenguaje es imposible

Aproximarse a los relatos a partir de una estrategia que descubre en ellos la correlación con la memoria semántica articulada en el lenguaje, implica encontrar la mirada, la voz que los organiza y las máscaras que entran en escena.

Bajtín señala que «un enunciado vivo, que ha surgido en un momento histórico y en un medio social determinados, no puede evitar tocar los miles de hilos dialógicos vivos, tejidos por la conciencia socio-ideológica alrededor del objeto de tal enunciado y participar activamente en un diálogo social».¹

El enunciado literario procesa en su interior toda una serie de perspectivas, puntos de vista, concepciones de mundo que se filtran del ámbito social y lo impregnan de una cierta tonalidad. Las diferentes formas de organizar estos aspectos en el enunciado permite agruparlos y trazar algunas correlaciones.

Entre los relatos estudiados, hay un grupo en los que el sujeto de enunciación construye un mundo alrededor de un tipo de personaje, al que la dureza de la mirada y la fuerza de la voz del sujeto del enunciado lo han encerrado en una estructura simbólica jerárquica inmutable.

El personaje por lo general no habla por sí mismo; en el enunciado no se ‘oye’ su voz, y cuando se la escucha es para dar la razón a la perspectiva que organiza el enunciado. No hay una intención de representar su lenguaje; sus movimientos, acciones, y voz, son *mostrados*, y modulados por un sujeto del enunciado que observa desde el exterior y se coloca al margen de lo que narra.

Son enunciados contruidos en una sola dirección, sin posibilidad de una estructura dialogada en su interior; en ellos se escucha una sola modulación de voz, y están «orientados directamente hacia su objeto en tanto que expresión de la última instancia interpretativa del hablante»;² lo que les da un carácter marcadamente «monológico».³

1. Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», en *Esthétique et théorie du roman*, p. 100. La traducción es nuestra.
2. Mijaíl Bajtín, «La palabra en Dostoievski», en *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 278.
3. *Ibid.*, p. 254.

1. LAS MARCAS DEL CUERPO

Dentro de esta forma de organizar el enunciado hay un grupo de relatos en los que la perspectiva de enunciación elige un cuerpo deforme como objeto del cual hablar. Hay un proceso de *objetivación*⁴ de la deformidad del cuerpo humano constituida en la posibilidad de una escritura que la enuncia no para reivindicarlo sino para marcar su diferencia.

El sujeto de enunciación pretende dar voz a la diferencia. Mas, el personaje deforme, en la mayoría de los casos, no es convocado al enunciado como sujeto sino en tanto objeto, ‘aquello que se enuncia’. La *objetivación* anula la posibilidad de activación del pensamiento ajeno. Si en algunos casos se le otorga voz en el curso del enunciado, es para que asuma en máximo grado la marca, el estigma y la sanción, para liberarlo en la metáfora de la ‘inocencia’: la ausencia de todo conocimiento de la norma y su diferencia.

El sujeto de enunciación elige articular el enunciado literario en los bordes de la diferencia, pretendiendo así descubrir la matriz desde donde la sociedad elabora la norma y la sanción y define lo normal y lo patológico, la cordura y la locura; se ubica en una perspectiva que al mostrar los intersticios del poder, la constitución de un canon normativo a partir de la anulación del sujeto de la diferencia, intenta poner en cuestión esa matriz y dar voz y nombre a la diferencia; pero no logra escapar de la lógica de esa conciencia moral. Pretende valorar la diferencia, revirtiendo el sentido de la capacidad normativa y sancionadora para liberarla así de su carga negativa, pero lo hace en el seno de la misma matriz, y en los espacios de la segregación: la muerte, la cárcel, el manicomio.

Esta manera de configurar el enunciado literario aparece en algunos relatos de: *Cuentos del rincón*,⁵ *Micaela y otros cuentos*,⁶ *Musiquero joven, musiquero viejo*,⁷ *El círculo vicioso*,⁸ *Historia de un intruso*,⁹ *Al otro lado del muro*,¹⁰ *Raimundo y la creación del mundo*.¹¹

4. *Ibid.*, p. 278.

5. Marco Antonio Rodríguez, *Cuentos del rincón*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.

6. Raúl Pérez Torres, *Micaela y otros cuentos*, Quito, Ed. Universitaria, 1976.

7. Raúl Pérez Torres, *Musiquero joven, musiquero viejo*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1978.

8. Jorge Dávila Vázquez, *El círculo vicioso*, Cuenca, Ed. Universidad de Cuenca, 1977.

9. Marco Antonio Rodríguez, *Historia de un intruso*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

10. Fabiola Solís de King, *Al otro lado del muro*, Quito, Publitécnica, 1978.

11. Jorge Velasco Mackenzie, *Raimundo y la creación del mundo*, Babahoyo, Universidad Técnica de Babahoyo, 1979.

Uno de los personajes deformes es *Pelele*, personaje del cuento «*Pelele*»,¹² descrito por la ‘inocente’ mirada de un niño, sujeto del enunciado:

Todos, o casi todos, conocíanle con el nombre de *Pelele*. Tenía los ojos descoloridamente verdes, mandíbulas de batracio que daban la sensación de albergar dos o más dentaduras, y un cuerpo seco en el cual los brazos colgaban como absurdos badajos de campana. Al andar, *Pelele* arrastraba el pie derecho como si tratase de recolectar la basura que a su paso encontraba. (p. 61)

Su descripción se limita al plano físico, a garabatear sus rasgos predominantes y a compararlos con objetos y animales. *Pelele* es una cosa, que se arrastra; su sobrenombre no solo alude a sus rasgos característicos sino que lo anulan como sujeto.

Entre las voces que conforman el mundo del enunciado, lo diferente no puede ser asimilado; solamente se lo puede nombrar discriminándole, separándole de lo que se considera la norma.

— ¡es brujo...! —argumentaba uno de los nuestros. (p. 61)

No, papá dice que es loco y que tiene la manía de contar el tiempo— sentenciaba otro... (p. 62)

Doña Clemencia, la vieja —bigote y chisme— tendera de la esquina, regó la voz de que *Pelele* estaba poseso del diablo. (p. 63)

Parecería que la única manera de resolver lo diferente es identificándole con lo malo. En ese contexto, *Pelele* es alguien a quien otros pueden manejar fácilmente, asignarle los trabajos más humildes o menos agradables: vender lotería, cuidar carros, pintar casas o mausoleos del cementerio; su anormalidad, su diferencia, son objeto de la burla de los niños del barrio.

A *Pelele* se le niega toda posibilidad de hablar; carece de voz, y solo al final del relato, atado con una camisa de fuerza, se le permite emitir

tenues sonidos guturales con los que trataba —ahora estamos seguros— de imitar el canto de un pájaro. (p. 67)

La imagen de un pájaro atrapado en una camisa de fuerza, la voz que aprisionada intenta reproducir un canto de libertad, constituye la imagen misma del deseo, pero a la vez de la imposibilidad de aceptar a quien es diferente. Hay un intento de afirmarlo en su anormalidad pero el escenario de esa liberación es paradójicamente, el lugar por excelencia de la segregación: el manicomio.

12. Marco Antonio Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 1972. De ahora en adelante las citas pertenecientes a los relatos se harán al interior del texto.

Otro personaje marcado es *Virolo* en «Micaela»,¹³ preso inculcado de muchos crímenes, inclusive de asesinato, aparece en su aislamiento ‘al otro lado del muro’, en la cárcel, lugar de disciplina por antonomasia. Su voz no se escucha en el enunciado en forma directa, sino a través de otro preso, el marido de Micaela; de esta manera la voz del *Virolo*, marginal en el enunciado, está subordinada a la perspectiva del sujeto del enunciado y no solo su voz, sino su identidad y su imagen.

El *Virolo* era malo como un plato de sopa fría. Y además mano quebrada. (p. 13) me dijo que cuando era chiquito tenía los ojos rectos y azules como los dones y que sus cinco hermanos y sus tres hermanas ídem, pero que su taita le arrojó un día el bacín y le apachurró el ojo, que desde ese día se silenció para siempre, aunque la madre le había curado con algas y hierbas santas, pero ni modo que nunca se le volvió derecho y comenzó para él un nuevo aprendizaje. Que todo lo veía al revés, pues todo era al revés mismo. (p. 14)

Virolo, quien ha caído preso en muchas ocasiones, no solo es colocado al margen de la sociedad y de la ley, sino que es además marginal dentro del mundo marginal de la cárcel, es rechazado por quienes, dentro de ese mundo, se consideran ‘en el centro’, ‘la norma’, lo permisible, respecto de lo cual, ‘lo otro’, permanece fuera.

El estrabismo de *Virolo* es la señal de la diferencia marcada en su cuerpo que le da un sobrenombre que apunta también a otra diferencia: la homosexualidad. Su forma de mirar y de ver la vida hace que perciba los espacios y las relaciones de manera diferente; una diferencia que no es aceptada en la cárcel, ni por su humilde familia.

A la mirada del *Virolo* se opone la ‘Mirada’ ordenadora de una voz autoritaria: la suya es torcida, la otra recta; él mira al revés, la otra al derecho; *Virolo* mira desde abajo, la otra desde arriba. Esa mirada, que pesa y sanciona, es la mirada de su ‘padre’,

[mirada] como de alambres de púas, como de lagartijas, y esa mirada me perseguía hasta cuando no estaba el camarón, hasta cuando me escondía en los prostíbulos, y un día fui y me metí tres días en un rincón de la iglesia de La Merced, y la mirada ahí, clavándose su güevona luz, sin dejarme dormir, entonces fui al cuarto y cogí la piedra de moler y le machaqué y le molí su cabezota, procurando saltarle los ojos. (pp. 15-16)

Virolo quiere acabar con la mirada que lo atormenta y censura y ese intento lo condena al encierro en un ambiente donde se encuentra con miradas parecidas que lo sancionan.

13. Raúl Pérez Torres, *Micaela y otros cuentos*, Quito, 1976. Este relato ha sido analizado en dos secciones, en ésta se trabaja en torno al personaje *Virolo*, –personaje secundario en el relato–.

Cuando alguien llegaba a pagar su condena, él se la cobraba primero que nadie. Salamero y puto bailaba a su alrededor, le prestaba su manta, le contaba historias, le regalaba escapularios, estampas mugrosas, pedazos de vidrio, puchos de tabaco, se inventaba juegos de calentamiento, manoseos diga usted, y el rato menos pensado, en el urinario o donde sea el nuevo dejaba de ser nuevo para siempre. (p. 13)

En la cárcel vive su diferencia en medio de un odio silencioso que no puede aceptarla y que acabará en su asesinato.

En los otros cuentos de este subtítulo, al personaje deforme se lo reviste con una aureola de bondad desde la conciencia crítica del sujeto de enunciación que así pretende cuestionar la conciencia normativa; en el Virolo no: su diferencia lleva las marcas de una sanción moral, es el mal en ambas matrices morales.

Otro personaje deforme es *Ana*, en «Ana la pelota humana»;¹⁴ la enanita, convertida en ‘pelota humana’, en un objeto del que se puede disponer para distracción del público en el circo; no tiene voz en el relato, de ella habla otro personaje, el Chino, malabarista en la bicicleta de una rueda.

daba un poco de gusto mirarla con ese cuerpo deforme, ese tronco de piedra irregular, esas piernas que parecían ramas de beribé, esos dedos atrofiados que nunca salieron del todo, ese caminar estilo títere, con un paso suelto y otro solemne. (p. 25)

La descripción de los rasgos físicos del personaje le despojan de humanidad al compararlo con cosas inanimadas, con objetos, como si solo fuera un títere que necesita de otra voluntad para actuar.

se anudó, se hizo un alfandoque y su magro cuerpecillo parecía en realidad una pelota de plastilina lista para tomar la forma que se imaginara. (p. 28)

Su cuerpo maleable, capaz de asumir múltiples formas, simboliza todo el ‘travestimiento’ de los actores del circo, esa renovación permanente de las ropas y de las actitudes con la finalidad de divertir. Pero mientras en los actores del circo la deliberada manipulación de la apariencia es un juego de máscaras, en Ana es efecto de las manipulaciones de los otros, la realidad brutal del ser, la anulación de la subjetividad, la reducción a objeto humano.

te llamarás: Ana La Pelota Humana y a ella [...] le entró la felicidad y ya no se le salía sino cuando miraba a Demetrio desde lejos, que nunca lo miró de cerca porque no avanzaba. (p. 27)

14. Raúl Pérez Torres, *Musiquero joven, musiquero viejo*, 1978. La organización enunciativa predominante en este relato, será analizada más adelante. En esta parte se trabaja el personaje de Ana, cuyo nombre lleva el relato, situación que contrasta con su presencia marginal en el cuento.

En el relato, Demetrio encarna una mirada autoritaria que, desde lejos y desde arriba, ordena y sanciona la diferencia.

«Qué es esto» había dicho Demetrio tomándola por un brazo y dándole vuelta una y otra vez. «Es una niña», contestó Irma, «la encontré comiéndose los plátanos de Porcicio». «Está bien, está bien», dijo Demetrio luego de examinarla, «se quedará con nosotros, Julián y El Chino se encargarán de enseñarle alguna cosa que nos sirva». (p. 26)

Ana prácticamente carece de voz en el relato; cuando se la deja hablar es para expresar frases que aumentan su imagen de deformidad y marginación.

«A yo no me moleste porque te vo a tapia». (p. 29)

Es de tal manera un objeto que se la deja al margen del relato, y solo se convierte en un pretexto para contar la historia del sometimiento de todos los trabajadores del circo al poder de Demetrio.

Pedro en «Castigo de Dios»,¹⁵ otro personaje infantil, que si bien se construye con su propia voz —que marcaría una variante con respecto a los otros relatos—, lo hace recogiendo las palabras y los gestos que provoca en el mundo que le rodea.

Me da mucho miedo tener iras porque me pongo así a temblar y me vienen los sacudones como de perro mojado y empiezo a no poder ver nada y cuando quiero gritar no puedo y me viene un miedo largo, largo, así como cuando uno se está cayendo bien hondo y no hay de donde agarrarse y después no me acuerdo nada de lo que me ha pasado. Mi mamá me dice que son ataques porque soy un castigo de Dios. (p. 16)

La voz de Pedro en realidad no le pertenece, es un niño epiléptico que se define a partir de la opinión que de él tienen su madre —«soy un castigo de Dios»— y la gente que le rodea. Es objeto de la risa de sus compañeros y de su hermana, del castigo de su profesora y de su madre. Todas las instituciones, la escuela, la familia, la iglesia, escenarios de formación de lo normal, lo condenan.

Ser ‘un castigo de Dios’ implica que su diferencia no puede ser aceptada ni siquiera por su propia madre —lo trata de «vago, inútil, bueno para nada». (p. 16)—, quiso provocar su muerte antes del nacimiento —«encima de que quieras o no parí a este desgraciado» (p. 17)—, y permanentemente lo tortura con baños de agua fría.

El otro día nomás me vino un sacudimiento bien fuerte cuando mi mamá me me-

15. Fabiola Solís de King, *Al otro lado del muro*, 1978.

tió en el agua fría, pero es que no me quiso creer que no pude vender ni un periódico porque llovía bien duro y regresé al cuarto con todos los diarios estilando. Franca-mente no sé por qué me darán esos sacudones en todo el cuerpo y a las otras gentes no les da, parece como cuando me agarra la electricidad, pero es peor porque no puedo sol-tarme y sigo y sigo sacudiéndome y después me dan unas ganas de dormirme y ahí es cuando mi mamá me dice que eres un vago, un inútil, un bueno para nada, que ojalá te hubieras muerto más bien. (pp. 16-17)

Los constantes baños en agua fría a los que su madre lo somete cada vez que le da un ataque, se convierten en la expresión del deseo de la madre de lavar, borrar, eliminar más que la enfermedad, lo que está detrás de ella, una culpa que merece ser ‘castigada por Dios’, una culpa que está inscrita en el cuerpo del hijo. Lo anormal no solo es diferente, es portador del daño, de lo malo.

Desde su inocencia –inocencia utilizada como mecanismo para atravesar los bordes de aquello que lo margina–, el niño trata de entender su ‘culpabilidad’.

A veces yo creo que Dios es como mi mamá cuando ella se pone furiosa y me ba-ña en agua fría cuando dice que soy bruto y malo y me baña creo para quitarme eso que me hace bruto y malo [...] Por eso también Dios castiga para quitar las cosas malas en la gente. Aunque tampoco entiendo bien eso de ser malo, porque siempre que yo hago algo que me da gusto mi mamá me dice que soy malo y me mete en la batea a remo-jarme. (p. 19)

Aunque no entiendo esto de Dios, porque mi entendimiento es chiquito y flaco co-mo yo, lo que sí veo es que cuando a uno le dicen que es malo por hacer algo que le gusta y uno se pone contento entonces le castigan. (p. 21)

La imposibilidad de entender ‘la culpa’, sus preguntas sin respuesta al asociar ‘lo malo’ con ‘el gusto’ y con ‘el castigo’, le llevan al suicidio; tiene que morir para «poder preguntar a Dios eso del castigo» (p. 22) Pedro, al eliminar su cuerpo, elimi-na el lugar de la culpa donde las instituciones aplican su sanción; Pedro tiene que morir para ser libre.

En todos estos relatos, el sujeto de enunciación organiza mundos en torno a cuerpos deformes, –cuerpos que pertenecen a mujeres, niños y homosexuales–, gru-po humano portador de una diferencia que necesita ser resuelta. En esta organización de mundos poblados por seres ‘anormales’, hay un intento de darles un lugar y voz en el enunciado, de convertirlos así en sujetos; pero esa voz es sometida a la de un su-jeto del enunciado que la sanciona moralmente, que impone la ‘mirada del padre’ (Vi-riolo) y que hace que el ingreso de la *otra* voz al enunciado solo puede ser logrado silenciándola.

Si bien en estos enunciados literarios se lee una intención de reivindicar la di-ferencia y hacer de ella el espacio desde el cual se puede desplazar los límites que im-pone la mirada ordenadora, el intento se diluye en las circunstancias en la que los personajes proclaman su libertad. Pelele canta como un pájaro en el manicomio, Pe-

dro se suicida, Virolo es asesinado, Ana es solo una ‘pelota humana’; los espacios de movilidad de los personajes en la temporalidad del enunciado, son la cárcel, el manicomio, el silencio, y la muerte, espacios que se constituyen en el lugar de aislamiento de quien es diferente.

El personaje deforme está «sometido [...] al control y la dependencia»¹⁶ discursiva de la voz del sujeto del enunciado, que expone, presenta, una conciencia unívoca –identidad, conocimiento–, constituida por oposición a lo que niega; una conciencia que necesita de lo anormal para sancionar la ‘norma’, del lugar de lo negativo para delimitar el espacio de lo positivo, de lo ilegal para afirmar la legalidad. Mas aún, esa voz establece los parámetros a partir de los cuales se define lo normal y lo anormal, el bien y el mal, lo legal y lo ilegal. Es una conciencia, que además, delimita espacios distintos para la transmisión de la norma y para la segregación de los ‘diferentes’: la familia, la escuela, en el un caso, la cárcel, el manicomio, en el otro.

La deformidad, eje de construcción de los personajes, es enunciada no solo como aquello que está fuera o contra la ‘norma’, sino como portadora del *Mal*: lo perturbador, dañino, descompuesto, trastornado, perverso. La diferencia tiene una carga semántica y axiológica negativa frente al orden que establece las normas legales y morales. La marca –signo del cuerpo– se convierte en ‘estigma’ signo del ‘alma’.

La *palabra autoritaria* monológica y unívoca que circula en los enunciados, reproduce otra que circula en la sociedad, una palabra que necesita nombrar lo diferente para circunscribir los límites de lo homogéneo, borrar las oposiciones, cubrir de igualdad los antagonismos. Parecería que para poder pensar en algo homogéneo se necesita señalar el accidente; accidentes que están marcados de anormalidad e ilegalidad y que permiten organizar las diferencias, distribuir los espacios, establecer jerarquías, controlar relaciones en el límite con ese ser diferente.

Esta perspectiva *muestra* el mundo de seres diferentes, sin involucrarse en él, marca los límites de la diferencia, segrega su lugar de circulación, anula la posibilidad de la «activación del pensamiento ajeno»,¹⁷ y silencia su voz; así, impide la configuración de *la imagen del lenguaje* de ese mundo ‘diferente’.

2. EN LAS FRONTERAS DEL MIEDO Y EL DESEO

Otro grupo de relatos está organizado en torno a un personaje femenino cuya voz se desplaza en las fronteras entre el miedo y el deseo. El sujeto de enunciación da paso a un enunciado en el cual el personaje femenino se configura en un proceso de escritura de una imagen sobre la borradura de otra; se produce así un conflicto en-

16. Michel Foucault, «El sujeto y el poder», *Revista Mexicana de Sociología* (México) 3 (1988): 3-20.

17. Mijail Bajtín, «La palabra en Dostoievski», en *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 279.

tre la imagen que la mujer ‘debe’ proyectar y la que proyecta, dentro de un conjunto de criterios clasificados en oposiciones duales entre esas dos fronteras.

En este tipo de enunciados se elige a la familia como el ámbito que define las relaciones espaciales y temporales por las que ha de desplazarse el personaje femenino. La familia se constituye en el escenario en el que se enfrenta por un lado una estructura ligada a la tradición que reafirma constantemente actitudes de dominio sobre sus miembros –señaladas en términos de hegemonía social con jerarquías precisas–, y por otro, perspectivas diferentes que entran en conflicto con esta concepción y estructura familiares.

De esta manera se trata de provocar un conflicto entre la *palabra autoritaria*, identificada con la estructura familiar, y una palabra que se desliza por los intersticios de dicha estructura y que intenta cuestionar y criticar los juicios de valor de la *palabra autoritaria*.

Pero este movimiento, más que dar lugar a un enunciado en el que se oponen dos lenguajes sociales, portadores de dos visiones de mundo diferentes, genera un proceso en el cual prevalece una matriz organizadora que no permite desarrollar el conflicto entre posiciones distintas, sino que impone una perspectiva unilateral de organización de ese mundo. Esto hace que en el enunciado no se genere un diálogo sino que prevalezca una estructura monológica y tampoco sea posible representar el lenguaje femenino porque su voz no llega a articular una perspectiva propia.

Esta manera de configurar el enunciado literario aparece en varios relatos, presentes en los libros: *Manual para mover las fichas*,¹⁸ *El círculo vicioso*,¹⁹ *Micaela y otros cuentos*,²⁰ *Los tiempos del olvido*,²¹ *Bajo el mismo extraño cielo*,²² *El más hermoso animal nocturno*.²³

«Este merino»²⁴ se configura por medio de la confluencia de tres voces; la de un narrador omnisciente que incorpora en el lenguaje una manera irónica de juzgar las costumbres de una joven de clase media; la voz de ella, sea como voz externa cuando se dirige a sus padres o como voz interna que revela conflictos, dudas, temores, deseos; y la voz de *merino*, el joven que la seduce.

Cuando el sujeto de enunciación da paso a la voz del narrador omnisciente, este caracteriza al personaje femenino innominado con un apóstrofe en diminutivo, ‘la

18. Raúl Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, Quito, Ed. Universitaria, 1974.

19. Jorge Dávila Vázquez, *El círculo vicioso*, 1977.

20. Raúl Pérez Torres, *Micaela y otros cuentos*, 1976.

21. Jorge Dávila Vázquez, *Los tiempos del olvido*, Cuenca, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1977.

22. Abdón Ubidia, *Bajo el mismo extraño cielo*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1979.

23. Carlos Carrión, *El más hermoso animal nocturno*, Quito, El Conejo, 1982.

24. Raúl Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 1974.

pobrecita', que expresa la ironía con que se evalúa el modo de vida de una joven de clase media, apegada a una serie de tradiciones y costumbres que entran en contradicción con su mundo personal.

La pobrecita era tan buena tan domingo misa y fiestas de guardar una palomita acurrucada en su tejido en su librito de misa en su mamita. (p. 7)

la pobrecita tan dichosa en su pena mística tan soñadora con sus ojitos lánguidos su miedo secular a los hombres su seriedad su sonricita a las compañeras y nada más. (p. 7)

la pobrecita ahogada desesperada pidiendo auxilio a su falda plizada a su sostén. (p. 8)

la pobrecita desorbitada buscando el miembro de este merino todos los días con sus manitas tan delgadas tan tejedoras. (p. 10)

El personaje femenino vive un proceso conflictivo entre sus sentimientos motivados por merino y los principios inculcados por la familia y la iglesia, lo que provoca una alteración en su manera de sentir, pensar, y actuar que no es resuelta, sino que se desgasta y paraliza en la lucha con las normas dadas.

y ella no que no era imposible que mi papito que mi mamita pero en la almohada que sí que sí cómo será y este merino sólo en la frente como de amigos [...] será pecado dios mío cuídame líbrame ampárame ay sus bellos ojos parecidos a los del padre vásquez y luego al mes los rinconcitos pero solo de la mano vamos volando no puedo llegar tarde y luego al mes uno en la boca pero cerrada y luego al mes saca la lengua ya ya basta será pecado pero sus ojos y luego al mes a este merino le han crecido las manos tiene dos o tres no tiene tres es infinito mami la bendición papi la bendición y no rezar y luego al mes bésame fuerte te amo tanto. (p. 9)

La voz de merino asume una autoridad que ejerce presión sobre las decisiones que ella debe tomar, a partir de un discurso que se fundamenta en imágenes seductoras socialmente aprobadas –de allí inclusive la reproducción de frases de una canción popular–.

hola muchachita no he podido dormir pienso solo en ti quiero verte. (pp. 8-9)

yo necesito decirte que te quiero decirte que te adoro con todo el corazón que es mucho. (p. 9)

ya es imposible muchachita déjame entrar en tu cuarto y ella gritar y al otro mes te espero a las diez papi y mami duermen tírame una piedrita. (p. 10)

De esta forma, el personaje femenino siempre está bajo la sujeción de una autoridad que solo cambia de rostros: la que ejercen ciertos estratos sociales y la iglesia, y que es transmitido por medio de la familia y la de la presión masculina. Se exige de la mujer un «sometimiento y obediencia del cuerpo [...] un cultivo de las buenas formas, la decencia y el decoro»,²⁵ pero también se exige su entrega incondicional.

Uno de los recursos usados en el relato para mostrar la sanción sobre el cuerpo femenino es la noción de «higiene». La limpieza del cuerpo, «su olor a jabón por que el aseo» (pp. 7-8), la conversación ‘limpia’, «su arrepentirse por lo que oyó» (p. 8), la mente ‘limpia’, plegarias y bendiciones, se constituyen en los recursos de un proceso de organización social que se centra en el control del cuerpo femenino. Al ser el cuerpo el intermedio entre el yo y la sociedad, el enunciado sobre la higiene se convierte en el control de la socialización del cuerpo femenino. Romper con esas estructuras implica cruzar el borde de la higiene; una de cuyas posibilidades es el contacto:

sintiendo la inmaculada una rodilla tosca tanguéandole hiriéndole el pecado original ese pecado con pelitos finos ese pecado que cuando se baña se enjabona fuerte pero no se mira y este merino aprieta y aprieta el atrevido el sinvergüenza y la noche la noche trágica hola mamita hola papito las oraciones inclinada avergonzada dios te salve maría dios me salve maría dios merino maría este merino metido en su almohada entre las cobijas en la pijamita de franela dios mío apártalo de mi mente. (p. 8)

La presión que ejerce Merino es una sujeción que actúa más próxima a los sentimientos de ella, pero adopta una forma de seducción que la anula como sujeto hasta apropiarse de su cuerpo:

la pobrecita con su trémulo no me dejes nunca, te amo tanto. (pp. 9-10)
y no te vayas y quiero más. (p. 10)
bajos esos labios tristes y santos bajo eso dientes todo kolinos y no te vayas la pobrecita y no me dejes que nunca nunca. (p. 10)

El apóstrofe en diminutivo, ‘la pobrecita’, es utilizado al final del relato para reírse de la vulnerabilidad de la joven, de su rendición ante merino, de su incapacidad de mantenerse fiel a sus principios.

De esta manera el sujeto de enunciación, desde una perspectiva marcada por la mirada masculina, sitúa al cuerpo de la mujer en una encrucijada entre su sexualidad, sus sentimientos y la familia, la iglesia, la sociedad que se constituyen en sancionadoras de sus actos.

En «Las caras burguesas»²⁵ el enunciado es construido con la participación de las voces de una pareja de enamorados. Los signos de puntuación marcan el paso de

25. Roy Porter, «Historia del cuerpo», en *Formas de hacer historia*, trad. José Luis Gil, Madrid, Alianza Universidad, 1994, p. 272.

26. Raúl Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 1974.

una a otra voz, en un despliegue de monólogos interiores que ponen en evidencia, más que las caras, las máscaras que tanto hombre como mujer asumen para representar muy bien el rol asignado en el escenario de una sociedad que se define como burguesa.

Es la niña de mamá la muy imbécil, hay que estar a sus pies pendiente de ella dándole un poquito de pan en las palabras masticando todo poniéndole alfombras antes de sus pisadas diciéndole cosas tiernas, pero él creará que con estas cosas me ablanda como a un futbolista de esos que a él tanto le gustan tendrá que sufrir mucho cretino agazapado tras de sus palabras esperando el momento para lanzarse, con sus miradas oblicuas aterciopeladas pensando que yo pienso «qué bella es», como si yo no me diera perfecta cuenta que cuando me hago la sonsa la romántica y entorno los ojos él se relame como que he caído pero ni tanto. (pp. 27-28)

La superposición de las dos voces interiores muestran los mecanismos utilizados por cada personaje para conseguir su propósito; ninguno es sincero en sus acciones, no muestran al otro su verdadera cara, ni sus intenciones –que sí son conocidas por el lector a través del monólogo interior–, sino que las ocultan tras la máscara de la hipocresía y la falsedad, necesarias para no contradecir la palabra autoritaria normada socialmente y con la que se definen a sí mismos y a la vida que anhelan.

interiormente estoy con los ojos bien abiertos y desarrollando paso a paso esta álgebra del amor para que sea mío de golpe, a golpe destruiría esa naricita respingada sólo porque su mohín no me lo dirija como a un tonto alcahueta de sí mismo mintiéndose en todos sus gestos, pero hay que seguirle el jueguito y dar cartas oír sus palabras embelesada como que él ha descubierto la gramática y esa filosofía de estoy tan triste hoy y tú tan bonita pero sí pretende algo antes vamos a ver. (p. 28)

Si bien en este relato parecería que, a través de la voz femenina, hay la intención de construir un personaje audaz, libre en sus decisiones; la perspectiva de enunciación condiciona la voz femenina y sus acciones al cálculo debido miedo del juicio social marcadamente masculino:

la llevaré al bosque me pondré la camisa celeste con la que me conoció me haré el alocado el nervioso el que ya no puedo más, me dejaré llevar donde él quiera sin demostrarle miedo autorizándole a ciertas frases a ciertos gestos le dejaré arrancar para picarle un poco pero ni la mano sí señor ni la mano lo conozco tanto no se atreverá por la fuerza me insultará me dirá frustrada inhibida esas palabras estilo medicamento, estilo best-seller, perra deberías revisarte me vas a volver loco con tus complejos solamente falta que tengas una amiga íntima, sudando el pobre no tanto por el deseo sino por la cuesta yo lloraré un poquito lo justo para desequilibrarle para que se arrepienta para que me diga que ya no le importa «eso». (pp. 29-30)

En este juego de acciones y sanciones, el matrimonio se transforma en institución construida sobre mentiras y encubridora de errores; y el núcleo familiar, el principal reproductor de esos esquemas y estructuras. La mujer del relato ha transgredido el límite permitido por las premisas sociales; esta transgresión la ha marcado; de ahí que debe adoptar las máscaras de la ingenuidad y de la pureza que la sociedad exige a la joven nupcial para lograr, con un matrimonio digno, borrar su falta:

alguien que mire por mí y me mantenga y me ponga tres o cuatro criadas alguien con quien pasear los domingos ir a la capilla de aquellas señoronas, bien peinada y admirada por todos sin ningún pecado que esconder viviendo mis semanas entre la manicurista y las sesiones de yoga, alguien con quien acostarme a diario y entregarme a esos excesos plenos sin que la conciencia me acuse como cuando lo de fermín. (p. 34)

Al final del relato, el sujeto de enunciación pone en la voz del personaje masculino, quien no ha conseguido sus propósitos, los criterios con los que se mira y evalúa a la mujer y a la función que debe desempeñar en el hogar; además la exigencia de su virginidad para el matrimonio. La sociedad pone límites al deseo femenino desde el deseo masculino; un deseo que, a diferencia del de la mujer, no está limitado socialmente:

mosquita muerta tendré que casarme carajo [...] por lo demás no está mal es buena llena de virtudes, debo ser el primer hombre en su vida se nota claro si hasta un beso le produce escalofríos, si sus lágrimas han brotado espontáneamente que ha remordido la conciencia ella es buena no cabe duda pertenece a una gran familia, tiene dinero que es lo que cuenta. (pp. 32-33)

a los cuantos tiempos una virgen que amo y que será mía ya por los siglos de los siglos una mujer a quien ya nadie más verá, nadie codiciará una mujer que me tendrá caliente la sopa la cama que me planchará mis camisas y mis sueños. (pp. 33-34)

En «Perla»,²⁷ el enunciado literario se construye mediante una voz masculina que, escrita en una carta, sostiene un diálogo imaginario con Perla, e incorpora en su perspectiva las palabras y subjetividad del personaje femenino, que carece de voz:

Seguramente dirás: me escribe porque me quiere, porque quiere que entremos en amistad, porque no puede vivir sin mí, porque porque porque porque...

Pero no, sólo te escribo porque durante el tiempo que duró lo nuestro no nos hemos contado más que mentiras y tal vez ahora en cuatro letras yo pueda decirte una buena verdad. (p. 11)

27. Jorge Dávila Vázquez, *El círculo vicioso*, 1977.

El sujeto de enunciación hace de este enunciado el espacio de confrontación de dos conciencias con la hipocresía de sus actitudes y de la sociedad en la que se desenvuelven. La familia aparece como el núcleo que consolida la actitud de hipocresía:

Pero por Dios, si te acuestas con alguien que se te parece: porque ha fracasado en la vida como vos, porque ha sido feo como vos, porque viene de una familia que hasta que tienes cuarenta te llaman todavía la muchacha, el chico, ¿qué te cuesta aceptarte como sois? Y a mi también, qué me cuesta aceptarme como soy? ¿Qué nos costó aceptarnos? Nada, pero venimos de una gran tradición de hipocresía. (pp. 13-14)

Y es esa 'tradición de hipocresía' la que ha marcado al sujeto femenino. Su cuerpo y su sexualidad están sujetos a la observación, la crítica, la represión y la sanción de la tradición social:

Ay, jurabas que nadie te había tocado, ay, decías que te llovían todavía los pretendientes, ay, que te sobraban los admiradores. (p. 11)
mis dos hermanas mal casadas pero bien vistas, socialmente hablando. (p. 13)

Belleza y virtud son los parámetros que organizan y controlan su cuerpo y su vida, de acuerdo con una imagen de 'lo femenino' construida socialmente por la perspectiva masculina:

¿Sabes lo que pensé cuando te vi? Pues, dije que mujer más fea, con ese bigote podría trabajar en un circo, y tan negra, será que no se lava jamás la cara o tendrá mismo ese color, realmente reúne las tres efes: fea, flaca y futa y cuando supe tu nombre dije entre mis adentros Perla, Perla, vos qué has de ser pues una perla, serás pues cuando más un ostión y eso también un ostión pasado. (p. 12)

Ante el cerco que la sociedad cierra en torno a la subjetividad y a la sexualidad femeninas, cualquier posibilidad de acción que atravesase esos límites, es denunciada y repudiada:

yo sé que si nos volvemos a encontrar en un tecito de esos con mantelito blanco y pristiñitos y pan hecho por la dueña de la casita vieja consabida, del santo empolvado y el patio y el perro y la mata de ruda y el gato y las conversaciones plagadas de mentiras y los muchas gracias y los ay que rico, y las macetas con el geranio fuccia y las exageraciones, te has de hacer la que no me has visto y cuando me ponga delante me has de decir «Hola licenciado, cómo está? Hace tiempos que no le veo, ¿cómo va su mamita, ya se mejoró del reumatismo? y su hermana Conchita ya dio a luz y su cuñado el senador Palacios, todavía esperando el pobre que se acabe la dictadura y y y...» Y yo te juro por Dios, que te mando a la mierda. (p. 14)

En «Tren nocturno»,²⁸ el enunciado se configura desde una perspectiva que recoge, más que las voces de dos mujeres, sus silencios, voces limitadas por una sociedad, que ha hecho de lo más cotidiano e íntimo el único espacio donde pueden circular; voces internas que solo pueden expresarse ‘en silencio’, sin que nadie escuche.

El narrador omnisciente organiza el desplazamiento de las distintas voces –de la protagonista (sin nombre), del padre y de la madre– como monólogos interiores en la mayoría del enunciado, y, eventualmente, como expresiones externas:

«Has tenido una pesadilla», quiso decir. «No debes hacerle caso», quiso añadir. Pero calló. Era preferible callar. (p. 27)

«Cree que tengo alucinaciones», pensó. «Crees que estoy volviéndome loca», iba a decir. Las palabras no alcanzaron a salir de sus labios. (p. 28)

La estructura familiar se convierte en el núcleo que reproduce el control social sobre la voz y las decisiones femeninas:

«por qué no te casaste», le estaría diciendo con la mente. Ella supo que era inútil toda respuesta. La madre había aprendido a encerrarse en sus propias razones y de allí nadie lograba sacarla. No tenía sentido decirle que fue por ellos, por su tonto apego a un abolengo que no existió jamás, que huyó y rehuyó al hombre que en otro tiempo la buscó con una insistencia sombría y cauta que ella nunca alcanzó a explicársela muy bien, y que en algún sitio de su memoria, sobre todo en las noches de insomnio, continuaba rondándola y buscándola aferrado siempre a su antiguo fervor, y a quien acaso hubiera llegado a amar. (p. 31)

Una vez que la mujer se circunscribe al espacio que la sociedad le fija, solo puede ser silencio resignado dentro del matrimonio, como en el caso de la madre, o silencio de una soltería que escapa a la locura, como en el caso de la hija:

La madre había ladeado la cabeza en un mohín de resignación y abandono. Prefería echarlo todo a perder [...] Luego de que tantas cosas se habían echado a perder, una más ya no importaba. Prefería persistir en su soledad, asumir, definitivamente, el cerco como una valla protectora. (p. 40)

Cerró los ojos en la oscuridad y se acogió con unción a ese clamor interior, a ese recogimiento, a esa interiorización profunda que la volcó sobre sí misma, que la volcó hacia adentro dejándola encontrar su propio silencio, su propia oscuridad, los verdaderos y no los falsos de afuera. (pp. 43-44)

El espacio de la casa familiar contribuye a crear esa imagen de soledad y silencio en que se sumerge el mundo cotidiano femenino –«en la casa vacía, en la sala

28. Abdón Ubidia, *Bajo el mismo extraño cielo*, 1979.

vacía, la sensación helada del silencio y de la muerte» (p. 39)–; mientras que el mundo de afuera, de las palabras, de la diversión, el mundo de la calle, es el mundo de lo masculino:

Jubilado desde hacía más de diez años, durante la semana laborable observaba un horario de oficina. «Salgo a atender unos asuntos», decía muy por la mañana. Y esos «asuntos» no pasaban de ser el pago mensual de la luz, del teléfono o el agua potable. Alguna gestión ocasional. Algún funeral quizá. El resto del tiempo se lo pasaba en los bancos de los parques y plazas de la ciudad, aguardando el medio día, como años atrás, para retornar a casa como quien retorna del trabajo. Los sábados y domingos, en cambio, consideraba de su obligación dedicarlos al hogar. Sólo que entre sus obligaciones y sus impulsos más recónditos no siempre había un acuerdo [...] entonces le sobrevinía la desesperación de no poder hacer, por causa de él mismo, lo que él mismo quería hacer. Todo eso mientras sus amigos ya empezaban a reunirse en algún oscuro rincón al que siempre fueron fieles desde los años de su juventud, y al que ella y su madre apenas imaginaban sumido en una bruma de humo de tabaco de envolver y aromas de malorca, fritada, mondongo y demás. (p. 35)

Por ello es que la joven ubica fuera de la casa su posibilidad de huir de ese mundo cerrado y concluido; el tren que la despierta y la inquieta es la metáfora del deseo reprimido por miedo a la sanción de su familia y a romper las normas. Su escape final implica romper la barrera del miedo e ir en busca del deseo al que toda su vida se había negado, ir hacia él sin llevar nada de su pasado; pero lamentablemente ese tren no le conducirá a ninguna parte. El personaje no tiene posibilidad de transformar su mundo, desaparece absorbido por lo absurdo de él:

De tal arrobamiento la sacó el primer pitazo del tren. Fue tan lejano que en principio creyó que era solamente una idea. Pero el pitazo volvió a sonar. Se levantó de un salto y empezó a vestirse. Y no tuvo tiempo para el miedo, porque dentro de su alma hubo un vuelco [...] y tampoco tuvo tiempo de acudir al closet, ni de llevarse nada de allí, pues el tren se acercaba ya, vertiginosamente, entre resoplidos de vapor y el estruendo de la contundente maquinaria que golpeaba y tableteaba como los mismos alocados ritmos de su corazón [...] todo eso mientras corría por la casa para alcanzar a ese tren que venía por ella, que venía por ella era indudable, pues ya lo oía acercarse y reducir sus veloces émbolos, y aplicar los frenos y desacelerar la marcha, en tanto que ella dejaba de correr y caminaba, ya casi normalmente, y se daba modos para arreglarse la blusa y pasarse la mano por el pelo, justo en el momento en que llegaba ya a la puerta de calle y la abría. (p. 44)

En este conjunto de relatos, el personaje femenino está inscrito en una perspectiva de enunciación que relega su voz a un segundo plano y que reproduce una manera de concebir a la mujer en la sociedad. El personaje femenino, a pesar de que los relatos cuenten su historia, no se constituye en *sujeto del enunciado*; es únicamente un objeto sobre el cual se enuncia. Su voz aparece en el enunciado dominada por una

perspectiva masculina unívoca, caracterizada por un matiz semántico de enunciación que no puede sino proyectar una serie de imágenes que circulan sobre la mujer, y no desde la mujer, en una sociedad determinada.

La *palabra autoritaria* que impide el diálogo y por lo tanto es monológica, asociada en los relatos a una palabra paterna que circula socialmente, llega hasta lo más cotidiano del personaje femenino y lo despoja de intimidad y subjetividad. Esta palabra se levanta sobre el silencio de la *otra*, que solo puede expresarse bajo su mirada que la observa y evalúa y que no es cuestionada, porque en ella se concentran un conjunto de imágenes aceptadas socialmente.

El espacio en el que el personaje femenino se mueve es el de la familia —se la circunscribe a los límites del hogar y a su sanción—. La mujer debe ser el eje de una institución que tiene como función mantener y reproducir la estructura específica que permite al hombre instituirse en autoridad; en ella reposa el equilibrio y la estabilidad familiares necesarias para la reproducción de los mismos esquemas. El hogar se convierte en eje de reproducción de los criterios y mecanismos de sanción social, y de la transmisión de valores, principios, prejuicios sobre los que se evalúan las acciones, pensamientos y sentimientos de la mujer.

Desde esa perspectiva de enunciación, el personaje femenino aparece dividido, fragmentado entre sus deseos y los miedos que enfrenta ante la sanción social; el equilibrio entre los dos extremos es demasiado frágil, provoca choques entre generaciones y se subordina al rigor de la *palabra autoritaria* que sanciona moralmente cualquier desliz. El control se ejerce básicamente sobre el cuerpo femenino, éste es «privado de la posibilidad de placer pero es esclavizado a los placeres de los otros»;²⁹ de esta manera, en estos enunciados hay una fusión del cuerpo y la voz femeninos en el silencio, mientras el personaje masculino puede hacer uso de una palabra que no tiene que pasar por la sanción moral de su cuerpo.³⁰

Si bien la intención que alimenta la organización de estos enunciados literarios es la de explicitar las diferencias irreconciliables, los choques entre generaciones que la familia experimenta ante el cambio de costumbres y puntos de vista, en un momento específico —cambios que en estos enunciados se registran básicamente en los comportamientos del personaje femenino— el conflicto que se genera no puede ser resuelto, porque se reproduce la misma organización jerárquica que se quiere desarticular.

29. Francine Masiello, *Entre la civilización y la barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, trad. Martha Eguía. Inédita.

30. Si desde la perspectiva masculina se ha empujado a la mujer a un silencio que atraviesa la sanción de su cuerpo, no es de extrañar que algunas escritoras empleen el cuerpo femenino como condición de posibilidad para la inserción de la voz femenina al enunciado. Cfr. en este estudio, «La voz del otro femenino».

CAPÍTULO III

En los bordes de una imagen del lenguaje

Otro grupo de relatos se mueve en los bordes de la configuración de una imagen del lenguaje, porque en ellos se desarrolla una gama de posibilidades, en las que, en mayor o menor medida, hay un intento de hacer hablar a *otras* voces, ello se logra mediante la elaboración en el enunciado de «dos centros discursivos y dos unidades del discurso dentro de los límites de uno solo»:¹ la *palabra ajena* y la palabra que la muestra como ajena.

Son relatos en los que se ‘oye’ la voz del personaje, «su palabra se presenta precisamente como palabra ajena, como discurso de una persona definida en cuanto a su carácter o tipo; [pero es elaborado] como objeto de la intención del sujeto de la enunciación y no desde el punto de vista de su propia orientación temática».² De esta manera, la *palabra ajena* ingresa al enunciado, al igual que la palabra que la muestra como tal, articulada desde una perspectiva organizadora unívoca que la fija, coloca y define como tal.

La perspectiva de enunciación «al penetrar en la palabra ajena y al alojarse en ella [...] no provoca un conflicto con dicha palabra sino que la sigue en su misma dirección y tan solo la hace convencional»;³ pues incorpora una percepción de la *palabra ajena* muy ligada a la costumbre y al asentimiento general que hay sobre ella. No obstante, cuando la *palabra ajena* trata de cobrar autonomía, ejerce presión en el enunciado y puede debilitar la estructura unívoca de este.

La configuración de dos unidades enunciativas dentro de los límites de una sola, también se produce mediante el desdoblamiento de una única voz; el sujeto del enunciado se distancia respecto de su voz, la convierte en *ajena*, desdoblamiento que se articula sobre un eje único de perspectiva de enunciación. En ocasiones el distanciamiento es tan grande que acaba por debilitar el interior del mundo que estructura esa perspectiva.

1. Mijail Bajtín, «La palabra en Dostoievski», en *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 260.

2. *Ibíd.*, p. 261.

3. *Ibíd.*, pp. 269-270.

1. EL DOLOR COMO CONDICION DE POSIBILIDAD DE LA VOZ AJENA

En algunos relatos, la *palabra ajena* surge en el enunciado cuando ha sido atravesada por el dolor; esta dimensión se constituye en condición para que el ser oprimido por el poder tenga voz.

Al incorporar la *palabra ajena*, el sujeto de enunciación estructura un encuentro entre la *palabra autoritaria* y la *palabra interiormente persuasiva*; permite a esa palabra «privada de autoridad, con frecuencia desconocida socialmente, y privada de legalidad»,⁴ cobrar voz en el enunciado; aunque no se la coloca en oposición a la *palabra autoritaria*, se la escucha como una palabra ajena que habla bajo el peso de la autoridad y del poder.

En este tipo de enunciados se produce un movimiento que permite, dentro del mismo enunciado que va en una sola dirección, reconocer dos perspectivas respecto a un mismo asunto, la de la *palabra autoritaria* y la de la *palabra interiormente persuasiva*.

Enunciados de este tipo aparecen en algunas obras como: *Micaela y otros cuentos*,⁵ *Musiquero joven, musiquero viejo*,⁶ *El ejercicio*,⁷ *En la noche y en la niebla*,⁸ *El triple salto*,⁹ *Oposición a la magia*.¹⁰

«Oposición a la magia»,¹¹ es un relato de transición entre la estructura que aísla la posibilidad de configurar dos unidades discursivas y el intento de subvertir ese orden al convocar la presencia de la palabra ajena en el enunciado; en este caso esa palabra aún no se expresa, pero actúa desde el silencio del dolor y cuestiona esa organización.

Es un texto con narración en tercera persona que pone en evidencia el enfrentamiento entre el poder y el oprimido cuya existencia es la justificación de aquel, pues, se provoca el dolor con la intención de anular al personaje como sujeto, reducirlo a objeto, y quitarle su humanidad, y al hacerlo afianzar una autoridad:

no lograba derruir, cual se había imaginado, la humanidad de aquel elegido para objeto de su servicia, como si una fuerza oculta permaneciese intacta, no quebrantada, al

4. Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», en *Esthétique et théorie du roman*, p. 156. La traducción es nuestra.
5. Raúl Pérez Torres, *Micaela y otros cuentos*, 1976.
6. Raúl Pérez Torres, *Musiquero joven, musiquero viejo*, 1978.
7. Eliécer Cárdenas, *El ejercicio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1978.
8. Raúl Pérez Torres, *En la noche y en la niebla*, Cuba, Casa de las Américas, 1980.
9. Iván Egúez, *El triple salto*, 2a. ed., Quito, Populibros, 1983.
10. Francisco Proaño Arandi, *Oposición a la magia*, Bogotá, Oveja Negra / El Conejo, 1986.
11. Francisco Proaño Arandi, *Oposición a la magia*, 1986.

interior de su cuerpo: un doble o encubierto *alter ego* que emergía ileso del castigo, transparentando en las pupilas fijas su propia mirada fosforescente. (p. 8)

El cuerpo marcado por el dolor se convierte, paradójicamente, en el lugar de constitución de un ser que, al sentirse bajo el peso del poder, se proyecta más allá de él, un sujeto que aprende a mirar de manera distinta y a construir la lógica de su propio poder:

La verdad era que la víctima se agazapaba apenas, se contraía no más de un segundo, al tiempo que oponía una extraña mirada, todo sin un gemido, sin un rictus de sufrimiento, como si a lo largo de los años, entre una y otra de las sucesivas torturas, hubiese elaborado insospechadas defensas, peregrinas formas de rechazo al dolor: mundos imaginarios tal vez, adentro, universos no alcanzados por el castigo, o simplemente desmemorias: impunes, soterradas argucias en todo caso. (p. 7)

El hijastro es capaz de construir en silencio un mundo que permanece fuera del alcance del poder, donde el castigo físico no puede penetrar; mundo interior que separa la acción del poder del lugar donde se ejerce.

Desde la perspectiva que organiza este enunciado, el poder es solo una imagen que carece de consistencia, reflejo, apariencia de poder, juego ilusorio de una mirada que no puede ver más allá, porque el poder es su límite:

En la pared, un Uribe fantasmagórico, hecho de sombras, fustigaba también, sin piedad, el cuerpo multiplicado del hijastro: parecería entonces que la escena real se repitiese hasta el infinito en los cuatro muros del cuarto, como si en torno a la escueta luz del foco, en lo alto, se hubiesen engendrado nuevas, autónomas, no reconocibles siluetas de víctima y victimario. (p. 7)

La imagen especular del poder en un cuarto cerrado, hace de este una copia de sí mismo carente de autenticidad; el poder está solo en una imagen que se repite y se reproduce de la misma manera, a tal punto que, quien está al margen de él se apropia de sus mecanismos de control y se convierte en un nuevo sujeto de poder:

lo que miró fue un ser nuevo, un rostro que adoptaba vagamente los rasgos del envenenado pero que surgía del fondo, de las entrañas oscuras no alcanzadas por el castigo: lo vio inclinarse en la aciaga penumbra del cuarto, percibió en un tiempo más allá de toda medida el *rictus* atroz, implacable; comprendió todo en esa hora, hasta que sintió sobre su piel el chasquido cortante del primer latigazo. (p. 11)

En «Micaela»,¹² se permite el paso de la voz ajena, como una palabra que se

12. Raúl Pérez Torres, *Micaela y otros cuentos*, 1976.

deja escuchar desde su privación de legalidad. Al hacer de un preso –personaje inominado– el sujeto del enunciado, se libera la voz de alguien que es marginal respecto de la palabra autoritaria, la que se desliza en el enunciado como causante del dolor que la nombra:

y vino el guardia y me la emprendió a patadas, que me callara hijo de puta, que le dejara dormir el turno, y yo preguntándole: ¿señor Guardia, la Micaela mía dónde está?, ¡cuál mía! diciéndome, calenturiento hijueputa, puñeteándome en el hocico, favoreciéndome como quien dice, para que pudiera cerrar los ojos de una buena vez. (p. 31)

El hecho de que el sujeto de enunciación organice el enunciado con la voz del que está al margen de la ley, hace que, a pesar de ser la cárcel el espacio de enunciación elegido, no se aisle al personaje, sino que se lo integre a un juego de poderes que atraviesan todos los espacios y lugares. En esto radica la diferencia del narrador-personaje, el marido de Micaela, con otro personaje del mismo cuento que carece de voz –El Virolo–.¹³

La palabra de quién está al margen de la ley, habla de un dolor provocado con la intención de limitar sus posibilidades; dolor que paradójicamente se convierte en la condición de posibilidad de articulación de la palabra ajena. El eje que estructura todo el relato, es la narración de la historia de su vida fuera de la cárcel que, hace a otro preso, desde el dolor que le causa estar dentro:

desde esa noche que nos tocó barrer las esclusas y a mí me vino al recuerdo la Micaela mía por algo de la escoba o de la actitud resignada en la que nos hallábamos en la limpiadera y se me salió su nombre de la boca, como suspiro carajo, y usted me dijo en silencio, la mía se llamaba Eloisa y luego nos miramos como con gratitud y sonreímos por primera vez y mi cuerpo era un júbilo espantoso, un payaso diga usted. Entonces se me vinieron las ganas de contarle estas cosas. (p. 19)

Me da mucha pena contarle a usted, que también está encerrado por parecidas amarguras, pero si no hablo me ahogo. (p. 12)

La palabra logra tener un cierto sentido terapéutico en ese proceso de castigo y dolor. La palabra hace explícito el dolor que permite la constitución de la subjetividad del preso, concebido como objeto necesario para la acción del poder.

Una vez que la voz ajena se ha constituido en sujeto del enunciado, menciona una serie de elementos que pertenecen a la palabra autoritaria, y que muestran los diferentes mecanismos de constitución de su poder:

fuimos con el Muro, mi amigo de las libertades, a realizar ese trabajito que nos pi-

13. Cfr. en este estudio, «Las marcas del cuerpo».

dió el cabo Flores, trabajito para cojudo. Solamente teníamos que lanzar piedras en la Plaza de la Independencia el momento en que discursiara un tal falsete que quería tumbar al Gobierno del Profeta, [...] y eso no podíamos aguantarlo ni de fundas, así el cabo no nos pagara, ¡qué carajo! porque ése sí era hombre de respeto y le quería mucho toda la vecindad siendo el único que nos había visitado. A toditos. De casa en casa. De cucho en cucho. De cuarto en cuarto. Que le dijéramos lo que nos hacía falta. Que le diéramos apuntadito. Y usted podía pedirle así, como de a igual, doctorcito: a mí unas cuatro paredes, y mí excelencia que sí, que bueno, a mí un fogón para las tortillas, a mí un carrito para las legumbres y mi doctor que sí, que cómo no, serio, sin reír jamás, diéndoles a sus ayudantes que tomen nota. (pp. 21-22)

La autoridad habla al dolor del pueblo, porque el dolor es la fuente de su palabra y su acción. Pide que sus necesidades sean registradas por la escritura —«que le diéramos apuntadito», «que tomen nota» (p. 22)—, porque la palabra autoritaria es identificada con la escritura; frente a ella, el mundo de la oralidad en el que se mueve el pueblo, carece de autoridad.

Un recurso que contribuye a configurar la palabra ajena es la recurrencia al modelo enunciativo de la oralidad. Su incorporación a la estructura escrita del enunciado literario ha sido definida como «ficción de oralidad»,¹⁴ ya que el enunciado es ‘grafematizado’:¹⁵

Pero el muro siempre estuvo a mi lado. En las malas y en las peores. Porque buenas hubo pocas. Cuando yo todavía estaba en lo ágil y no era tan lechuga y tenía mi pinta para acercarme a cualquier don y solicitarle un cigarrillo con la navaja lista para sacarle los tintineantes que luego se hacían humo en la cantina de la peruana. (p. 31)

A pesar de que el enunciado se estructura desde la palabra ajena, cuando expresa las diferentes estrategias del poder lo hace sin poder liberarse de la visión unidireccional de ese poder:

Yo no le pedí nada cuando nos visitó, porque le habría apabullado con tanto pedido, que me faltaba todo y no habría sabido por dónde empezar y preferí esperar para comunicárselo al cabo Flores que me había prometido un puesto de policía, pues él era de más confianza con mi doctor. (p. 22)

Inclusive cuando concibe a la autoridad, la ‘mimetiza’ y fusiona con otra, que dentro de ese mundo jamás es cuestionada:

14. Cfr. Nelson Osorio, «Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual», en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, (Caracas) 2 (1993): 102.

15. Cfr. en este estudio «La imagen de un lenguaje otro». Cap IV.

Y yo lo miraba atontado, sin poder despegar los ojos de su dedo, la oreja de su voz, asustándome a ratos de una luz que contorneaba su rostro, sus brazos y su cuerpo flaco, igualito que un Cristo, espántese. (p. 23)

Esta palabra ajena que no puede mirar al poder fuera de su propia lógica, es capaz de sancionar y condenar al aislamiento a Virolo y de sumir en el más absoluto silencio a Micaela, personaje que nomina al relato pero que no tiene voz, y solo ocupa un lugar escondido en la memoria de su compañero, quien la recuerda siempre hundida en el silencio de la resignación y el dolor:

y a mí me vino al recuerdo la Micaela mía por algo de la escoba o de la actitud resignada en la que nos hallábamos en la limpiadera. (p. 19)

Entonces yo entraba carajeando a los maceteros y a los perros y pateaba la puerta, y ella sin hablarme, con sus ojos medio patojos del miedo, indicándome que la sopa estaba buena y que ya basta, que no la maltratará. Pero yo, que nada, enrabiado y maldecido entonces le pegaba sus dos puñetes y Micaela mía los recibía con cariño, con mucho cariño, porque luego se iba calladita a calentar mi puesto en la cama, para que cuando yo me acostara, después de la sopa y la vomitada, pudiera dormir tranquilo. (pp. 11-12)

En «Ana la pelota humana»,¹⁶ mientras el personaje que nomina al cuento es reducido a un simple objeto, uno de los trabajadores del circo, llamado El Chino, se convierte en un sujeto del enunciado capaz de apropiarse de la palabra en el mismo acto en que le es negada, y hablar desde la memoria del dolor:

Las decisiones de Demetrio eran inapelables: mi espalda conocía bien sus cuchillos afilados, también las piernas de Belinda Dientes de Oro los conocía y también el rostro de Aparicio, el negro domador de caballos tenía una cicatriz profunda que nos recordaba a cada instante la obediencia que se le debía, al fin y al cabo comíamos por él y si alguna vez salíamos a conocer los caminos del amor en los pueblos, era por Demetrio, por su generosidad. Sin él no éramos nadie. ¿Qué me haría yo, por ejemplo, si Demetrio me quitara la rueda, las botas, los pantalones de seda roja, la cachucha de terciopelo, ¿qué sería de Julián si Demetrio no autorizara que se escribiera su nombre en los cartelones? [...] ¿qué sería de Belinda Dientes de Oro si Demetrio escondiera la soga con que se daba vueltas en el aire asida de sus dientes?, ¿qué sería de Aparicio si Demetrio vendiera los caballos o los matara? [...] ¿qué sería de la pobre Conchita Espinal si a Demetrio le diera por ensartar sus cuchillos filudos en el vientre en lugar de hacerlo a escasos centímetros de su cuerpo? (pp. 26-27)

Ya no se trata de cuerpos deformes, sino de cuerpos marcados por la sanción de la autoridad. Para los seres diferentes, signados por la autoridad, las marcas del do-

16. Raúl Pérez Torres, *Musiquero joven, musiquero viejo*, 1978.

lor inscritas en sus cuerpo, recuerdan el límite de su posibilidad como sujetos, pero al mismo tiempo, se constituyen en la única manera de configurar su voz.

Cuando la voz ajena habla desde la memoria del dolor, es posible reconocer en ella, a más de su posición, el punto de vista de la autoridad, el carácter ‘inapelable’ de sus ‘decisiones’, y el sentido de dependencia que ha creado:

Antes de la función de la noche llegó Demetrio con unos cuantos del pueblo. «A prepararse todos», dijo, «quiero que mis compadres vean la mejor función». Gritaba por todos lados afilando los cuchillos en una piedrita plana y brillante [...] Fácilmente se notaban los estragos del alcohol en su rostro y Conchita Espinal se puso a prepararle café con raspadura pasado por media de seda. Demetrio temblaba, temblaba su corpa-chón, temblaban sus manos, el circo temblaba.

— Te jodiste —dijo Julio acercándose a Conchita — en esta te clava. Conchita deramó el café y se puso a llorar [...]

Demetrio ordenó que salieran los payasos para aligerar el ánimo de los espectadores y nos mandó a poner nuestras mejores galas. (pp. 28-29)

El hecho de situar la autoridad dentro de un circo, hace que el enunciado literario esté salpicado, de una intención por mostrar al poder como un disfraz, una investidura sobre el cuerpo, cuya pérdida lo despoja de toda autoridad.

Demetrio es atacado por los empleados del circo cuando se lava la cara, cuando no está puesto ningún disfraz ni el de «El Lanzador de Cuchillos», ni el de la «Sae-ta Voladora», o el «Payaso Malaquitos» (p. 28), cuando ni siquiera ha asumido el rostro de la «*seriedad* [que] es oficial y autoritaria, y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones. *La seriedad infunde el miedo y la intimidación*»: ¹⁷

Julio y yo nos miramos y en sus ojos rebotó mi miedo y se fue rodando para siempre, como desocupándonos. Casi sin proponernos [...] fuimos directo al camerino de Demetrio. Allí encontramos a todos rodeando su puerta [...]

Demetrio estaba lavándose la cara. Nunca olvidaré su rostro cuando levantó la mirada y recibió el primer latigazo de Aparicio, el Domador de Caballos, sus ojos hirvieron por un momento pero al segundo mordisco de Belinda, Dientes de Oro, empezó a maullar como gato en tejado, poco quedó de él cuando Marco Porcio asentó su mano en el pecho de Demetrio y menos aún cuando Conchita Espinal clavó la hoja brillante en la frente mojada de Demetrio, y peor todavía cuando la gorda Marisol estrelló un huevo en su rostro descolorido. (p. 30)

Y es desde el disfraz, la investidura del sobrenombre, con el que la palabra del

17. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Focat y César Conroy, México, Alianza editorial, 1989, pp. 85-86. Subrayado del autor.

poder disfrazó a cada uno de los personajes, y del dolor asociado a todo ello, desde donde los que estaban al margen de la autoridad han podido enfrentar al poder:

Pobre Demetrio. Descolgado de la vida como un trapo, ya no podría hincar su cuchillo en Ana, La Pelota Humana.
Ni en nadie. (p. 30)

Otro relato en el que es posible percibir el desarrollo de la voz ajena es «El ejercicio».¹⁸ Está configurado con la alternancia de la voz de Emilio, un niño, narrador personaje, y la de un narrador omnisciente, quien cambia de la narración en segunda y tercera persona del singular, a una en primera del plural. Esta forma de organización de las voces en el enunciado, desarticula de alguna manera las fronteras estrictas entre la voz autoritaria y la voz ajena.

La perspectiva de enunciación activa el pensamiento ajeno, que enuncia una forma de percibir la autoridad bajo la presión de su estructura.

El dolor, consecuencia de la sumisión a la autoridad, se convierte en mecanismo que permite, a quien no tiene voz, constituirse en sujeto y no solo en objeto del enunciado; un dolor, que está muy ligado al aprendizaje de la escritura, tal como lo señala el epígrafe del relato: «La letra con sangre entra» (p. 5).

Emilio habla en el seno del dolor que le produce ir a la escuela, donde el Hermano profesor de caligrafía le castiga golpeándolo con la regla de madera; Freyle, un compañero, «no esconderá su burla agresiva, imponiéndole aquél además de cabezazos y trompadas, y [...] exigirá los veinte centavos redondos y brillantes que evitarán el dolor». (p. 8) y camino a ella «los colmillos de Rudy, aguardarán desde cualquier rincón imprevisto» (p. 8) para morderlo.

La escuela, el referente de su sufrimiento, es un lugar cerrado donde la escena del poder aparece en todos los espacios: el de los profesores, de los alumnos, niños agrupados en «células especializadas que se agredían o ignoraban, según los estados de ánimo» (p. 21) y «seres aislados, solitarios por vocación, como [...] Emilio, [cuyo miedo] lo distanció de cualquier grupo sin que él mismo se lo propusiera» (pp. 21-22)

La «sujetividad»¹⁹ del sujeto es resultado de una relación espacial, a tal punto que pueden desarrollarse formas profundas de dominación a través de la manipulación del espacio:

Que podría trazar lo mismo una letra que una herida; esto no tuvo tiempo de pensarlo porque el Hermano Arce, desde la altura solemne del estrado, dibujaba, con mano suspendida en el aire, imaginarias letras: su muñeca doblándose en arcos y zigzags

18. Eliécer Cárdenas, *El ejercicio*, 1978.

19. Michel Foucault, «El sujeto y el poder», *Revista Mexicana de Sociología*, 3-20.

se inmovilizó de pronto: era suficiente: atender; con ojos expertos observó la acanaladura brillante y partida de la pluma que sostenía con sus dedos largos. Su voz autoritaria les gritó nuevamente: atender. (pp. 29-30)

El Hermano Arce presintió: llegado el momento; sin alegría, como impelido por alguna suerte de supremo deber, buscó la regla metálica en los cajones del escritorio; acariciándola distraído, adrede lento, majestuosamente superior, atravesó los espacios lineales entre las hileras de bancas que mantenían aterradas presencias: inclinó su espalda para constatar las presentidas, monstruosas letras, los manchones sin forma definida que mancillaban la deseable perfección de las planas; avezado, descubrió tinteros caídos sobre el piso, en medio de un desangre incontenible, azul de tinta; detectó manos manchadas que no pudieron ocultarse en ningún bolsillo, y severo, inflexible, cumpliendo un deber casi místico, inició el castigo. (pp. 33-34)

La autoridad desciende del estrado hacia el espacio consignado a los alumnos, su presencia invade hasta los más recónditos lugares; lo revisa todo, para descubrir la evidencia del delito, que debe ser castigado, en las manchas delatoras en sus manos. Inclusive, la autoridad organiza el manejo de un espacio metafórico:

escribir a la derecha, pensar a la derecha: vivir derechamente, niños. (p. 19)

Es en el interior de este espacio del que no puede escapar —es sorprendido por el portero cuando decide huir—, donde Emilio tiene que hacer frente a sus temores.

No es sorprendente que el primer temor que logre vencer sea el de dañar la página de caligrafía; las clases de caligrafía muestran cómo la batalla entre quien posee la palabra autoritaria y quien está al margen de ella, se libra en el aprendizaje de la escritura:

si soportas la hora completa que dura el ejercicio de caligrafía, y los trazos de tu pluma no se desvían de las imaginarias líneas [...] si el tintero no se vuelca por obra de un codazo nervioso, habrás conseguido lo que tantos nunca lo logramos: la letra indicada: no perfecta (sólo la letra del Hermano Arce lo es), pero notable, armoniosa, limpia. Inclinando hacia ti su pálido perfil de ave rapaz [...] te dirá [...] que aquella, la tuya, es una letra que no merece castigo, ninguna alabanza tampoco: sólo la supresión de una amenaza completamente prevista en casi todos los demás. Treinta y un compañeros aguantaron, repetidas veces, el castigo de la regla metálica [...] pero nadie lloró. Emilio supo que, en el principio del Tercer Grado, ya no podían existir cobardes: aplastó sobre el papel la última letra de su plana: una «e» normal, común y corriente, que se mantuvo latiendo [...] hasta que el gran secante la envejeció para siempre. (pp. 39-40)

Para apropiarse de la palabra autoritaria, Emilio tiene que soportar la opresión a la que lo someten. Debe cumplir todos los pasos del ritual que justifican el poder de

la autoridad, y, bajo esa misma estructura, plasmar la perfección que lo libera del castigo y que permite escribir al final de la página, como una firma, la inicial de su nombre: «una ‘e’ normal, común y corriente» p. 40. que otorga autenticidad a lo que él hace.

Emilio aprende a escribir imitando la letra del profesor; mientras mejor la imite, más calidad tendrá su trabajo. Pero el acto de la escritura no es inocente, al imitar la letra la convierte en objeto controlable; el mimetismo es una estrategia de guerra, un camuflaje desde donde puede disolver las diferencias en que el poder registra su espacio de exclusión. La letra del Hermano Arce tiene poder porque en ella, significativa y significado tienen que estar unidos, la letra es espíritu; la imitación convierte a la escritura en una cosa, en un dispositivo en el que es posible separar forma de contenido; cuando Emilio se apropia de la forma de la letra, muestra la naturaleza del poder como un artificio. El poder, es solo un disfraz que puede ser desenmascarado.

Todo intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura, pasa obligadamente por ella. Podría decirse que la escritura concluye absorbiendo toda la libertad humana, porque solo en su campo se tiende la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder.²⁰

Esta posibilidad de enfrentar al poder en la letra, borra en Emilio sus otros miedos:

Mientras el Hermano Arce recogía [...] los cuadernos de pastas verdes para las rojas calificaciones [...] Emilio supo que su valentía, su honor, su plenitud se habrían mantenido intactos, aguardando a que su sola voluntad los recogiera. Calculó que los tres centímetros de pluma serían suficientes [para matar a Rudy] y se alegró de que la opacidad de la tarde disuelta en el aire, tras los árboles, más allá de los ventanales sucios de las murallas de ladrillo, declarara el fin de la clase. (p. 40)

Emilio emplea el instrumento usado en la técnica de la escritura para matar a Rudy, el perro que siempre lo acosaba de regreso a casa:

No se puede decir que fue un choque: el hocico de Rudy había estado simplemente listo, y la pierna de Emilio solamente encajó en él [...] el perro no sacudió la cabeza para causar mayor estrago, se mantuvo quieto hasta que [...] el peso del cuerpo de Emilio, cayendo sobre él, lo revolvió aullando, buscándolo, ya en defensiva, con los colmillos. Emilio supo que el plumero estaba intacto dentro de su mano y se supo desquitado de todas las heridas de mordiscos en su cuerpo cuando la pluma, resbalando un poco sobre la piel lanuda, se hundió justo ante el primer quejido feroz y doloroso de Rudy [...] la pluma un poco estropeada, se hundió [...] en la garganta, en el vientre pe-

20. Angel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984, p. 52.

lado de Rudy, alternativamente, hasta que no quedó mas que una figura cuadrúpeda casi enterrada en el lodo. (pp. 42-44)

Vencer el temor al perro le da fuerzas para enfrentarse a Freyle, el «enano desdentado» (p. 8), que lo acobardaba y le sacaba dinero:

Arrojó con un asco apenado el plumero, se miró la ropa enlodada y rota, sintió los últimos fulgores del dolor latiendo en las heridas y agarrando el carril, se alejó rengo, sin mirar hacia atrás, pensando en la cara que pondría Freyle cuando, al siguiente día, en pleno patio, durante el recreo de las diez, él le rompiera la nariz con el primer golpe de una larga y memorable pelea. (p. 44)

Emilio logra asumir el poder dentro de la misma lógica de la estructura autoritaria que lo oprimía.

En «Era martes digo, acaso que me olvido»,²¹ el intento de dar voz a la palabra ajena, deriva en la creación de la *imagen de un lenguaje* distinto, el de un campesino que narra la historia de la masacre²² de sus compañeros zafreiros en huelga, a manos de los militares.

El enunciado es construido a manera de un testimonio, que el narrador innominado cuenta a su compadre quien lo visita en la cárcel; esto genera una estructura dialogada, que surge como necesidad de comunicación de una palabra situada al margen del poder y carente de autoridad.

La palabra ajena está cargada de 'oralidad'; presente ya en la frase que titula el relato, se estructura como una forma de expresión inmediata, acumulativa y reiterativa del mundo vital:²³

Bonita era la Carmela, mi arrejuntada, mi compañera que ahorita ya estará en huesos, atormentada por los gusanos manavalís. (p. 28)

Pero un día, cuando ya estábamos preparando la huelga, tuve que golpearle la tumba para que se le abra, y le dije: «No seas así Carmela entendé lo que te digo» y lo que decía era que ya no vaya para la Troncal porque los soldados están rondando por el ingenio [...] Pero ella necia, con ese amor tan pendejo que tiene las longas, creyendo que si no me llevaba el caldo me iba a morir. (p. 28)

¡Ay de una palabra que me saque una lágrima, la lengua me he de arrancar, los ojos me he de sacar! (p. 32)

¡Ay de un recuerdo que me saque una lágrima, la lengua me he de cortar, los ojos me he de arrancar! (p. 33)

21. Raúl Pérez Torres, *En la noche y en la niebla*, 1980.

22. Este relato 'ficcionaliza' el asesinato de los trabajadores del ingenio azucarero Aztra –provincia del Cañar–, ocurrido el 18 de octubre de 1977, a quienes está dedicado.

23. Cfr. «Algunas psicodinámicas de la oralidad», en Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 38 y ss.

¡Ay de un recuerdo que me saque una lágrima, la lengua me he de cortar, los ojos me he de vaciar! (p. 35)

Al lograr crear la imagen de un lenguaje distinto se convoca al enunciado la presencia de un *otro* que habla porque no puede callar, porque necesita contar, inventar una palabra que rompa los espacios de su circulación, una palabra que se sepa auténtica al nacer de un tono de voz distinto, producto de un profundo dolor imposible de ser nombrado por quien no lo ha vivido:

Tenía que haber estado allí saboreando esa furia de años, esas iras contenidas [...] esta pobreza que nos tenía despachurrados los rostros y las barrigas, tenía que haber vivido en este pueblo de iglesia, prostíbulo y cantina, cortando caña todos los días, rajándose, sudando al mismo tiempo que esa fruta jugosa, emborrachándose a diario para dormirse. (p. 31)

Eso tenía que haber hecho compadre para que comprenda y no me diga la cantaleta de que por mudo, por irresponsable estoy preso. Aunque yo le cuento solamente lo que pueden aprisionar las palabras y eso no es legítimo porque mal conversador he sido, silencioso como la Carmela y como todos nosotros mismos, y la entonación no me gusta, el canto de la palabra no me gusta cuando le estoy relatando estas cosas porque en alguna palabra como que se me quiebra la voz y hay arañas o pulgas en mi garganta, y yo no quiero eso carajo sino contarle las cosas con furia, sin miedo, porque el miedo ya se quedó enterrado para siempre junto a ella, arrejuntado a todos los que murieron ahogados en los canaletes, quebrados la cabeza, quemados en esas pailas enormes que nunca más despedirán el olor que le contaba, metidos el yatagán por la espalda y también por el costado, abiertos la barriga y tirados a los canaletes. (p. 31)

El dolor se encuentra en el límite del silencio y del temor, que hace posible el surgimiento de la palabra portadora de una nueva posición axiológica. Así, la palabra del *otro* puede nombrar a la autoridad de manera distinta, y denunciar sus abusos:

- por qué han de ganar ellos tantos millones y nosotros ni para un peje,
- ¡explotados, masacrados, humillados, hasta cuándo carajo!,
- el gobierno subió el precio del azúcar y por eso el coronel anda que se le caen los chinchulines por todas partes, fíjate como se viste, vele esos zapatos, y voz, llapanango caminas, enseñá tus manos pendejo, vete los lastimados del pecho, mírale al Juan quemado las patas, a la Maruja cortada el brazo, y ahora acordate del coronel engordando como un chanchito, sentadote o puteando. (p. 29)

Frente a esta palabra, la de la autoridad aparece como falsa, mentirosa; el poder ya no reside en la palabra, solo perdura en la fuerza, en la violencia, en la máscara que lo disfraza de poder:

Estábamos dispuestos a no dejarles entrar, queriendo que primero nos escuchen, que les escuchen a nuestros dirigentes, que nos dieran una respuesta concreta, que no se vieran con un ejército de tierra y aire a matar un enjambre, pero nada porque ya le vimos a un malencarado de verde, con ojos de cuscungo, pintarrajeado como payaso. (p. 32)

el tal Cruz gritó que si no salíamos en dos minutos empezaría la balacera, y allí fue que muchos nos atarantamos y nadie sabía qué hacer, mientras los dirigentes nos pedían que nos calmáramos, pera ya era tarde porque las puertas se abrieron, puertas de a uno cincuenta de ancho y todos trataban de salir, gritándose y empujándose, aunque afuera ya les esperaban los soldados, y disparaban como si estuvieran jugando a la guerra, sin importarles de cada uno [...] de las mujeres que se cubrían de los disparos con sus chalinas. De mentira no más dijo ese malvado que dos minutos, cómo iban a salir mil quinientos trabajadores por esas puertas, ni siendo conejos, ni siendo invisibles, por eso a unos les empujaron a los canales donde pateaban heridos, otros querían esconderse en los trapiches, otros se tapaban entre las cañas, pendejos, otros fueron tirados a las calderas. Todos indefensos, sin un palo, sin un machete. (pp. 32-33)

Así que no me venga con que soy un sangre de horchata, y que por mi culpa mismo murió la Carmela y todos los demás, porque igualito hablan esos ministros de la ciudad, chinchosos con nombres de héroes, salvadores y bolívares que no han servido sino para llenar de majada sus ministerios, chambones y desleales hasta a sus nombres. gritando por los periódicos y por las radios que nuestros muertos son terroristas, son activistas, son conflictistas y otras palabras. (pp. 33-34)

La palabra surge ligada a una necesidad de sobrevivir, defenderse, y luchar por espacio y dignidad, en un mundo que cierra toda posibilidad:

y me pregunté compadre, arrancándome los pelos, que por qué, por qué mierda nos trataban así, nos arrinconaban así, nos masacraban así, si era sólo de repartirse la alegría. (p. 34)

de casa en casa, de radio en radio, fuimos contando, fuimos diciendo nuestra verdad que se regó como la sangre de la parroquia. (p. 34)

antes de que nos trajeran presos acá, hablamos en todas partes, medio desatados como perros con hambre, y nos llevaban para aquí y para allá y nos exhibían como animales de feria y nos fotografiaban y se condolían y nos hacían repetir cien veces el mismo sufrimiento. (p. 35)

Después de haber atravesado el dolor, el *otro* tiene la posibilidad de articular la palabra que se convierte en germen para soñar una nueva realidad:

nuestro estado común ha sido el sufrimiento, mucho sudor y sangre ha regado esa tierra y es justo que florezca. Nuestros guaguas tienen que aprender a reír, a jugar a la bomba, a los cachacos, y usted también tiene que aprender a mirar de frente, no sesgo como los malparidos. Ahora nosotros ya no tenemos miedo. (p. 36)

En estos enunciados se da un intento por incorporar no solo temáticamente al *otro* sino por darle voz; la *palabra autoritaria* genera un movimiento que permite que la *palabra interiormente persuasiva* se ‘escuche’.

La condición es la de ser enunciada por un personaje fragmentado, producto de un dolor que se constituye en el origen de la palabra en el mismo acto que intenta su anulación. Ese dolor está muy ligado a la situación inferior a la que el *otro* ha sido reducido por una *palabra autoritaria*, que a la vez necesita de ese cuerpo fragmentado y discriminado para constituir su poder.

Otorgar la palabra al *otro*, parecería obedecer a la necesidad de justificar el haberle constituido como sujeto; un sujeto débil, fragmentado, ignorante, que se mueve en un mundo oral; y que contrasta con un sujeto fuerte, no fragmentado, ‘completo’, racional, ilustrado, poseedor de una autoridad que le es dada por la palabra escrita. El sujeto fragmentado carece de autoridad en su palabra, tiene que apoderarse de ella dentro de un ámbito desigual, romper con los mecanismos de sumisión y pasar de una actitud pasiva a una creadora; pero esta transición solo puede darse cuando ha sido atravesado por un dolor que resulta innombrable para quien no lo ha vivido.

A diferencia de los enunciados del segundo capítulo, en los que la autoridad se constituye cuando puede señalar, en el cuerpo del *otro*, el lugar de la diferencia y aislarlo en el espacio; en estos relatos la autoridad se configura al provocar el dolor²⁴ del *otro*; la autoridad afirma su condición de sujeto en el contacto con el *otro*, que ha necesitado del ‘sacrificio’ y de la ‘expiación’ para serlo, y que en la mayoría de los casos se mira desde la perspectiva unidireccional con que el propio poder lo hace.

En estos enunciados, se permite hablar al *otro* de su dolor, se le pide hablar sobre el dolor, en una especie de testimonio exigido por mecanismos de autoridad que necesitan del espectáculo del dolor para la circulación de la palabra ajena, dentro de una lógica muy característica de esta cultura.

Así, el enunciado literario se convierte en un espacio en el que «se procesa zonas problemáticas de la experiencia donde vemos por un lado los límites y la disolución de un sujeto y, por otro, su formación en hablante, su reconstitución como conciencia, como sujeto».²⁵

El último relato de esta serie podría considerarse como la forma más lograda de convocar la palabra ajena desde esta perspectiva. Es un relato en el que se consigue crear la *imagen del lenguaje* del *otro*, se produce lo que Bajtín llama «un enunciado orientado hacia el discurso ajeno con polémica interna oculta»,²⁶ es decir, un

24. Cfr. la concepción de disciplina en Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, 10a. ed., Madrid, Siglo XXI, 1984 [1975], p. 220.

25. Julio Ramos, *Ficciones del cuerpo y la nación*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Maestría en Letras, 1993-1995. Notas del seminario.

26. Mijail Bajtín, «La palabra en Dostoievski», en *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 278-279.

enunciado en el que la palabra ajena, al nombrar a la autoridad y a sí misma bajo el peso del poder, expresa también una posición contraria a ella.

2. LAS VOCES FRENTE AL ESPEJO

En el intento de convocar al enunciado otras voces, es posible reconocer un grupo de relatos en los que el sujeto de enunciación organiza un sujeto del enunciado que desdobra su identidad, construye otra con sus palabras, la que se apropia de una voz que suena distante y distinta a la primera.

La posición *autoritaria* se debilita ante el avance de otra, *interiormente persuasiva*, que comienza a ponerla en duda, y a producir un personaje con dificultades para sostener su identidad, constantemente puesto a prueba en su habilidad para modular la voz que con frecuencia le suena ajena, dentro de un mundo que se percibe como extraño, y junto al cual a veces cohabitan mundos paralelos.

Se desarrolla un proceso que indaga sobre la posibilidad de la palabra escrita de nombrar, representar, inventarse a sí misma, crear mundos autónomos que hacen de ella casi un sujeto, cuyo reflejo especular construye el mundo de la escritura de una escritura.

El énfasis que se da a la capacidad creativa de la palabra en estos relatos, genera el predominio de una perspectiva del mundo como totalidad 'súgnica', que solo puede aprehenderse mediante la descodificación.

Relatos de este tipo pertenecen a algunas obras como: *Oposición a la magia*,²⁷ *El hacha enterrada*,²⁸ *La doblez*,²⁹ *El hombre de la mirada oblicua*,³⁰ *Desde una oscura vigilia*.³¹

En «De bicéfalos y otros»,³² la palabra aparece como la organizadora de la construcción de un mundo paralelo, donde lo nombrado se refleja reproduciéndose, 'mimetizándose' en quien lo nombra; la palabra actúa como los espejos

esos que nunca te devuelven tu verdadera imagen, cambiante ésta siempre, avejentada en un paulatino decurso, trastrocada, nunca la misma; o [...] las vitrinas, allí donde tu imagen se torna invisible, superpuesta a las de los demás transeúntes, hecha a veces, inopinadamente, de partes que son de otros rostros o cuerpos, o de objetos o maniqués, siempre en un caos creciente. (p. 33)

27. Francisco Proaño Arandi, *Oposición a la magia*, 1986.

28. Iván Oñate, *El hacha enterrada*, 2a. ed., Quito, El Conejo, 1987 [1986].

29. Francisco Proaño Arandi, *La doblez*, Quito, Letraviva / Planeta, 1987.

30. Javier Vásconez, *El hombre de la mirada oblicua*, Quito, Ed. Libri Mundi, 1989.

31. Jorge Velasco Mackenzie, *Desde una oscura vigilia*, Quito, Abrapalabra, 1992.

32. Francisco Proaño Arandi, *Oposición a la magia*, 1986.

La palabra tiene capacidad de manipular la imagen que refleja; es un espejo que se desplaza delante de la realidad y que al nombrarla reproduce imágenes, multiplicándolas, fundiéndolas y confundiéndolas al enfrentarlas a sí mismas.

El relato se organiza en torno a la palabra que un personaje innominado inscribe en un expediente, sobre la lectura que hace del mundo en que se mueve un individuo vigilado. La palabra al nombrar, refleja lo que nombra, reproduce ese mundo en el acto mismo de nombrarlo, es una lectura del mundo como puede serlo una fotografía:

Se trataba de vigilar a Jiménez: *J*, en el expediente [...]

El Café *Cádiz* [...] había sido uno de los pocos datos incluidos en el memorándum. Los demás eran, apenas, un nombre, la dirección de una oficina, una fotografía. En tanto me sumergía en la atmósfera densa, crepuscular, donde emergían mutiladas, borrosas, aún sin fin de caras, de torsos, pensé en las horas que había pasado frente a la fotografía de *J*, tratando de grabar en mi mente sus rasgos. Recordé una cara huérfana de cualesquiera impresión singular, carente de un fulgor o un rictus que la tornaran memorable, un rostro como tantos, inexpresivo, estúpido, casi sobrecogedoramente tranquilo o inerte; la mirada, como distanciada del rostro, sobrepuesta nada más a éste, amorfa, cotidiana. (p. 34)

El personaje lee la fotografía de Jiménez, capta su rostro con palabras, desdobra la imagen de la foto en otra, hecha de palabras. La relación del personaje con el mundo es posterior a su relación con las palabras, el mundo real está después de la palabra:

Al fin, una noche, lo vi. Era posible que hubiese estado allí los días anteriores, confundido entre los consabidos asiduos; pero fue sólo en esa noche precisa, en el momento preciso, que su presencia me fue revelada, como si la imagen aprendida de su fotografía hubiese esperado soterrada en el inconsciente, para aflorar sólo entonces: clara definitoria, destacándose de los demás su perfil, en un luciferino relieve. La sensación podía ser similar a esa que uno tiene cuando ha mirado un cuadro por un tiempo asaz dilatado y únicamente al cabo de un lapso no mensurable reconoce, sorprendido, un matiz o una coloración nuevos [...] un como distinto cuadro confundido en el otro, el visible, o un rostro quizás, un rostro arcano cuyos ojos, mimetizados en el maremágnum cromático de la pintura, parecen haber sido puestos por el artista precisamente para registrar, desde una dimensión oculta, nuestra sorpresa o nuestro sobrecogimiento. (p. 36)

La *fotografía*, los *cuadros*, al igual que los *archivos*, el *expediente*, el *memorándum*, son la escritura que media el contacto con el mundo. De allí que cuando se da el reconocimiento, la imagen de Jiménez le parece como

traspasad[a] por obra de fantasmagórica alquimia, de la descripción fría y casi matemática del memorándum, a la vertiginosa dimensión de los vivos. (p. 36)

La persecución de Jiménez y el registro diario de todos los detalles por medio de la escritura, construye un juego de representaciones que una vez iniciado no puede escapar del laberinto de espejos que genera, y que hace del nombrar un proceso atrapado en el espacio que reproduce:

Pero no dejaba de pesar con aprensión en el cúmulo de informes que, cada día, una vez firmados por mí, debían irse archivando en alguna parte, iguales siempre, día tras día, todos con las mismas anotaciones, similares sospechas o referencias, una y otra vez, reiterados, tenaces, en un eterno retorno, en un periplo constante donde yo descendía, cada noche, al mismo punto de partida. (pp. 40-41)

La escritura organiza un mundo que, al mismo tiempo que es creado, reproduce los gestos de la mano que lo dibuja; no puede impedir que quien nombra, en el intento de nombrar lo otro, lo distinto, también se nombre a sí mismo:

La idea no surgió en mí espontáneamente, fue mas bien el resultado intelectual de un proceso físico que de alguna manera inconsciente había comenzado a hacerse carne en mi carne, a irritarme mejor dicho, a tornarse, más que una preocupación o sospecha, en insoportable evidencia física. Fue algo así como el reflejo distorsionado, la metáfora de una perplejidad que debía verificarse en la piel, en los huesos, en el ademán inasible de mis brazos o piernas. (p. 42)

En este nombrarse con las palabras al nombrar algo distinto, se produce un efecto de mimesis, de fusión y traslado de quien nombra a ese mundo que nomina:

En vez de sacudirme de esa especie de excrescencia motivada miméticamente por *J*, decidí llevarla hasta extremos límites, única forma –pensé– de sondear los ámbitos profundos de su existencia. (p. 42)

Cada uno de los gestos de *J* fueron ensayados por mí a lo largo de innumerables días, cada mueca o tic de su rostro repetidos mil veces ante el espejo. Renové mi escaso vestuario, sustituyendo cada prenda con otras exactamente iguales a las de *J*. Mi corte de pelo fue también como el suyo. Me regocijé muchas veces pensando que tal vez mi misión pudiese ser, alguna vez, suplantar a *J* ante alguien: me dije a mí mismo que aquéllo no me sería imposible. (p. 43)

La metamorfosis que el personaje sufre culmina con la apropiación del mundo ajeno y la disolución del propio:

Me disponía a empujar los bastidores a la entrada del *Cádiz*, en el instante en que él, *J*, movido por un azar abrupto, emergía desde adentro hacia la luz de la calle. Mientras nos acercábamos, en tanto *J* se acercaba tenaz y yo avanzaba, como en un sueño, noté que mi traje era exactamente igual al suyo, el mismo color, la hechura idéntica; el cigarrillo crepitaba en su mano igual que en la mía; su brazo doblábase en contrapartida del mío; mis gestos eran los suyos; su rictus, su reconcentrada mirada, los que po-

dían adivinarse en mi rostro; me sentí un inopinado gemelo, la parte de nuestro invisible hermano siamés reencontrada de pronto; al coincidir en el mismo punto, se cruzaron nuestras miradas; hubo un amago de extrañeza en sus ojos, por una fracción de segundo pareció o quiso reconocermme, por un instante fuera del tiempo braceamos ambos al otro lado del mismo espejo. (p. 45)

La identidad del personaje desaparece borrada en el lento proceso de aprehensión del mundo del otro, que al ser nombrado y registrado por las palabras acaba absorbiéndolo:

Me imaginé también que *J* hubiese tramado este no previsto final. Acaso se hubiese percatado de mis pesquisas desde su inicio mismo y dejado, clarividente, que tuviera lugar mi lenta metamorfosis, mientras él ejercía una paulatina aun cuando perfecta coartada, hasta dejarme inermes, solo, ocupando su lugar en la ciudad, indefenso ante los saludos que ahora se me dirigen creyendo que soy él, *J*, Jiménez. La suposición me ha sumido en un completo terror. Porque ahora sé, tengo la ineludible certeza, de que hay alguien que me persigue. Me parece atisbar de pronto, confundida entre los transeúntes, la silueta de alguien que sigue obsesivo mis pasos. Ahora que me doy cuenta, soy yo, *J*, solo, sin papeles probatorios, el que espero. Sé que la persecución llega ya a su término. Del otro lado de la puerta, mientras escribo, siento un ojo inclemente mirar a través de la cerradura. Oigo, furtivos, un correr de pasos en alguna parte. La investigación parece haber concluido. Sé que tan solo debo esperar, en la antesala de un nuevo terror, yo y nadie más, con mi traje de otro, con mis manos prestadas, con esta máscara que es al final una marca indeleble, con esta corbata no mía pero que prefigura ya, asimismo, la horca preparada para otro, ese otro, yo—otro, yo... (pp. 46-47)

En «El hacha enterrada»,³³ la historia se teje alrededor de otro enunciado, el último párrafo de una novela de don Julián Alzamora. Un párrafo que lo consagró como escritor y sobre el que la crítica había vertido opiniones contrarias que contrastaban con el silencio absoluto de don Julián. Después de la palabra, don Julián se repliega en el silencio porque intuye en ella algo que desconoce:

En la sombra de la noche, otra sombra, agazapada y furtiva brota sobre el muro de piedra que rodea la casa, mira rápidamente a los costados y lanzándose al fango del patio entierra el hacha bajo la negrísima silueta del pino. (p. 24)

El enunciado se construye con la voz de un joven —personaje innominado— que llega a la vida de don Julián para continuar su proceso de aprehensión de la palabra escrita:

Corrían los años cincuenta cuando llegué a la casa. Mi padre, que en ese entonces

33. Iván Oñate, *El hacha enterrada*, 1987 [1986].

era escribiente en la hacienda paterna de don Julián, me envió a esta capital a que concluyera el colegio. Confiaba en que la ciudad y el amparo de don Julián lograrían un mejor destino para mi límpida lectura y mi buena letra. (p. 24)

Con su forma de leer y su letra, el joven comienza a entrar en el espacio de la palabra autorizada y reconocida de don Julián, invade el mundo hecho de palabras con las que él lee y escribe lo que le rodea:

Tímido, primero me atreví a observar los cientos de ilustraciones que escondían esos libros hermosos. Después, en un cuaderno imité lo más llamativo de los relatos, y más tarde, en la apartada noche de mi pieza, acometí la lectura de ciertos libros que, sombrío, devolvía al otro día a la biblioteca. En una de aquellas noches fue que di con el pasaje final de la novela. (p. 24)

El proceso de apropiación de ese mundo escrito, se da a medida que el joven imita algunos textos, pone en el molde de su letra la palabra de otros, se apropia del significante que le devuelve múltiples y desconocidos significados.

Además, reconstruye la historia de la vida de don Julián al revisar los borradores, —que recoge del piso que limpia— dejados por una mujer interesada en escribir su biografía, y sobre todo, llegar a la clave que permita «por fin [a]l mundo conocer [...] el secreto de cómo concibió el último pasaje». (p. 26)

A la hora de la limpieza, yo encontraba los restos de algo sucedido entre la memoria y su búsqueda. Las cuartillas borroneadas, arrancadas con zarpazos violentos que aparecían por el piso, poco a poco fueron acercándose, no hasta el párrafo en el que se aclaraba el enigma, sino a un territorio indeciso, donde algo enemigo palpitaba oculto entre los enramajes del tiempo. (p. 26)

Al recoger los desechos se aproxima a un mundo ajeno y extraño que lo llama e involucra, hasta conducirlo al mismo sueño de don Julián:

Empapado de sudor y con la cara apretada entre las manos, de inmediato busqué dar con la cara central del vértigo; pero del sueño sólo restaba una masa convulsa y negra, partida en dos por el rayo del hacha.

Al día siguiente [...] una indefinible excitación oprimió mi cerebro, mi respiración, mi cuerpo entero y sin pensarlo hice el comentario del sueño que tuve en la noche [...] cuando me atreví a insinuarle que ciertas imágenes provocadas por la lectura no se correspondían con lo que había escrito en su novela, lo miré dejar a un lado la carta y pasarse una mano por el rostro que descubrí bruscamente nervioso. Entonces comprendí que había empujado, involuntariamente, una puerta que debía permanecer cerrada. (pp. 24-25)

La variación que el sueño del joven presenta respecto al que dio origen al tex-

to, es la palabra por la que don Julián se ha mantenido en silencio y alejado del mundo, en la biblioteca, en una obstinada persecución en su memoria de las palabras y las imágenes olvidadas que nunca escribió y que, sin embargo, siguen hablando al margen de la novela, desde una voz que se intuye en el sueño.

Después de este incidente que amenaza una invasión a su mundo sígnico, impide el acceso del joven a la biblioteca, quien trata de re-encontrarse con la palabra a través de unos pocos libros que quedan fuera y de la novela:

Tomándola entre mis manos, la libré de su envoltura y la encontré límpida, inocente de todo cuanto había sucedido entre nosotros [...] salí al jardín con la intención de dirigirme hasta la chimenea y releerla esa misma noche. Pero [...] la suavidad del jardín me empujó a tirarme en el césped, boca abajo. (pp. 30-31)

Más de una vez me detuve a contemplar al joven pino [...] que don Julián había ordenado traer y plantar en el jardín [...] como homenaje al de su novela, al pino que había acarreado a su vida el éxito. Los dos éramos ajenos a esta casa, pensé, y sin embargo, ahora los dos compartíamos el mismo encierro. Lo vi solitario, creciendo a la noche y unos pasos más allá, vi el mango del hacha que [...] yo había olvidado guardar esa tarde.

No sé exactamente en qué momento me dormí a fuerza de la fatiga, como tampoco sé si la terrible tormenta desatada era de éste o del lado del sueño. (p. 31)

El joven y el pino, comparten el mismo encierro, ambos están atrapados en las palabras de la novela, que parecerían ordenar el mundo de afuera, como si éste, solo existiera porque existe la palabra:

lo cierto es que vi nuevamente el escamoteado final de la novela: El hombre irguiéndose bajo la negra silueta del pino. Empapado, iluminado a ratos por el chasquido azul de los relámpagos, contemplé su silueta buscando agazapada la entrada de la casa. Luego, escaleras, largos corredores como túneles que temblaron con el estrépito de los truenos y de los pasos. Por fin, al fondo, la luz del escritorio filtrándose por la puerta entornada. Para entonces, el escándalo de mi corazón borró al de la tormenta. Con esperado horror comprobé que no sólo era espectador sino también el actor del sueño. El agua chorreaba por mi cara, por mis hombros y se escurría por el pesado mango del hacha que empujó la puerta. Allí estaba don Julián, sentado en medio del vértigo. Por su grito, por las manos crispadas que llevó a su rostro, supe que por fin encontraba el mínimo error que era la clave de su sueño. Pero juro, en esta madrugada juro, que no fue dolor sino reconciliación lo que vi en sus ojos mientras me acercaba. (p. 31)

El sueño se convierte en el reflejo especular en el que se proyectan dos mundos: el del viejo que encontró en el sueño el final para su novela, que oculta, en la parte olvidada, también el final para su vida; y el del joven, cuya vida se convierte en la encarnación de un personaje soñado y protagonista del episodio que falta en el texto para descifrar su enigma:

Porque la negra silueta del hombre ha saltado del muro, mira a los costados y afiebrado, con las manos frenéticas de barro desentierra un hacha de las negras y secretas entrañas de la tierra. (p. 31)

La palabra es la encargada de escribir la historia, ella es la que se inventa a sí misma y busca en la realidad su correspondencia, busca las manos que han de empuñar el hacha para detener la angustia de don Julián en perseguir una palabra que cree le pertenece, cuando esa palabra está fuera, por encima de su voluntad, atravesando el tiempo y el espacio, como un destino que no puede evadir.

«El hombre de la mirada oblicua»³⁴ es otro relato organizado por la lectura que se hace de una fotografía, entendida también como forma de leer el mundo; el relato se organiza sobre «la lectura de otra lectura del mundo».³⁵

Erase una vez un fotógrafo y su complemento, una cámara de visor óptico con la cual venía captando, desde los más diversos ángulos, el espíritu bastante convencional de una ciudad andina. (p. 133)

Tomar fotos, al igual que escribir, es registrar la memoria y las imágenes de un mundo, dar forma y vida a lo que plasma; es repetir, reproducir los signos, los gestos de una realidad que solo existe en ellos: la imagen no capta la realidad sino que ella misma es la realidad; esta solo puede percibirse en las imágenes y las palabras, no existe al margen de ellas:

Con los años he aprendido que el rostro de cada hombre es un negativo en busca de su propio espejo, de un fotógrafo que lo salve del olvido. (p. 134)

Un fotógrafo vive rodeado de caras inventadas, de formas y gestos donde nada es lo que parece ser, y desde luego, de sombras que nadie sabe si alguna vez existieron fuera de su cabeza... de calles y hombres anónimos. A menudo me pregunto en medio de la noche, ¿dónde fueron a parar? (p. 135)

La fotografía como una forma de escritura, intenta reconstruir la realidad, descubrir el mundo intuido como un reflejo especular, y crear una imagen de él:

Quizá me volví fotógrafo por exceso de amor, quizá para dar y recibir algo a cambio. Y por eso he terminado invocando, en nombre de esos ácidos, la acuciante necesidad de captar lo que hay del otro lado del espejo, aunque tal vez esta sea una forma de abyección, para estar cerca de los hombres. (pp. 134-135)

Esa búsqueda al otro lado del espejo, le lleva al personaje protagonista a inda-

34. Javier Vásquez, *El hombre de la mirada oblicua*, 1989.

35. Fernando Balseca, «Escritura y tecnología en *Todo lo que inventamos es cierto* de Miguel Donoso Pa-reja», *Kipus. Revista Andina de Letras*, (Quito) 1 (1993): 105.

gar lo que hay a este lado de la muerte, cuando va a fotografiar un cadáver para archivo de la policía.

Cuando organiza la lectura del cadáver que debe fotografiar, lo que primero le atrae son los ojos, la manera cómo le miran desde la muerte:

Desprovistos de emoción aquellos ojos eran tan vulgares como los de cualquier colegiala de la ciudad, pero la imaginación está siempre al acecho, nos devuelve a los acontecimientos más asombrosos. ¿Por qué tuve la poderosa impresión de que me seguían a medida que yo cambiaba de sitio dentro del cuarto? (p. 141)

Al revelar ese negativo que busca un rostro, el personaje comienza a recuperarlo y salvarlo del olvido y del silencio:

Si tan sólo es una fotografía que existe gracias a mí, soy yo quien le ha dado vida, aunque la muchacha hizo que su voz se manifestara nítidamente a través del sueño o la alucinación. Si me vieras, dije, si me vieras bailar. Sólo cuando bailo soy yo misma. (p. 150)

La voz de la mujer recreada ante la mirada de la foto, impulsa al protagonista a indagar sobre su historia. Una palabra que no suena, sino que es interiormente percibida en el sueño y la alucinación, invade su voz —organizadora, racional y coherente—:

La policía lo considera un caso cerrado. Parece que la familia teme un escándalo. No me interesa tanto encontrar al culpable sino saber algo más acerca de ella. ¿Me entiende ahora? Es como andar buscando una sombra en la oscuridad y creo que nadie puede soportar esa sensación por mucho tiempo. (p. 147)

La fotografía es el reflejo de una sombra que pide ser descifrada; detrás de la imagen hay una historia que solo puede ser reconstruida con imágenes y palabras, pero la palabra y la imagen no pueden liberarse de otras ya elaboradas, con las que ha sido leída la realidad, no pueden plasmarla desde un lugar fuera de ellas. Cuando el lente de la cámara encuadra la realidad, fija límites, lee un espacio, el ojo que está detrás de ella organiza una lectura del mundo de acuerdo con otras lecturas, palabras, interpretaciones que la atraviesan y de las que no puede desprenderse:

Había procurado localizar la causa de mi tensión, observando algunas fotografías cuyas desparramadas sobre el piso sin lograr entender esa lenta y acaso involuntaria capacidad para irse apoderado de mi vida [...] ¿Cómo otorgarle lo que quizá me estaba pidiendo sin caer en el abismo de la locura? ¿Cómo reconstruir un pasado a partir de algunos hechos aislados, seguramente arbitrarios, sin cometer el error de sustituirlos por aquellos que solo a nosotros nos interesen? (p. 142)

El lente con el cual se recupera esa realidad es *la mirada oblicua* que recorta el espacio, en el que es posible fundir la mirada que habla desde su destrucción, con la mirada asesina que la quiso solo para sí misma y la que también pretende conservarla y protegerla de otras miradas que pueden destruirla para siempre. La cámara encuadra el espacio en el que se superponen las voces que nombran y silencian la voz que reclama ser oída:

Me quedé [...] con las fotos para compensar mis borracheras, ese vano e ineficaz sustituto de la felicidad. Quizá sea conveniente añadir que yo soy, en el sueño, el hombre de la mirada oblicua. Yo fui quien la arrastró lejos de la cantina y la mató sin escuchar sus lamentos para que solamente sea mía. (pp. 163-164)

La palabra juega con sus posibilidades de nombrar la realidad, trata de recorrer el laberinto de las imágenes que se reproducen, de entrar en el juego de los espejos, se «burla de la realidad, no porque la niegue, sino porque simplemente hace de ella una *actora* de esa función mayor que es la escritura»:³⁶

Como si todo fuese un sueño o la fotografía de un sueño que no acaba de ser revelado. (p. 164)

Otro relato que está organizado sobre la lectura de otras lecturas del mundo es «Líndica, tirana de Oc»,³⁷ la estrategia especular de configuración del enunciado es aprovechada para la creación de mundos paralelos; una opción básica de los relatos de ciencia ficción.³⁸

En este relato el protagonista, Saúl Ramírez, revisa los objetos que su abuelo, un hombre a quien nunca conoció, le ha dejado de herencia. Entre ellos le llama la atención un libro de edición muy antigua, que reposa al pie de una fotografía de su abuelo, quien, por extraña coincidencia, ha sido fotografiado con ese libro en la mano.

El nieto lee en la fotografía, más que a su abuelo, la imposibilidad de despojarse de su herencia física y de esa otra extraña que emana del libro:

Para su disgusto, Saúl reconoció en la fotografía su propio rostro alargado, sus ojos grandes y quietos y su tensa boca recta. El usaba bigote y don Rodolfo no. Esa era la única diferencia. (p. 88)

Saúl se acercó al retrato desde el que Rodolfo Larrea lo miraba con esos ojos tan parecidos a los suyos. Era una buena imagen tomada cuando el modelo representaba unos sesenta años; la edad que tenía cuando desapareció. Vestido con terno negro y an-

36. *Ibíd.*, p. 105. Subrayado del autor.

37. Santiago Páez, *Profundo en la galaxia*, Quito, Planeta / Abrapalabra, 1994.

38. Los relatos de ciencia ficción, en el Ecuador, tienen como principal antecedente a Carlos Béjar Portilla, con sus obras: *Simón el mago* [1970], *Osa mayor* [1970], y *Samballah* [1971].

cha corbata de lazo, sostenía en las manos un libro cerrado cuyo lomo se reproducía con gran fidelidad. Se trataba de *UNCION*, de José María Egas. (p. 89)

El relato, en parte, está construido con la reproducción de las páginas del diario, en las que el abuelo ha escrito sus reflexiones sobre «el poemario ‘Unción’, del modernista José María Egas»³⁹ (p. 93)

En estas reflexiones se realiza una confrontación entre un poema del libro, con otro que el abuelo conoce y que lleva el mismo título y ha sido escrito por un autor del mismo nombre; en el poema que aparece en el libro, si bien se mantiene el mismo lenguaje, el contenido cambia sustancialmente y las características de su edición no se corresponden, con aquellas que el abuelo conoce:

El poemario, empastado en cuero de borrego rudimentariamente curtido, tenía las gruesas hojas propias de los libros del siglo XVII, sus tipos de imprenta eran arcaicos en extremo y la encuadernación, en general, correspondía también a una elaboración que fuera propia de 1600. Tenía, en la pasta, aquellos ojales y broches con los que acostumbraban a cerrar los libros de esos años. Egas había publicado «Unción» hacia 1920, el anacronismo entre su creación poética y la industria de imprenta y encuadernación del libro era, por demás, evidente. (p. 95)

Un hecho más vino a acrecentar mi perplejidad. La impresión estaba fechada, y cito lo que leyerá en el libro, en «El año del bicentenario del Imperio, Marca de Quito, circunscripción ultramarina de Oc.» y estaba impreso, según reza la primera página, con la «Licencia y censura potestativa de la Tiranía». (p. 97)

Al nombrarlo su heredero, el abuelo autoriza al nieto a abrir su diario y desenmarañar el secreto de las indagaciones sobre la procedencia del libro, y a descubrir su voz, en busca de un registro que le permita identificar «la sociedad en la que había sido escrito» (p. 97).

En esa búsqueda, a partir del registro de las palabras, el abuelo recorre dimensiones ocultas de la ciudad, laberintos que le devuelven la imagen de sí mismo, pero no como identidad sino como reflejo de un yo a la vez igual y distinto. Una identidad que se escinde y una voz que se desdobra para revelar el secreto:

Al despertar esta mañana recordé mi sueño. Caminaba yo por una de las calzadas que me son tan queridas y conocidas en esta mi ciudad, cuando, como surgiendo de algún hechizo, se me presentó un hombre vestido, en principio lo juzgué así, con mis propias ropas, su rostro, velado por una evanescente bruma [...]

el desconocido me invitó, con gestos, a recorrer un zaguán que se me hizo tan propio como el que recuerdo de mi niñez en la casa de mis mayores. Caminamos un momento, mis preguntas sobre su identidad no me fueron respondidas, él caminaba

39. Poeta ecuatoriano modernista (1896). Su producción figura en antologías ecuatorianas y latinoamericanas.

encerrado a cal y canto en su silencio. De pronto, mi cicerone abrió una puerta y me permitió mirar a través de ella, frente a mis ojos se extendía otro zaguán, igual a aquel que hollaban nuestros pies, pero que yo presentí diverso.

— Llevas razón —dijo a mi oído el hombre con mi propia voz — Es y no es tu casa la que observas.

Torné a mirarlo, la niebla que lo enmascaraba habíase desvanecido, observé con asombro inaudito que el desconocido tenía mi propio rostro, era yo mismo.

Al buscar la escondida clave de mi sueño, di con la respuesta al misterio del libro, que fulguró, incandescente, en mi inteligencia [...]

era factible la existencia de más de un universo, que otros mundos paralelos existían en estados distintos. (p. 99)

Una vez que se ha atravesado el laberinto de las palabras no se puede regresar igual; al leerlas, quien lo hace es inevitablemente nombrado y de alguna manera marcado por ellas. Una vez atravesado el laberinto, se está listo para conocer algo distinto, o para nombrar la misma realidad de otra manera:

El enigma encuentra así su solución. Proviene el libro de un universo paralelo, uno en el que, en este país, dominan los Occitanos. (p. 99)

Era esa dominación la que un poeta, el José María Egas de ese universo gemelo pero tan dispar, había recreado a este soneto. Trátase, a no dudarlo, de una sociedad despótica, gobernada por una mujer, la Tirana, comisionada del Imperio Occitano en estas tierras: una sociedad atrasada en lo industrial, semejante a nuestro siglo XVII, según es dado a comprender por la factura del libro.

[...] Iniciar mañana, así lo he decidido, la búsqueda de ese mundo gemelo al mío. (p. 100)

El enunciado escrito es la posibilidad de convertir un mundo conocido en algo nuevo y distinto. La escritura de un libro como reflejo de otro, pero a la vez distinto, llevan al abuelo a buscar ese mundo paralelo. La lectura del testamento y del diario del abuelo, y su foto junto al libro conducen al nieto a la misma búsqueda:

Hay un universo paralelo a esta mi realidad y están ambos comunicados de alguna manera; la presencia en este mundo, del libro así lo atestigua. (p. 100)

La palabra es la herencia que el abuelo deja al nieto, una palabra que tiene que ser descodificada, como pasadizo secreto, para constituirse en el vaso comunicante entre dos mundos distintos y que transforma a quien ingresa a él.

La escritura es la que permite accionar el juego de las palabras que reproduce a quien las lee y a quien las escribe; y se convierte en un espejo que refleja la 'realidad' de manera distinta porque lleva la marca de haber atravesado sus límites; por ello

sus padres, su madre en especial, para evitar que se pareciera al abuelo, habían evitado que se aficionara a la lectura. (p. 89)

En este grupo de relatos, la voz *ajena* se consolida al desdoblarse la voz *autoritaria* para criticar el fundamento de su autoridad. Se da un debilitamiento de la *palabra autoritaria*, comienza a distanciarse de sí misma para poder mirarse, lo que favorece la introducción de elementos ajenos que van a cuestionar el mundo organizado desde una sola perspectiva.

La *palabra autoritaria* comienza a desconfiar del mundo que la sostiene, a sumergirse en el laberinto especular de las palabras hasta llegar a sus soportes y derivar en un desequilibrio que reorganiza los procesos de descodificación.

La palabra, en estos relatos, se constituye en el eje que articula y desarticula las voces, cobra una importancia relevante, a tal punto que parecería constituirse al mismo tiempo en objeto y sujeto de la enunciación. La palabra, tiene capacidad de nombrarse a sí misma y de someter todo lo que nombra al juego especular de una constante 'resemantización'.

El mundo que se organiza con esta perspectiva es básicamente 'sígico', semántico, solo puede ser aprehendido mediante la descodificación; un mundo que vuelve sobre sí mismo en un movimiento que hace estallar las estructuras de enunciación que lo organizan.

Cuando la palabra regresa para mirarse a sí misma no se reconoce, descubre que su imagen estalla en sinnúmero de formas y partículas, y que su unidad es difícil de sostener.

3. LAS VOCES QUE SE DISUELVEN

En el proceso de incorporación de *otras* voces, surgen relatos en los que el sujeto de enunciación configura un sujeto del enunciado que diluye su identidad en la multiplicidad de voces que circulan en la ciudad. Las voces que vienen de fuera y circulan en los medios de comunicación, modas, y frases hechas, acometen de tal manera que el personaje no puede mantener la autonomía de su voz. Las *otras* voces se apropian de ella, dentro de un proceso en el que cambian los anteriores espacios del diálogo por otros, se sustituyen formas de actuar, decir, callar por nuevas estructuras de interacción.

La posición autoritaria de una voz autónoma se debilita ante el avance de ese ruido ensordecedor que logra filtrar sus puntos de vista y que pone en entredicho cualquier certeza; esto produce la disolución de la identidad del personaje, que constantemente es puesto a prueba en su capacidad para vivir en un mundo que se vuelve cada vez más extraño.

Son enunciados en los que el espacio adquiere relevancia en la constitución y disolución de las voces. El espacio urbano, la ciudad, aparece marcado por dos fisonomías distintas y contrapuestas, una que se pierde en un pasado, opacada y desdibujada ante la presencia de otra nueva, que se construye en oposición a la anterior.

El cambio de la fisonomía de la ciudad genera un juego de temporalidades y espacios que influyen decisivamente en el modo de ser de quienes la habitan. El personaje vive en un espacio cambiante, extraño, propio y ajeno al mismo tiempo, situación que genera en él sinnúmero de contradicciones y origina una voz inestable, que se pierde en la soledad de la incomunicación.

Ejemplos de este tipo de enunciados están en: *Historia de un intruso*,⁴⁰ *Ciudad lejana*,⁴¹ y *Bajo el mismo extraño cielo*.⁴²

En «Historia de un intruso»,⁴³ hay un personaje que se enfrenta al cambio vertiginoso que sufre la ciudad. El desequilibrio que las rápidas transformaciones provoca en su interior, la búsqueda de un lugar desde dónde leer y nombrar esa realidad generan el desdoblamiento de su voz: él es Fermín y a quien asume su otra voz, su conciencia, lo llama Antero.

Antero se constituye en esa voz que va delante, enfrente de Fermín, que se antepone a su presencia para organizar sus reflexiones, y establece los parámetros a partir de los cuales Fermín debe leer la nueva realidad.

La dificultad de organizar su vida en medio de los cambios sufridos por la sociedad, llevan al personaje a colocar en la voz de Antero la autoridad que justifica sus formas de actuar y de pensar:

A disgusto de los más Antero se convirtió en mi mejor amigo [...] Me enseñó a leer, a pensar, o sea, a joderme la vida. Soñábamos juntos en un montón de desperdicios. En la paz y en el amor universal por sobre todos. Qué, va, sinceramente, ya no creo en esas palabrejas. Es más, no las aguanto. Ellas existen para los mártires del dinero, para los engaña incautos de nacimiento, para los esbirros de la estupidez en donde naufragamos. El hombre está construido para su destrucción. No hay otra cosa. Sigo soñando, muy cierto. Te lo digo, es indispensable atracarse de sueños, de tonterías que no vas a lograr nunca. Ningún hombre es capaz de vivir sin sueños. (pp. 15-16)

Los parámetros de vida que asumió en los años juveniles, han dejado un residuo que asegura la permanencia de la voz de Antero y de una forma de leer la nueva realidad de la ciudad. La voz de Antero se constituye en el fundamento de lo que ha

40. Marco Antonio Rodríguez, *Historia de un intruso*, 1976.

41. Javier Vásquez, *Ciudad lejana*, 2a ed., Quito, El Conejo, 1984 [1982].

42. Abdón Ubidia, *Bajo el mismo extraño cielo*, 1979.

43. Marco Antonio Rodríguez, *Historia de un intruso*, 1976.

sido su vida, y en el soporte cuando ésta tambalea, ante las concepciones diferentes que la nueva ciudad propone:

Crecimos. Comenzamos a crear, es decir, a contradecir a la vida. Los necios, en cambio, continuaron felices, convencidos de que el mundo es una gran vagina, una rodaja de vino y las patadas de mula de Pelé, teledirigidas por la inteligencia siglo veinte. (p. 18)

La necesidad de que su interlocutor tenga autoridad, le lleva a inventar un manuscrito de Antero, en donde puede reconocer los rasgos, las palabras, las ideas que han definido su vida, y que justifican su forma de pensar y de actuar:

Encuentro unas hojas estrujadas a modo de señales en un libro rollizo de Antero, *La Vida de los Dicoplus*. Antero escribe en ellas con letra cursiva, afiebrada, casi maníaca. Siento un impulso irreprímible de transcribirlas, restaurando escrupulosamente algunas frases desfiguradas o eclipsadas por el tiempo y los dobleces. ¿Estoy buscando con esto que me den la razón para lo que hice?... Creo que no. En fin. Helas aquí. (p. 33)

En este manuscrito también está presente la opinión que tiene sobre quienes organizan su vida de acuerdo con las voces que circulan en la nueva ciudad:

Habla con amargura del hombre contemporáneo dimensionado por la casa de varios niveles, la piscina con reflectores, el Bar B.Q., el automóvil de lujo. Detesta las telas de arañas en donde estamos secuestrados: teléfonos, sinusoides, glosarios, logaritmos, estadísticas, rayos mágicos, radares interesaciales, cerebros electrónicos, estaciones siderales, horarios inapelables. Execra a los teletarados, a los futbolizados, a los hidrocarburiados, a los zánganos defensores del status quo que nos mediatiza hasta arrebajarnos sin misericordia. (p. 34)

Está la dura crítica al proceso de vaciar el ‘sentido de la vida’, mediante la rendición a la acción del progreso, y su sinnúmero de estrategias que hacen fácil presa de la mayoría:

Hasta en nuestros minúsculos pueblos –no se diga en los reinos de la mecanización– la gente ha cesado de pensar y decidir por sí misma. Se masifica en los espectáculos deportivos para olvidarse de su incapacidad para la vida y trata de resolver los hondos abatimientos de sus hijos con el televisor a colores. El progreso está concebido por un infinita demanda y un infinito consumo. Los sabuesos de lo inveterado se aferran a los cimientos de este enajenante aparato y lo defienden a dentelladas. El de dónde venimos y el por qué estamos, pueden seguir sin respuesta. Pero lo que es el a dónde vamos ha dejado de ser un enigma. Vamos a encarnarnos en un peor reservorio de escombros que es donde estamos ahora. (pp. 44-45)

La crítica contra el progreso se orienta en todas direcciones:

El pueblo más alfabetizado de su tiempo inventó los hornos crematorios. El más filósofo la tortura con ratas [...] El pueblo más tecnificado del momento, en cambio, ha puesto en boga la celdilla marginadora de la voluntad y la picana eléctrica, cuyos efectos son muy conocidos a través de sus propias agencias de publicidad. Gajes del progreso. (p. 44)

El cine y la televisión están llenando de sadismo a la gente. Productos Made In U.S.A. Productos Made In Chine. Productos Made In Japan. (p. 45)

Sexo y violencia: las sustancias del hombre sigloveinte. (p. 51)

Esta crítica de la sociedad, coloca a Fermín al margen de ella, en un no lugar, revestido de tradición y moralidad.

Si pudiera realizarse una concentración mundial de hampones, no cabrían de llenos los estadios, las plazas, los edificios, las calles de todas las ciudades, porque estarían allí presentes, desde provectos mandatarios, hasta pulcros e inocentitos monitores de escuela, pasando por banqueros, alcaldes, empresarios, médicos, abogados, diplomáticos, secretarías, frailes, ayunadores, pastores, prefectos, ministros, matronas, carceleros. (p. 51)

me senté en la calzada, inmóvil, algo enérgico, protegiendo una vez más mi pertinacia por arrojar a todos quienes me rodean en los escondrijos más confusos del mundo. Sin embargo, el vómito negro que se había generado en mis entrañas apareció en mi boca y se regó por la calle como un manto de alquitrán. Ascendió por las laderas de los barrios elegantes. Se deslizó por el centro de la ciudad. Penetró en las alcantarillas, en los sótanos. Traspasó muros y paredes. Franqueó las piedras de las iglesias. Se coló en las bóvedas de los bancos. Escaló los rascacielos. Anegó los mudos, viejos, eternos pasadizos del hombre y de la vida. (pp. 40-41)

La perspectiva que orienta su lectura del progreso lo convierte en un ser solitario, con grandes dificultades para vivir en sociedad:

Conocer el temperamento de Antero ayuda a comprender muchas cosas sobre el estar verdaderamente solo. Contemplar su imagen prematuramente deteriorada por arrugas y soledades, es algo así como una advertencia de lo que puede ocurrirle al hombre que separa su destino del de los otros hombres. He jurado más de una vez no continuar pareciéndome a él, pero al mismo tiempo he vislumbrado que acaso sea tarde pues se ha apoderado de casi todos los poros de mi existencia. (pp. 61-62)

El dolor de la soledad lo impulsa a destruir la imagen desdoblada de sí mismo, a deshacerse de esa perspectiva sobre la vida y el mundo, y a querer silenciar la voz que se impone y debilita a la suya, pero descubre que es imposible:

Que ¿quién soy? Que ¿qué soy? Ya no caigo más en tus trampas. Más bien res-

póndeme: ¿quién eres tú? ¿Qué eres tú que tanto anhelé seguirte?... Es cierto. Únicamente contigo podía dialogar, aunque tú, igual, sólo conmigo [...]

Tú y tus lúgubres ideas. Tú y tu desbordante pesimismo. Antero adherido a las ranuras, a cada uno de los detalles de su incurable manía depresiva. Antero en el desayuno, en el almuerzo, en la merienda. Metiendo sus narizotas en mis actos y reacciones. Antero en las horas de oficina. En el aire que mueve mis pulmones. En... No es justo. He decidido expulsarte de mi vida. Sin dilaciones. Ahora, miércoles 30 de marzo de 1974, a las 11 y 42 minutos de la noche. De nada me servirá. Antero –lo he descubierto– soy yo mismo. (p. 68)

En «Ciudad de invierno»,⁴⁴ la ciudad sufre cambios abruptos que desestabilizan al personaje –innominado–; en la ciudad surgen nuevos espacios que ponen de manifiesto un nuevo tiempo y por lo tanto nuevas maneras de vivirlo y de expresarlo. La voz del sujeto del enunciado tiene que cambiar porque tiene nuevas cosas que nombrar:

Es que había tantas cosas de qué hablar. Empezando por la misma ciudad, súbitamente modernizada y en la que ya no era posible reconocer las trazas de la aldea que fuera poco tiempo atrás. Ni beatas, ni callejuelas, ni plazoletas adoquinadas. Eran ahora los tiempos de los pasos a desnivel, las avenidas y los edificios de vidrio. Lo otro quedaba atrás, es decir al Sur. Porque la ciudad se estiraba entre las montañas hacia el Norte, como huyendo de sí misma, como huyendo de su propio pasado. Al sur, la mugre, lo viejo, lo pobre, lo que quería olvidarse. Al Norte, en cambio, toda esa modernidad desopilante cuya alegría singular podía verse en las vitrinas de los almacenes adornadas con posters de colores psicodélicos; en esos mismos colores que relampagueaban por las noches en las nuevas discotecas al son de ritmos desenfrenados de baterías y guitarras eléctricas, y podía verse también en las melenas y en los peinados afro de las chicas y los chicos que saludaban desde las ventanas de sus automóviles con el pulgar levantado, apuntando al cielo, como diciendo «todo va para arriba», porque en efecto, todo iba para arriba. (pp. 64-65)

La rapidez con la que la ciudad ha cambiado, exige de sus habitantes no solo nuevas palabras, sino con ellas, re-adeecuaciones constantes de los comportamientos para poder actuar en el nuevo escenario, situación que genera crisis y ruptura en todos los ámbitos:

lo único que alcanzaba a entenderse de aquel barullo era que andábamos como perdidos en una vertiginosa, agobiante, casi angustiada búsqueda de la felicidad. No era otra cosa lo que nos arrastraba a las fiestas y a las borracheras, a los cines y a los restaurantes, a la marihuana a veces, al alcohol casi siempre. Entre tanto la ciudad crecía hasta desbordarse [...] entre tanto nuestras vidas y las vidas de aquéllos que conocíamos adquirían fisonomías imprevistas: hubo uno que se metió en las drogas hasta la lo-

44. Abdón Ubidia, *Bajo el mismo extraño cielo*, 1979.

cura, hubo otro que no paró hasta verse convertido en millonario, y muchos más que estaban en trance de serlo, otro que después de haberlo sido quebró aparatosamente; hubo desde luego intentos de suicidio, en fin, pero sobre todo hubo lo que solíamos llamar «las crisis de pareja». (p. 66)

Los cambios de la ciudad separan a sus habitantes en dos grupos: los que mantiene voces arraigadas en el pasado y los que intentan articular nuevos lenguajes acordes con la nueva época; conflicto que organiza el relato y que se desarrolla en las vidas del protagonista y de Santiago.

Santiago es la audacia para asumir las nuevas voces que la sociedad propone, su vida es un continuo intentar distintas maneras de recorrer y cruzar el espacio amplio de la nueva ciudad:

Santiago capaz del despegue y la caída, del esplendor y la derrota, de la cima y el abismo. (p. 71)

Su mirada se reviste de la autoridad de lo nuevo y actúa como sancionadora de quien ha sido más cauto, menos arriesgado:

Lo miró todo. Parecía inventariar lo que había en su torno. No era que la casa estuviese mal dispuesta. La clase media tiende a uniformar sus gustos y a la vez a disimular esa uniformidad. Y eso era nuestra casa. Muebles de corte moderno, alfombras, lámparas y bar, cuadros en las paredes [...] Y en medio de aquello, los detalles singulares: unas cuantas figurillas de porcelana antigua, una lámpara de piso, entera de cristal, y un vetusto mueble, puesto expresamente en un rincón para insinuar un remoto entronque familiar con los viejos tiempos, cosa que por supuesto no era cierta. No pudiera decirse entonces que nuestra casa fuese muy pobre. Pero en la mirada ávida de Santiago, yo leía lo que él quizá conscientemente quería que yo leyese: su pretendida sorpresa, su incomprensión disimulada. Parecía decir: «pero, cómo es posible ser tan cautos, pero si no ha cambiado nada en las vidas de ustedes». (pp. 71-72)

yo veía a Santiago cumpliendo su papel de insólito juez: éramos los juzgados, qué duda cabía. (p. 73)

El sujeto de enunciación hace de Santiago la autoridad desde donde el protagonista es mirado, la voz de Santiago comienza a ganar terreno en su mente y en sus palabras, debilita su voz hasta hacerla dudar y perder seguridad.

Para quien es cuestionado, la autoridad de Santiago se fundamenta en la audacia para arriesgarse a desafiar antiguas concepciones y lanzarse a vivir lo nuevo, a sustituir la antigua escala de valores por una distinta que llama una nueva «escala moral» (p. 60), en la que el riesgo, se opone a la «seguridad» (p. 60), el impulso a la «razón» (p. 61), el deslumbramiento a la «lucidez» (p. 61), lo desconocido a lo conocido:

el hombre estaba consagrado a vivir su epopeya personal. Había hecho de su vida una suerte de gesta heroica, de la cual, su ruina presente no era otra cosa que una vicisitud más. Santiago era pues, su propio héroe. Vivía su gesta, la disfrutaba, la justificaba y engalanaba con conceptos tales como «las experiencias vitales», «la vida», «lo auténtico», «el valor y la audacia». (p. 73)

La presencia de Santiago en casa del protagonista provoca cuestionamientos y revisiones, que llevan a enfrentarlo con la forma cómo ha organizado su vida, generándose así, una serie de conflictos interiores que resultan insalvables.

Cuando su voz asume las categorías axiológicas de Santiago, y comienza a evaluar su matrimonio y los principios que han servido para apuntalar su vida, se origina un proceso de resquebrajamiento y de desajustes inevitables; los valores a los que ha dado prioridad, su relación de pareja y su trabajo, no pasan la prueba. Esto le lleva a la conclusión de que Santiago:

no tenía nada que envidiar ni que añorar de los hogares establecidos y definitivos, que en el fondo con su vida errante y donjuanesca no era mucho lo que había perdido. (p. 88)

La voz distinta que constituye Santiago dentro de las voces conocidas y estereotipadas que organizan la vida del protagonista —«un hogar tranquilo, un porvenir seguro y claro, sin estridencias, una mujer a la cual, en lo posible, le sería medianamente fiel» (p. 82)— quiebra su estabilidad: —«Sin mi sensatez de cada instante yo pude ser él» (p. 81)— y separa para siempre su voz de lo que nombra:

En el fondo no éramos nosotros quienes conversábamos, eran nuestra voces; por detrás de ellas, se escuchaba, pues, el verdadero silencio. (pp. 89-90)

Su voz ya no puede sostenerse, ha perdido los principios que sustentaban sus acciones; la perspectiva desde la cual ha organizado su vida le impide reconocer y asumir otras diferentes y articular una nueva voz. Por eso solo es

un actor sin piso ni escenario, [que] daba manotazos, [que] gesticulaba en el aire. (p. 120)

Lo que su voz pueda articular ya no tiene sentido, se ha dejado silenciar por todas aquellas voces que se levantan en la nueva ciudad, sin haber podido construir en medio de ella un espacio para sí mismo:

Alguien se me moría muy adentro. El personaje que fui entre esas montañas, esas gentes, ese tiempo, agonizaba dentro de mí. Cumplí desde luego su última voluntad, sus últimos reclamos de cordura. Antes de ir al aeropuerto, pasé por el despacho de Mano-

lo, era abogado. No le di detalles. Le expliqué simplemente lo que habría de hacer con lo que fue mío.

Han pasado pocos años de esto. Ahora me dejo vivir en una ciudad sin paisaje. No se ven montañas. No se ve el sol, ni llueve nunca. Está como abandonada en el desierto. Hay un mar. Pero ese mar es un remedo. La bruma lo ahoga siempre. A veces le cuento esta historia a alguna prostituta del puerto. A veces, alguna finge creerme. (p. 124)

Con una voz solitaria, únicamente puede existir en «una ciudad sin paisaje» (p. 124).

En estos relatos, la autoridad de la voz se repliega en el doble de sí misma, o se desplaza, de quien cree tenerla, a otra voz que surge de un medio urbano que ha cambiado vertiginosamente y que comienza a debilitar y resquebrajar cualquier certeza.

Ambas reacciones son provocadas porque el personaje, de pronto, siente que ha perdido los referentes, absorbidos por el torbellino de la nueva ciudad, en medio de la cual surgen otros principios y valores distintos para interpretar y vivir el mundo.

El extrañamiento que el personaje sufre ante un mundo ajeno, le lleva en ocasiones a comparar la manera cómo se mira, con la forma en que es mirado por los otros; cómo vive y de qué manera lo hacen los otros, y a valorar esa perspectiva distinta. Esto provoca un cuestionamiento de los fundamentos últimos en los que ha sustentado su vida y sus valores, los que se debilitan frente a nuevas actitudes que se abren paso hacia una forma distinta de vivir un nuevo tiempo.

En otros casos, el personaje toma distancia respecto de sí, pero lo hace para repliegarse en las perspectivas tradicionales, criticar los procesos y los resultados de ese cambio sufrido por la ciudad, desde una actitud sancionadora y distante que fundamenta su negación a acceder a las nuevas propuestas sociales.

La autoridad que otorgan a la palabra que se genera en la nueva sociedad, debilita sus voces, invade sus espacios más íntimos y los coloca ante la encrucijada de apostar por su vida dentro del nuevo conjunto social o por su muerte en la soledad del aislamiento.

En «Ciudad de invierno» el personaje deja que su espacio sea ocupado por los nuevos valores, sea invadido por el bullicio de la nueva época y él se retira. En «Historia de un intruso» el personaje se repliega en sí mismo, pretende mantener su voz inviolable en medio del bullicio ensordecedor de la nueva 'realidad', lo que le conduce a alejarse del mundo que no puede asumir y anularse bajo el peso del silencio.

CAPÍTULO IV

La imagen de un lenguaje otro

Bajo este subtítulo se han agrupado ciertos relatos en los que se intenta construir enunciados «orientados hacia el discurso ajeno»,¹ en una deliberada intención de representar el lenguaje del *otro*.

En ellos no predomina el eje ordenador de una perspectiva unívoca «sobre el pensamiento ajeno, [sino que] la palabra pierde su tranquilidad y seguridad para llegar a ser turbulenta, irresoluble internamente y ambivalente».² Esto permite desarrollar una gama de posibilidades en las que en mayor o menor medida se ‘oyen’ voces *ajenas*, que empiezan a cuestionar la organización de la voz unívoca.

Se trata de relatos en los que se confiere «una nueva orientación semántica a una palabra que ya posee orientación propia y la conserva [...] una palabra semejante debe percibirse intencionalmente como ajena»,³ ya que no solo es mostrada como tal, sino que se hace de ella una voz con capacidad de enunciarse así misma.

Es una palabra que se articula en la voz del ‘otro’, desde el punto de vista de su propia orientación temática, y genera en el enunciado una «polémica interna, [es decir], la palabra [...] está orientada hacia su objeto como cualquier otra palabra, pero la aserción acerca de su objeto se estructura de tal manera que permite, aparte de su significado temático, acometer polémicamente».⁴ El sujeto de enunciación da cabida a sujetos del enunciado que se nombran a sí mismos, aunque en algunos casos no alcanzan complejidad como personajes, y cuyos movimientos, acciones, y voces, inician una pugna por encontrar espacio en el interior del enunciado.

Dentro de esta perspectiva hay una preferencia por las formas orales de enunciación, hay una «orientación hacia el tono oral socialmente ajeno, hacia la manera socialmente ajena de ver y transmitir lo visto».⁵ Como se ha señalado, hablar de incorporar en el enunciado escrito formas expresivas orales «es casi una aporía, ya que

1. Mijaíl Bajtín, «La palabra en Dostoievski», en *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 278.
2. *Ibid.*, p. 277.
3. *Ibid.*, p. 264.
4. *Ibid.*, p. 273.
5. *Ibid.*, pp. 266-267.

esta narrativa [...] está grafematizada, no es oral. Se trata en realidad de una ‘ficción de oralidad’, de una oralidad ficticia».⁶

Al organizar el enunciado de esta manera, irrumpen en él elementos y valores pertenecientes a un sector socio-cultural que se ha mantenido al margen del proceso enunciativo, y del «territorio simbólico del poder».⁷ Se provoca un diálogo con este sector, diálogo que lejos de ser una armonía polifónica, está cruzado por pugnas, por desigualdades, por el peso de posiciones ideológicas que intervienen en él, y que contribuyen a configurar la *imagen del lenguaje del otro*.

1. LA TORSION DE LAS VOCES

Dentro de esta perspectiva hay relatos que hacen de las estructuras axiológicas, creencias y mitos que circulan en la vida cotidiana, el referente de las palabras que comienzan a perder estabilidad.

Ciertas categorías, inscritas en las palabras y que tienen una orientación semántica determinada, comienzan a ser puestas a prueba, re-orientadas en un juego que las explora desde dentro y despliega sus posibilidades de nominación hasta arrojarlas violentamente contra sí mismas. Las palabras entran en un proceso turbulento de ‘resemantización’ que las vuelve ambivalentes.

La cercanía a un ámbito popular de enunciación como el mito⁸ y las creencias, crea una preferencia por las estructuras orales de enunciación que se despliegan en espacios suburbanos de carácter dispar y variado, y donde categorías como orden, homogeneidad, armonía no encajan.

En espacios como estos se escucha una risa cruel, melancólica y a veces sarcástica en la que las voces se ahuecan, suenan desarticuladas, disonantes, marcadas por un extrañamiento que las vuelve ajenas hasta de sí mismas.

Ejemplos de ello son algunos relatos de *Fetiche y fantoche*,⁹ *Imágenes en un espejo ciego*¹⁰ y *Los cuentos de la tontazul y los anticuentos*.¹¹

En «leyendas olvidadas del reino de la tumentifor»¹² el enunciado se organiza en el espacio de Quito después de un terremoto, y de manera específica, en el sector sur, la avenida 24 de Mayo, la plaza y la iglesia de Santo Domingo. Este espacio surge co-

6. Nelson Osorio, «Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual», en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, 102.

7. *Ibid.*, p. 99.

8. Considerado desde una perspectiva antropológica.

9. Huilo Ruales Hualca, *Fetiche y fantoche*, Quito, EDIPUCE, 1994.

10. Roque Espinosa, *Imágenes en un espejo ciego*, Quito, Nariz del Diablo, 1992.

11. Santiago Andrade, *Los cuentos de la tontazul y los anticuentos*, Quito, Subsecretaría de Cultura / Sistema Nacional de Bibliotecas, 1995.

12. Huilo Ruales Hualca, *Fetiche y fantoche*, 1994.

mo un mundo paralelo al mundo de Quito, como una dilatación de la vida que provoca ‘otro’ mundo que no es algo complementario de ese mundo, sino que se constituye, por medio de un juego especular, en residuo, en resultado de ese mundo primario.

Es un mundo ubicado después de una catástrofe, donde ya no hay nada de qué asirse; las ruinas y los pedazos son la sombra de algo que perdió sus referentes y no puede reconstruirse; la destrucción de Quito es vivida como un renacimiento a algo indefinido y ambivalente.

Un espacio donde las palabras comienzan a re-orientar sus significados en un movimiento que desdobra la palabra autoritaria, que juega con lo grave y genera un abigarramiento incontenible.

Sobre este escenario, el sujeto de enunciación proyecta una disonancia de voces que crean una sensación de caos, expresada inclusive en la resolución formal del enunciado: no se rige a normas gramaticales, no usa mayúsculas, y a veces tampoco puntuación, con lo que se insiste en crear un ambiente de oralidad. Construir un mundo sin orden implica también romper la estructura de la escritura.

La orientación hacia una tonalidad oral socialmente ajena, genera un enunciado en el que se rompen ciertas formas de organización, de cuyos pedazos emerge un mundo en oposición a las normas, lo rígido, lo establecido; la oralidad es el caos, la ambigüedad, los equívocos, está pegada a los cuerpos, a lo inmediato, a lo material, al deseo, al miedo, a la fabulación.

Por este espacio caótico y oral se desplazan esperpentos que dejan oír su voz: ‘la virgencita’, ‘el kinkón’, ‘el roberédfor’, ‘el romeo’. La reproducción gráfica de la fonética de ciertos nombres es una manera de hacer que una palabra adquiera una nueva orientación semántica. La virgencita es una mujer albina y ciega que a veces se prostituye, el negro kinkón ha cometido asesinatos, el roberédfor es un minusválido parecido a una rana, con extremidades débiles y cortas, romeo un cantante ciego.

La relación entre ellos se da en torno a una fabulación, la búsqueda de ‘el edén’, un prostíbulo ubicado «al otro lado de la autoruta» (p. 28), o el ‘paraíso’ en la tierra, soñado desde un escombros. Un ‘otro’ lugar –una utopía– o un ‘no’ lugar buscado, deseado, producido a la medida de lo que cada uno teme o desea:

el edén estaba al otro lado de la autoruta. era grande como los castillos de los cuentos. (p. 28)

el edén está debajo de la basílica. (p. 28)

en el barrio alto de la tola, camuflada en una lavandería municipal, estaba la puerta de entrada al edén. (p. 31)

al edén se accedía desde el vientre de la virgen gigantesca y alada del panecillo. (p. 31)

otros hábitos vagabundos de la iglesia de santodomingo hablaban de el edén como de un imperio ubicado en diversos puntos de quito: dentro del quito flamante y so-

bre todo dentro del enigma poderoso de la noche: el edén, decían los rumores, es el reino de la droga. (p. 33 [sic])

Esta búsqueda se constituye en el eje que articula las correspondencias «del paso fugaz de innumerables máscaras»,¹³ y aparece necesaria para la existencia de esos seres, y la justificación de su vida cotidiana:

el edén no es un sitio: es un anhelo: mientras más fragoroso es el anhelo más real se vuelve el edén: el edén se multiplica como los hombres: como los espejos. por eso el edén de quito es un espejo de quito y, así como sucede en todos los espejos, quito en el espejo no se repite: es el otro lado: lo que aquí es escombro allá es nacimiento: lo que es vacío allá es música: la muerte no cae del techo a la sazón de los paradigmas: convive en paz: el edén es el jardín del silencio, la libertad y la paz: el edén no es un sitio, ni para llegar a él hay un camino. (p. 32)

El edén es el sueño de renacer cuando se ha llegado al final, es el resultado de un proceso de remisión que resulta de la dilatación de los fragmentos de un recorte de 'quito', así con minúscula, presentado como otro orden de esa misma realidad; el edén es la «representación de la realidad a través de lo contrahecho y esperpéntico [...] a través de una representación que lleva en sí misma su propia negación».¹⁴

El 'edén' para estos seres, y desde su mundo marginal, es la posibilidad de existir, de ser sujetos, de conservar su oral-corporeidad, de desnudarse de sus máscaras por medio de la articulación de la palabra. Así, cuando roberédfor se describe así mismo señala:

...dios, al hacernos, para no aburrirse nos hizo de dos maneras: a unos con el monstruo adentro, y a otros con el monstruo afuera: este último es mi caso: mi belleza radica en el verbo. (p. 35) (subrayado del autor).

La posibilidad de articular la palabra en la voz del *otro*, se ve amenazada por 'la gran serpiente', símbolo gráfico de la autoruta que conduce al progreso y lo representa, y símbolo de una tentación, que atrae pero que amenaza con destruir y devorar modos de existencia y una manera de organizar el mundo y la vida:

la luna ha logrado deshacerse del cielo plateado y ha caído tal cual una rodaja de mandarina en el horizonte de la autoruta. la autoruta, a esas horas, duerme como muerta: seis vías hacia el norte y seis hacia el sur, separadas por un doble parterre central [...]

13. Iuri Lotman y Zara Mints, «Literatura y mitología», en *Criterios*, (La Habana) 30 (1991): 38.

14. Bolívar Echeverría y Horst Kurnitzky, *Conversaciones sobre el barroco*, México, UNAM, 1993, p. 72.

precisamente, frente al boquete [...] aparecen ansiosos el kinkón y el roberédfor, y al otro lado de la gigantesca autoruta, semihundida, como perla en el lodo, se yergue en el devastado campo, en la transparente madrugada, aquella extraña y monumental construcción de color blanco: parece una meca o un templo indú [...] sobre su fachada principal en letras también blancas, desportilladas y góticas, mordidas por una salvaje vegetación, se dibuja el nombre de *el edén*. (pp. 75-76) (Subrayado del autor).

de pronto, [...] el negro gigantesco, titubea, aminora la velocidad, se para, intenta retroceder, y antes de que la voz del payaso desde el fondo de la silla culmine a gritos una frase completa, la blancura vertiginosa de una furgoneta precedida y envuelta en dos rayos de luz, arrancha al negro de la silla y transforma la escena.

a treinta metros, en el asfalto, el gigantesco cuerpo ensangrentado del negro intenta levantarse. la silla de ruedas, llena de gritos horribles y destemplados en medio de las vías, intenta moverse, huir para todos los lados [...] quizá con más vigor que de costumbre luego de ese aperitivo, enceguecida de luces y bramidos, se despierta de golpe la autoruta: la gran serpiente: la serpiente puta. (pp. 78-79)

[...] desde el ángulo más penumbroso de la biblioteca del el edén, el soberbio rey de gafas oscuras comenta:

—era el verbo convertido en rana— (p. 79)

El sujeto de enunciación organiza un enunciado en el que tener voz y posibilidad de expresarse es la configuración de una situación más que verbal; se trata de la posibilidad de existencia de una voz ajena que está al margen de la palabra autoritaria y que se queda allí, porque ese espacio es la totalidad de su mundo.

«Fetichismo y fantoche»¹⁵ es un enunciado en el que se configura un mundo que se debate entre encontrar en cada final un nuevo comienzo en «la reiteración infinita de lo mismo»¹⁶ u olvidar «lo que ocurrió una vez y no debe repetirse»,¹⁷ la ruptura de la tranquilidad de ese mundo circular que termina por estallar en mil pedazos.

Por medio de varias voces, el sujeto de enunciación organiza un espacio donde el exceso desborda todo límite y las formas de concebir el mundo chocan contra sí mismas, lo que se manifiesta inclusive en la manera de estructurar el enunciado: el tiempo circular del principio desencadena después un tiempo lineal.

En un primer momento, aparece un sujeto del enunciado innominado que muestra un mundo desenfrenado ante el crecimiento de una mujer hermosa, la chela, la joven más bonita del pueblo, convertida en fetiche por la mirada del deseo masculino:

15. Huilo Ruales Hualca, *Fetichismo y fantoche*, 1994.

16. Iuri Lotman y Zara Mints, «Literatura y mitología», en *Criterios*, p. 33.

17. *Ibid.*, p. 34.

pensar que la chela
ramírez estrada era lo que
se dice una hembra

un bombón una bomba. si venían del maizal de selvalegre hasta de la concordia: por favor señor ramírez preste a su hijita para que sea reina desto reina destotro [...] esa vez que don ramírez le dice: mijá vamos para que conozca personalmente el mar toda la varonada de río seco casi se seca. de noche se emborrachaban en silencio [...] de día se pasaban de la esquina de la chela a la iglesia [...] y cuando llegó la chela fue peor. es que la chela que vino del mar era otra chela mejor que la chela. una chela vestida de flores y sin mangas y la piel era de oro pero oscuro y las caderas se le habían engrandecido. y la pantorrilla. y la boca era como hinchada y jugosa. así es que empezaron a volverse locos los varones. (pp. 153-154)

El cuerpo de la mujer surge como la exuberancia, la vida, la felicidad, lo extraordinario que no puede ser asumido en el círculo cerrado y monótono de la vida cotidiana del pueblo:

la virgen la virgen la virgen gritaban las mujeres afuereñas. la chelita la chelota la chela nuestrachela gritaban los varones con las bocas abiertas. la puta la puta la puta gritaban las viejas chuchumecas. río seco se hizo más chiquito. las puertas se encogían. las calles estallaban. el que se caía era hombre muerto de pura pisada. (p. 166)

La conversión en fetiche de ciertos valores adscritos al cuerpo de una mujer, implica también una re-definición de los elementos que sustentan la organización social. Lo que está en juego no es solo ver al otro, sino inventarse a sí mismo al ver al otro. Esta quiebra que produce la presencia irresoluble del cuerpo de la chela, no puede ser asumida por el pueblo; resulta demasiado peligrosa para el orden de río seco:

si cuando tenía doce años siete meses y dos días y medio los varones se volvían locos y se mataban qué podía pasar cuando la chela ya tenga trece quince dieciséis. por ejemplo verle a la chela con dieciocho años. con veinte. no diosmío eso era imposible decía don ramírez que era viudo desde que la chela vino al mundo y la mamá doña chelita se fue por ahí mismo. (p. 156)

matarle a la hija no podía. así es que más bien hizo levantar un altillo bien grande y ahí le encerró con tres candados y montones de muñecas. con tablones clavados en la ventana. con alambrado de potrero en la ventana. don ramírez cargado de nuevas muñecas para la chela dijo: ahora sí creo que no hay que hacer más sino esperar: el tiempo y las aguas van a dar olvido y a la gente de río seco la paz que siempre tuvo.

pero no fue fácil. jóvenes y viejos casados y solteros reventaron. (p. 157)

Causa rechazo aquello que es constitutivo mismo del deseo y es lo que los habitantes de río seco tratan de resolver. Ella representa un riesgo para la estructura social, por eso tiene que ser encerrada y si es posible eliminada. La lógica del deseo es

una lógica perversa, una lógica del equívoco, porque la identidad se desplaza metonímicamente por contigüidad; se rechaza, se teme lo que se desea.

El pueblo inscribe en el cuerpo de la mujer significados que no son del cuerpo, haciendo de este, el lugar donde la sociedad proyecta sus nociones de integración, desintegración y orden. Cuando la sociedad piensa en sus límites morales, ese pensamiento se proyecta en el cuerpo femenino:

una noche amaneció por el costado de la quebrada un puterío. color rojo gritón. luces verdes y rojas. el dueño era un enano colombiano. curco de tanta cadena de oro al cuello. le puso un rótulo de lata: nayclub chelita. y toditos los varones novios de la chela se metían en las putas colombianas del chelita. se metían por el nombre para imaginarse que aparece la chela. (p. 168)

Con la chela encerrada, el pueblo comienza a recuperar el orden, las normas, lo establecido; el cuerpo de la chela alejado del mundo y silenciado permite que se restablezca el equilibrio:

ya nadie se acordaba de la chela. ni creo que don ramírez porque la chela seguía encerrada con sus montones de muñecas. encerrada ya sin motivo. peor cuando cayó la sequía. sequía hija de puta. (p. 171)

Pero silenciar a la chela, fue también secar en ella la vida, reprimir por temor el deseo floreciente; y como el pueblo al olvidarla rechazó lo que deseaba, la negación de la chela se constituyó en la negación de la vida misma:

o sea antes si hubo sequías pero eran como quien dice sequías forasteras. de paso. era cosa de estar tranquilos conversando haciéndose los pendejos y la sequía se largaba como resentida. como diciendo: nadie me hace caso mejor me largo. (p. 172)

la gente hasta le daba las gracias a la sequía: qué bueno sequía porque después de vos viene la lluvia bien en serio. y todo se hacía verde. se hacía gordo el ganado. la gente. pero esa otra sequía fue bien pero bien fea. no era sequía forastera. era como nacida de padre y madre de aquí mismo. sequía ríosequeña. hija nuestra. hija de puta la sequía. empezó como quien dice jugando sucio. porque empezó con lluvia. una lluvia que era delgada que iba y venía [...] pero era sospechosa. rara. bramaba como toro y de golpe se adelgazaba. se hacía casi de polvo. una tarde se paró de buenas a primeras dejando la vista amarilla. el verdor amarillo. los animales amarillos [...] un polvo de la sequía como que se hubieran molido todas las mariposas de la tierra. (p. 173)

cadáveres caminando parecían los ríosequeños. así que empezó a morir todo mundo. o a irse lejos huyendo del polvo. una familia entera en la primera curva se convirtió en polvo. un sacristán flaco en media misa al sacudir la campana que estaba forrada de polvo casi sin ruido se hizo terrones con sotana campana y todo. (p. 174)

De esta manera el propio pueblo engendra su muerte. La nueva lluvia ya no precede al florecimiento, la frescura, la vida, sino solo a otra forma de muerte, que nace cuando muere el padre de Chela, símbolo de la voz de autoridad que ejecutó con sus manos la decisión de aislarla del mundo:

don ramírez moría y el cielo se manchaba de negro [...] y empezó un viento que ni muertos hemos de olvidar [...] un viento raro que parecía escoba. que quitaba el polvo de las cosas. de las caras. un viento que aullaba como que estuviera con cólico. y abusivamente casi se lleva los techos. las puertas. la campanota de la iglesia tocaba lo que le daba la gana al viento. (pp. 176-177)

cuando suaz se rompe la barriga del cielo. una vez diez veces mil veces el cielo en añicos. qué miedo de que sea amenaza. o que vaya a caer otra cosa y no el agua. hasta que el agua con una bulla de guerra cayó todita. toda el agua ahorrada desde que empezó la sequía. toda el agua que el cielo guardaba cayó y cayó y cayó. la gente no creía. no creía y con los ojos abiertotes aunque se les revienten con las gotas tamaño peras veían para arriba. (p. 178)

El polvo ahora es arrastrado por el agua que lo diluye todo, que borra la máscara y descubre al pueblo con su fantasma de autoridad, y falta de memoria, con su miedo a morir después de haber matado la vida:

nadie vio un esqueleto empapado cruzando el parque: era la chela. la chela yendo a la iglesia. a la tenencia. a la carpintería. preparando el velorio de don ramírez. pero nadie le vio. nadie. solamente el tarzán que jugaba en el lodo feliz. y yo. nadie más le vio a la chela. ya no era la chela. era un esqueleto con pelo canoso. con vestido de flores descoloridas. un esqueleto blanco fosforescente y forrado de pellejo sin planchar. (p. 179)

Entonces es posible que surjan, en el enunciado, las voces que antes no se escucharon: la de fantoche que amó a la chela en silencio mientras los otros hombres del pueblo construían un enorme bullicio a su alrededor; y, por primera vez, también la voz de ella, la fetiche, portadora de una palabra capaz de destruir y negar la belleza, la exuberancia, la fecundidad que un día se convirtieron en los barrotes que enjaularon su vida:

cuando la hija de uno de los fotógrafos se puso hinchada la barriga el pueblo puso cara de fiesta [...] ella se paseaba oronda. pateándose la barriga. orgullosa. de abajo a arriba. de arriba a abajo. hasta esa vez que la chela loca se le acerca y le dice: de qué te alegras cojuda si vas a tener un guagua de polvo. (p. 181)

A la mirada cargada de deseo, que la convirtió en fetiche y la olvidó, y que ahora es lavada del polvo por una agua que la diluye, se opone la mirada femenina: un

ojo lacrimoso que disuelve los antiguos parámetros de organización de la palabra y del sentido, e instaura un nuevo orden:

que la gente se fue porque quiso. por miedo al polvo. a la sequía. a la muerte. hasta yo creía eso. que se fueron. que se hicieron polvo. mentira. mejor dicho la sequía sí mató gente. pero también la chela metió mano. la pobre chela con el ojo lloroso. con un mal de ojo feo mordiéndole por adentro del ojo. se había hecho rencorosa. bruja. vengativa. o sea se hizo dios. desde antes mismo. desde bien antes que la sequía se acabe. como quien dice la chela fue que le hizo más larga de la cuenta a la sequía. la chela. calladita. fue vengándose de uno en uno. hasta de los que odiaban. hasta de los que le querían. porque le odiaban. porque no le salvaron a tiempo. porque le olvidaron. (pp. 186-187)

Lo público invadió la intimidad de la chela, ahora ella, en su intimidad puede reordenar a su manera lo público; pide a fantoche, símbolo de lo que estaba fuera de su alcance, que se case con ella, para luego convertirlo en un muñeco más, de esos que le compraron cuando joven para engañarle y negarle la vida:

la mano arrugada de la chela abre una ventana. la luz casi no sirve. pero mis ojos escarban para saber dónde estoy. con quién estoy. pero no entiendo bien todavía. riéndose llorando riéndose y bailando como que ya se le ha destapado el resto de locura viene la chela. pero es grande como el campanario. me alza y me coloca encima de una silla inmensa. entonces veo que este salón dura más que toda la iglesia. y en el piso y en las repisas y en las sillas y en los otros muebles hay muñecas y muñecos y más muñecos y más muñecas. montones y montones de muñecos y muñecas. sino que sus caras son conocidas. sí. gente de río seco. desde las viejas chuchumecas. desde el enano del puterío con las putas. desde el padre manosalvas. los fotógrafos. los poetas. los novios de la chela. pero en lugar de carne son de trapo. de madera. de caucho. de aserrín. todos metidos en fundas de plástico. porque ya empieza el polvo del fin del mundo y no quiero que se me deterioren: dice la chela gigantesca mientras me mete en una funda de celofán. asustado de gana como si no fuera de trapo yo intento mover los brazos para salirme de la funda. y la chela grandota como dios. borracha. loca. riéndose y llorando se encamina de retro hasta la puerta. mostrando el un lado de la cara encogido. mordido. como muñeca incendiada. (pp. 217-218)

En estos relatos hay un intento por abrir el espacio a otras voces, lo que provoca un debilitamiento de la organización unívoca y de la estructuración del enunciado, y la configuración de un mundo oral, heterogéneo e inestable. Hay una apelación a posiciones axiológicas que circulan en la vida cotidiana, una desestabilización de concepciones míticas mediante un juego de ambivalencias.

Esto ocurre porque las distintas voces convocan al enunciado la palabra de un mundo que se mueve en los márgenes del orden, de la moral, de la *palabra autoritaria* definida y fijada plenamente; de allí el predominio de un enunciado marcada-

mente oral construido mediante la supresión del uso de mayúsculas, la redundancia y formas de decir orales, como una manifestación de la resistencia de la oralidad a las leyes de la gramática y de esas voces a someterse a un orden establecido.

Cuando la oralidad es enunciada por la voz femenina como en el caso de *Fetiché* y *fantoche*, una voz muy ligada a la corporeidad, hay un rechazo a los valores tradicionales con que se organiza el mundo femenino; la palabra en la voz de fetiché, se convierte en una práctica que re-ordena los espacios sociales heterogéneos en el área urbana, y desencadena un proceso de ‘resemantización’ y de cuestionamiento a las estructuras de organización de la *palabra autoritaria*.

Los personajes surgen como lanzados a un escenario caótico, donde se instalan y viven una palabra pegada al cuerpo, a lo inmediato y cotidiano, donde ríen y lloran, sueñan y olvidan, para conformar una mascarada entre cruel y sarcástica que fluye hacia un lugar impreciso. Un lugar que se nutre de una imagen huidiza, que se desdibuja a cada instante, y que al tratar de escapar se encuentra con la reproducción distorsionada, invertida, y deformada de sí misma.

En esa comparsa aparecen cuerpos deformes, situaciones ‘esperpénticas’ que no tienen como contrapartida un paradigma de lo ‘normal’, de lo ‘homogéneo’. Los argumentos que sostenían la perspectiva autoritaria, desde la cual se señalaba lo marginal, se marcaba la diferencia han sido desplazados.

Los cuerpos surgen como necesarios para formar el mosaico de lo heterogéneo; en vez de una toma de distancia hay una aproximación que parece «necesaria para reflexionar y descubrirnos contrahechos, deformes, dispartados en el espejo trizado de nuestra cultura».¹⁸

2. LAS VOCES HILARANTES DEL MUNDO ORAL

Otros enunciados, mediante una risa más lúdica que trágica, articulan en un juego ambiguo, un conjunto de voces que provienen de distintos ámbitos de la sociedad. El sujeto de enunciación organiza el tránsito de distintas voces que incorporan diferentes valores, formas de vida, mundos cotidianos e ideologías.

Estas voces llegan al enunciado a través de la risa, e intentan evaluar festivamente¹⁹ la palabra cargada de autoridad; de esta manera la risa abre una relación entre dos tipos distintos de lenguaje: el de la *palabra autoritaria* y de las *voces ajenas* que la polemizan. El sujeto de enunciación no orienta el enunciado tanto sobre la ‘rea-

18. José Joaquín Brunner, *América Latina: cultura y modernidad*, México, Grijalbo, 1992, p. 34.

19. Mikhaïl Bakhtine, «De la préhistoire du discours romanesque», en *Esthétique et théorie du roman*, pp. 412 y ss.

lidad', cuanto sobre otros enunciados. Se trata de un diálogo entre puntos de vista distintos, entre concepciones de mundo diversas, cada una de las cuales tiene su propio lenguaje que no puede ser traducido dentro de otro.²⁰

La risa se convierte en una forma de representación de la palabra del *otro*, y en el mecanismo que al hacerlo permite desviar la orientación semántica de las palabras ligadas a la autoridad, voltear su significado y volverlas contra sí mismas.

Entre los enunciados configurados de esta manera, están algunos de los relatos publicados en: *Loca para loca la loca*²¹ *Sobre una tumba una rumba*²² e *Historias leves*.²³

En «María Navaja»,²⁴ el sujeto de enunciación propone, desde el título, un diálogo entre dos modalidades discursivas: el relato impreso y la oralidad marcada en la canción –Pedro Navaja– incorporada de forma temática y rítmica al enunciado.

Esta dualidad constituye también la fusión de dos contextos culturales: el uno vinculado al nombre 'María', asociado con la Virgen, ser dulce, delicado, pasivo, madre sumisa, sufriente, objeto de exaltación de la poesía y la narrativa, la María de Isaacs, por ejemplo; y, el otro, ligado a 'Navaja', cuyo campo semántico remite a la violencia, a la posibilidad siempre presente de peligro y a la amenaza de daño.

El hecho de colocar junto a 'María' el nombre 'Navaja', a manera de adjetivo que califica y modifica al primer sustantivo, no solo remite al lector a la canción mencionada, sino que responde a una clara intención de quebrar la estructura semántica del primero, y con ello, toda una forma unilateral de concebir el mundo, la vida y la mujer. Se trata de mostrar otro tipo de mujer, y, a la vez, otro modo de mirarla, de borrar las fronteras de aquellos paradigmas vinculados al nombre de María; de ahí que este nombre solo aparece en el título, y no en el cuento, cuyo personaje femenino se llama Valeria u Hortensia.

El relato está organizado con la superposición de voces de tres personajes, Valeria, el Jefe de personal del Ministerio, y un joven estudiante. Este conjunto de voces hace posible insertar, en un juego ambiguo, distintas concepciones sobre el mundo encarnadas en ellas.

Las voces del estudiante y de ella se representan con la incorporación de elementos orales en el enunciado escrito, mediante un proceso que reconstruye con la escritura las formas del habla y amplía de esta manera el registro de lo literario. A nivel lingüístico hay una preferencia por incorporar términos pertenecientes al habla pop-

20. *Ibíd.*, pp. 412 y ss.

21. Huilo Ruales Hualca, *Loca para loca la loca*, Quito, Eskeletra, 1989.

22. Edwin Ulloa, *Sobre una tumba una rumba*, Quito, Abrapalabra, 1992.

23. Iván Egüez, *Historias leves*, Quito, Abrapalabra, 1994.

24. *Ibíd.*

ular y a nivel gráfico se recurre a la supresión, en algunos fragmentos, de todo signo de puntuación:

Por la esquina del viejo barrio la vi pasar ¡a esa mujer! No te imaginas, querido pana, lo que sentí. Quedé zumbao con su cuerazo y su caminar. Hasta pensé que era una modelo o una reina de esas que salen en las revistas de Guayaquil. Quedé en la esquina pelando el ojo puesto el gabán para ganármela un chance a la primera y zaz, par invitarla a unas bielas luego a bailar. (p. 53)

De esta forma, se logra crear un mundo distinto, marcado de oralidad, que trae consigo toda una perspectiva axiológica de entender la vida y que se opone a la tercera voz, la de la autoridad.

La configuración de un mundo oral en el enunciado se apoya además en la introducción del ritmo de la canción mediante la utilización, en algunos momentos del relato, de la misma estructura de quince sílabas que tienen los versos cantados, pese a que se trata de una narración en prosa; así:

No te imaginas, querido pana lo que sentí. (p. 53)
 Quedé zumbao con su cuerazo y su caminar[...]
 Quedé en la esquina pelando el ojo puesto el gabán[...]
 para invitarla a unas bielas luego a bailar.
 Andando he ido y he conocido lo que es penar.
 No me hizo caso cuando en la esquina me la crucé
 a preguntarle si conocía el Perla Bar
 que me habían dicho estaba en el centro de la ciudad. (p. 54)
 Ahí fue donde pa' no perderla se me ocurrió
 sacar la foto que a la mañana la hice tomar.
 Andando al paso que iba ella yo la abordé,
 le dije entonces tengo su foto disculpe usted
 y ella al mirarse se quedó foca y me dijo oh. (p. 54)

El diálogo que se establece con la canción posibilita configurar un espacio donde el peligro, el riesgo, la amenaza son realidades constantes, pero vividas sin dramatismo, sino más bien de una manera despreocupada y a veces irónica, lo que da lugar a un ambiente festivo, alegre, aunque lo que se cante y cuente no lo sea; se llega a «contemplar el propio drama como desde fuera y [a] disolverlo en melancolía e ironía».²⁵

La voz de Valeria encarna una perspectiva que muestra el desplazamiento de la mujer por un mundo difícil y a menudo hostil. Además introduce algunos versos de la canción que refuerzan el diálogo entre los motivos cantados y los contados:

25. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989, p. 31.

siento que un paco y otro paco vienen de lao y me sujetan del afro doblando mi mano ahí por detrás hasta el patrullero que aguardaba a la vuelta del parque de la amistad con la denuncia del siete machos que hecho el guapo con tanto paco me hizo llevar para acusarme de haberle herido con la navaja en la cavidad y me pegaron hasta sacarme a puro golpe la criatura que haciendo cuenta iba a nacer en la Navidad pero la vida te da sorpresas sorpresas te da la vida que el que a hierro mata a hierro termina eso lo supe al caminar por la esquina del viejo barrio. (pp. 56-57)

Se trata de un mundo heterogéneo, débil, fragmentado, ignorante, inestable, que se mueve básicamente en un ámbito oral; y que contrasta con otro que tiene de su lado la fuerza, el poder y la autoridad, muchas veces asociada a la palabra escrita.

Un mundo contra el que cualquier lucha se sabe perdida de antemano, que no se intenta poseerlo, del que se vive al margen, en el seno de una conciencia que sabe de la imposibilidad de luchar en su contra, y que resuelve su desventaja desdoblándolo y burlándose de él con ironía.

De allí la introducción, en la voz del estudiante, de un juego irónico con títulos y autores de obras de la literatura contemporánea como *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa:

Es una reina del viejo barrio ¡para qué más! para cobrarle ahí más noche o al mediodía por ser la reina de la vereda subtropical ni siquiera de la pequeña hamburguesía –que eso es norte chico vamos ahí– apenas de *la ciudad y los perros* calientes. (p. 54)

El Cementerio marino de Paul Valéry, con cuyo título se desencadena una violencia del signifiante contra el significado:

pero patina de vitrina en vitrina [...] nadando por el urbano cementerio, cementerial, semen etéreo, cement y eros del every day, del mecenterio marino de Valery, Valeria Valerí para servirle, que si llaman vecina preguntando enporsiaca por Valeria me hace acercar a mí que esa soy yo ¿oyó? (p. 54)

O el caso de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig:

ha olvidado la recomendación pero le hablará de boca, de *boquita pintada*, de noches de boca grande. (p. 55)

En la voz del estudiante hay también una parodia del discurso literario académico:

Pero la deconstruyamos en toda su polifonía como dicen los teachers: se despierta [...] como si se hubiera quedado dormida en clase turista en un vuelo botánico entre su

cucho y Miami la capital de América Latina, ajustada el cinturón de inseguridad del bluejean. (p. 54)

Y cuando caracteriza al personaje femenino, introduce elementos con los que establece las marcadas diferencias que existe entre dos ámbitos urbanos, que crecen juntos:

por ser la reina de la vereda subtropical ni siquiera de la pequeña hamburguesía – que eso es norte chico vamos ahí– apenas de la ciudad y los perros calientes. Puracalle, asfaltotal. Es, si no lo sabe, nacida en la época del block & block, del lote con servicio y del tugurio multifamiliar. Ella cree que está como le da la gana en su propi(a)edad ¡horizontal! que está formalmente informal pero patina de vitrina en vitrina sin comprar nada. (p. 54)

Se trata de dos sectores sociales distintos, espacial y económicamente; por un lado está el norte, donde hay ‘hamburguesías’ y por otro lado el sur de ‘los perros calientes’. El sector moderno con los ‘block & block’, la ‘propi(a)edad horizontal’, y el sector viejo con ‘el tugurio multifamiliar’, que encierra grandes sectores de pobreza que son los ‘formalmente informales’, los que ‘no compran nada’; ‘puracalle’, cuando en el norte es ‘asfaltotal’.

Las palabras son redimensionadas de tal manera que al tiempo que están orientadas hacia su objeto, aparte de su significado temático, acometen polémicamente entre ellas.

Todos estos elementos hacen que el enunciado logre configurar la *imagen del lenguaje* de un mundo *otro*, que mezclado con una risa irónica, evalúa los discursos que circulan en una sociedad, en la que coexiste mundos distintos y excluyentes.

En «Lunes de guerra»²⁶ también se produce el enfrentamiento entre dos voces, una que representa el poder, y otra que lo desautoriza desde sus bordes. Este enfrentamiento está cruzado de risa y de ironía, como fundamentos de la representación de dos mundos distintos.

El sujeto del enunciado, un pintor, describe el mundo del poder mercantil y articula la irrupción de una serie de elementos temáticos y lingüísticos, que se nutren de una forma singular de organizar el mundo, entender la vida y proyectan un conjunto de perspectivas como «marco organizador de valores».²⁷

La peculiaridad de la descripción radica en que está hecha sobre las apariencias del mundo del poder, sobre lo superficial, y revela una concepción del mismo como pura apariencia:

26. Huilo Ruales Hualca, *Loca para loca la loca*, 1989.

27. Nelson Osorio, «Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual», en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, p. 103.

señor rubio de saco amarillo y bigote café-con-nata-enquistado en sillón anatómico de cuero miura y más concho que el vino asentado sobre rueditas provenientes de algún tango porque se llaman garruchas y que ágiles y traviesas llevan al saco amarillo suinnn al conmutador de doscientas líneas y suinnnn hacia la pantalla en donde titilan dichosos (o avergonzados o arrepentidos) los estados de cuenta y suinnnn a su vasto escritorio radiante de limpieza color caoba en donde sus brazos de lino amarillo caen y entrelazan los dedos de un rosado cuarentón con dos anillos. (p. 55)

El poder aparece caracterizado también como un juego de máscaras que se cambian y alternan según a quién se dirige o con quién trata:

las tres damas que se han entendido con él a la perfección le dejan una sonrisa enredada en el bigote nata-y-café artefacto que al sentir la sombría y peluda presencia de este humilde-servidor traga el pedazo de sonrisa como una uva a punto de ser usurpada y en su espacio coloca el molde para un circular NO y por si las moscas el muy saco amarillo elabora un ceño todo poderoso que le hubiera caído de película a moisés por ejemplo cuando le dijo al mar rojo: estop sordo. (pp. 55-56)

El sujeto que articula el enunciado, desdobra su voz para parodiar el discurso del poder; no puede rebelarse ni destruirlo, pero ridiculiza la formalidad que lo envuelve; las palabras son re-orientadas en su significado para acometer polémicamente:

respetable saco no tiene por qué colocarse esa cara solamente para atenderle a un usuario (no, pendejo, otra palabra) ciudadano (noo, imbécil, eso es en el municipio) cliente (acceptable, sigue) cuyo propósito es de una abrumadora simpleza: solicitarle que ponga de pie su orejuela por cierto feamente velluda señor gerente amarillo. (p. 56)

Quien se mueve en los márgenes del poder y no puede luchar contra él, le quita peso al concebirlo como apariencia física, arrogancia, máscara y constructor de una falsa imagen de sí mismo:

sus brazos de lino amarillo caen y entrelazan los dedos de un rosado cuarentón con dos anillos: aro refinado y conyugal en el anular izquierdo y en el meñique derecho otro con ojillo de ónix. (p. 55)

y el gerente [...] suinnn hacia el escritorio con una broma ininteligible e inteligentísima según el veredicto que dibuja su propia cara pero tontona según la morisqueta preciosa e hipócrita de la mona más preciosa que haya podido ver primate-pintor-con-problema-de-sobregiro-alguno-y-frente-a-un-gerente-de-nata-amarilla. (p. 57)

se inyecta una sobredosis de gerentil-compuesto y torerísimo toma un estilógrafo de plata y oro de la divisa papermate y abrochándose el ojo azul [...] empieza a firmar

y su firma de mataor es una desmesura de descabellos y puntillas en aquellos insignificantes papeles abrumados de números. (p. 58)

y el terno perla corbata perla y cabello perla se abrirá campo muy carismáticamente y con una sonrisa a lo carnegie llegará hacia ti. (p. 67)

El proceso irónico de desautorizar el discurso del poder, se intensifica con el empleo de una serie de enunciados sacados de su contexto habitual. Estos se incorporan al enunciado con la intención de violentar y vaciar su significado, quebrar los soportes que los sostienen, desenmascararlos y mostrarlos por dentro; lo que da como resultado un efecto paródico; así:

de textos bíblicos:

y no se ponga nervioso señor gerente-de-lino porque jamás he tenido la costumbre de ingerir sacos amarillos en ayunas y al grano lo que es del grano. (pp. 56-57)

señores presentes que están con las narices achatadas frente a esta lid nos es grato informarles que el saco amarillo ha tenido un ojo azul y el otro gris, pero saquito nadie es perfecto en su tierra. (pp. 57-58)

gerente-orejillas-con-felpudos-animales-rubios-y-bigote-color-nata-ceniza-ojos-distintos-y-un-solo-saco-verdadero. (p. 62)

un verso del Himno Nacional del Ecuador:

agtor se mete en ese torax de camisa blanca a la que le prodiga sniffffes envidiables (qué envidia, eres un aktorazo) estremeciéndose en ese *pecho y su pecho rebosa*. (p. 64) (mi subrayado)

De esta manera, se logra una «desacralización de la escritura [...] desnudándose a sí misma en el acto de producirse»;²⁸ el relato es un intento de debilitar la autoridad de otros enunciados e inclusive del mismo enunciado literario, y a ello contribuye la no utilización de signos de puntuación ni de mayúsculas.

La forma hilarante, humorística y desentendida de mirar la vida y valorar ciertas cosas, la capacidad de desarmar la construcción lingüística en que reposa la palabra autoritaria, permite al pintor, desde su oralidad, reírse de la autoridad:

es cuestión de caminar trece quince pasos saludar a los pintores colgados en los muros de mármol como quien dice ayuden tíos empujen hasta clarence y sentarse: mire señor gerente de cuentas. pero no puedes por más que te pongas a silbar para adentro y aunque te limpies en el pantalón las manos sudan y la saliva es una fábrica de algodones chiquitos júntalos júntalos llega frente al saco amarillo y con toda puntería le estampas tremendo algodonzazo en la frente: métase el sobregiro en el culo y es to-

28. *Ibid.*, p. 102.

do aunque los gritos del cojudo con el pañuelo como si le hubieses abierto la frente solicite que te agarren que te apresen. pero nada. (p. 69)

En oposición a todo ese derroche, a ese exceso de valores falsos, de reclamos de respeto a un poder de palabras desgastadas, de *saco*, *papeles* y *pantalla*, el sujeto del enunciado presenta los suyos ligados a una palabra oral ligera y más cercana al mundo vital:

distingo a la cata encaramando al damián sobre un columpio, cruzo la avenida tranquilo me acerco al cabello de la cata que sorprendida torna su cara de conejo y me pregunta con sus ojos enormes y lee en los míos la respuesta. vamos a robar libros me dice la cata bibliófaga dejando que mire sus dos pechos duros y desnudos debajo de la blusa. (p. 70)

En estos relatos la voz del *otro* aparece por medio de la risa, que aligera el proceso de confrontación que se da entre una voz *autoritaria* enunciada o intuida y la *otra* voz, que se ha constituido en sujeto del enunciado.

Esa voz distinta se construye dentro de un contexto oral de enunciación caracterizado por ser redundante, acumulativo y cercano al mundo vital,²⁹ que de alguna manera polemiza contra una estructuración más orgánica y sobria de concebir el enunciado literario.

Son relatos en los que predomina una «ratificación semántica directa»,³⁰ es decir, en los que «el significado de cada palabra es controlado [...] por las situaciones en las cuales se utiliza la palabra»;³¹ a esta se la desnuda en sus connotaciones, se juega con sus contextos de enunciación para luego re-orientarla semánticamente desde una perspectiva irónica.

Se crea así la posibilidad de que varios enunciados que circulan en la sociedad pasen por el tamiz de la risa ‘desarticuladora’ de la voz del *otro*, que descompone las estructuras que los sostienen, como forma de resolver en el enunciado, su posición en desventaja respecto a la *palabra autoritaria*.

En estos relatos, las palabras adquieren significado de su «siempre presente ambiente real, que no consiste simplemente, como en un diccionario, en otras palabras, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión facial y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce la palabra real y hablada».³²

El mundo oral es un mundo ligero y más próximo a la experiencia vital, la

29. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, pp. 40-48.

30. Jack Goody e Ian Watt, «The consequences of literacy», Jack Goody comp., *Literacy in Traditional Societies*, Inglaterra, Cambridge University Press, pp. 27-84, citado por Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, p. 52.

31. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, p. 52.

32. *Ibíd.*

cual ingresa al enunciado de alguna manera adherida a la *imagen del lenguaje* del otro.

3. LAS VOCES SOLITARIAS

En algunos enunciados surge la voz de un *otro* distinto, que lleva inscritas en su cuerpo las marcas de la diferencia; esto obliga a un desplazamiento de la *palabra autoritaria*, que se debilita y pierde fuerza ante una voz que quiebra su carácter unívoco, y desestabiliza su orientación semántica.

La circulación de esta voz en el enunciado cuestiona los espacios establecidos, mueve los límites, se desliza en las fronteras y comienza a ampliar un ámbito que no puede ser definido. Es una voz que hace de su diferencia el fundamento de la misma, que se mueve entre la transgresión de lo prohibido y la ambigüedad.

La voz del *otro* circula en el conflicto que genera la presencia de lo ambiguo y la dificultad de su asimilación; ello hace que sea una voz que resuena siempre solitaria.

Algunos enunciados que se articulan de esta manera pertenecen a *Ciudad lejana*³³ y *Fiesta de solitarios*.³⁴

En «Angelote, amor mío»,³⁵ el enunciado se construye con la voz de una memoria solitaria que se dirige a su amado ausente, una palabra-memoria, una memoria-espejo que al nombrar reproduce a quien ya no está:

Angelote, amor mío, ayer cuando contemplé tu rostro espolvoreado de arroz, tu rostro de payaso angelical, lívido dentro del ataúd, no tuve ánimo para nada. Menos todavía para llorar a tus pies, Jacinto mi vida, menos todavía... (p. 63)

La memoria-espejo teme distorsionar la imagen de ese 'otro' distinto y por ello mismo ambiguo, imposible de reflejar y reproducir sin provocar rupturas, escisiones en la propia conciencia y en la de la sociedad:

Tal vez mi memoria imagen avanza como un río siempre en movimiento, sin voluntad para atrapar el paso del agua, no al agua misma con mis manos. ¿Será por eso, Angelote, que mi memoria tiempo envilece, enaltece y finalmente esclaviza tus palabras, tus palabras que no serán más? Yo soy tu fiel servidor, pero no estoy seguro que sea tu fiel contador. Contar es una acrobacia que, seguramente, está fuera de mi alcance. (p. 73)

33. Javier Váscquez, *Ciudad lejana*, 1984 [1982].

34. Raúl Vallejo, *Fiesta de solitarios*, Quito, El Conejo, 1992.

35. Javier Váscquez, *Ciudad lejana*, 1984 [1982].

El equilibrio de la palabra es difícil de sostener cuando se nombra lo indefinido, es una 'acrobacia' que se teme realizar. Contar, dejar correr la memoria de lo ambiguo en las palabras, es un riesgo que se corre, y que trae como consecuencia el dolor, porque la palabra tiene que 'resemantizarse' y sobre todo 'desacralizarse' a sí misma:

Contar es una forma de abortar cada mañana palabras, abundantes palabras, si es que las palabras se dejaban abortar con un simple tajo de bisturí. (p. 73)

Cuando la palabra se 'desacraliza' es capaz de descubrir los rostros, destruir las máscaras detrás de las cuales se oculta la imposibilidad de nombrar lo diferente; la enunciación de lo distinto 'resemantiza' la palabra y explora sus posibilidades de nominación:

payaso angelical (p. 63)
Demonio de Angel (p. 63)
Arcángel anal (p. 64)
Angel de luz (p. 64)
Retazo de Angel (p. 65)
ángel exterminador (p. 66)
Angel violador (p. 66)

La palabra tiene que despojarse de su apariencia de precisión, y desnudarse de su carácter inequívoco, para inscribirse en el cuerpo del amante y cobrar vida al nombrarse:

Por lo demás, soy tu diario íntimo: la fantasía guarda una verdad que es incompatible con la razón. (pp. 68-69)

La vitalidad de una palabra distinta surge de la huella que la escritura de una vida diferente ha marcado en el cuerpo; una huella que se refleja, se hace palabra y no puede ser borrada con la muerte:

siempre te estremecerás buscando en mi mano lo más recóndito de ti, dos en uno como las muñecas rusas. Yo prolongaré tu vida con la tempestad de mi orgasmo, Angelote. No morirás en mi recuerdo, ni tampoco te perdonaré jamás. Yo derramaré con abundancia de carnicero, vapores de sangre sobre tu espalda, buscaré tus muslos en mi soledad amarga, purgarán tus ancas mi venganza cada vez que mis uñas se claven como mariposas en los sueños que acechan y doblegan mi vida actual. (p. 67)

Imágenes desnudas que pueden mostrar y nombrar lo que hay detrás de las máscaras, desenmascarar el sainete y volver a colgar los disfraces de una sociedad que da la espalda a lo que crea:

Años atrás ya te había disfrazado tu madre de Pez doncella, para que bailaras con fragilidad de cristal tallado ante sus invitados de la Rue du Cirque, o en la casa del centro, mientras tú seguías elevándote al compás del piano, a tiempo que escuchabas, muerto de humillación, numerosos aplausos de quienes fingían complacer los deseos de tu madre. Disfrazado durante toda tu infancia, a causa de una hermanita muerta, tú pronto habrías de entender que detrás de cada rostro hay una máscara, un antifaz de padrastrero transfigurándose en demonio, un futuro maricón en cada niño. Entonces, ¿qué más te daba profanar el retrato de madre? pues hace tiempo que tú habías sido profanado. (pp. 71-72)

Ese sujeto profanado se vuelve ambiguo; su cuerpo, marcado por la transgresión de un orden, constituye la imposibilidad del discurso del poder y solo puede ser reabsorbido por su familia cuando está muerto, cuando pueden disfrazar nuevamente su cuerpo, esta vez, para borrar su diferencia:

Te han vencido utilizando a la Petrona. ¿Cómo no darme cuenta del engaño, Angelote? Petrona sin duda ha disminuido tu vanidad repasándote las cejas con carboncillo, poniéndote pétalos de geranio en tus mejillas, añadiendo trozos de espejo a las paredes del ataúd. Polvos de arroz que borran tu pasado. Despedías además un olor a incienso, olíbano o papel de armenia que un brasero lentamente consumía a tus pies. Despedías un olor a muerto fino [...] Borrador de Angel en tu esplendoroso catafalco, lágrima en mi recuerdo [...] Bosquejo de Angel mortificado por la piedad del colorete: eso eras, Jacinto mi vida [...] Para tu parentela ya no serás más el temible Jacinto, ni el niño Jacinto a los ojos de la Petrona, sino que por fin habrás alcanzado un sitio privilegiado en ese paraíso de santos que adornan las paredes de tu casa. (pp. 70-71)

No solo tratan de disfrazarlo para disimular su cuerpo, sino que también intentan situarlo dentro de algún orden:

Demasiada gente había sollozando, repitiendo sin cesar, que mejor era así. Mejor que fueras bestia, pero no pecador. ¿Por qué disimular, si toda tu vida no ha sido más que un motivo de escándalo para ellos? ¿Por qué inquietarse, si nunca tendrán el valor suficiente para vomitar sobre tu tumba? [...] El viejo Castañeda, cuyo cinismo era bien conocido en el vestíbulo del Hotel Majestic, comentó a mi lado: «Pobre Jacinto era maricón, pero un maricón con mucha clase. Eso nos hace falta para diferenciarnos de los otros, mucha clase en todo...». Pero al advertir la mirada desafiante de tu hermana, prefirió guardar sus comentarios. (p. 64)

Disfrazado y silenciado con la muerte, la sanción ya no cae sobre él, pero sí sobre su amante, condenado por la 'Mirada' que se mueve en el orden y en la moral y que asume la autoridad para arrinconarlo en el silencio y el aislamiento:

A mi lado estaba tu hermana. Procuraba darme a entender, tras un rebozo que cu-

bría a medias su rostro, entornando altivamente los ojos, que aún subsistían los viejos rencores. Yo seguía representando el peor de los canallas. Luego, adoptando una sospechosa actitud, como si quisiera apartarme del resto de la gente, me entregó sin decir nada un paquete envuelto en papel de seda. (p. 74)

La autoridad se deshace del recuerdo de una palabra distinta que no puede ser borrada, pero que tampoco puede nombrar; ésta solo vive y adquiere sentido en las manos del 'otro':

Penetré en una cantina [...] Pedí una tijera, un cuchillo filoso, algo que cortara. Pedí que se callaran los borrachos, que me dejaran tranquilo mientras abría el paquete, mientras veía con horror esa patética carcajada desplomándose, dando un mordisco desarticulado, cayendo con ritmo de maracas tu dentadura en medio de la mesa, tu dentadura riendo a carcajadas durante la caída, acaso durante toda la vida. (pp. 74-75)

La voz del *otro* permanece como huella en la memoria y en la risa profanadora que atraviesa todo los tiempos y todos los espacios, que rompe los límites de la muerte y que resuena en la palma de la mano de su amante.

«Cristina, envuelto por la noche»³⁶ es otro relato que se mueve en la ambigüedad. Está configurado con la mezcla y superposición de las voces de un sujeto del enunciado innominado, la voz de Francisco y la voz de Cristina, que se desdobra en una segunda persona del singular, como recurso expresivo para construir la ambigüedad sexual del personaje.

El desdoblamiento de la voz de Cristina implica una toma de distancia para mirarse a sí misma; como si la voz fuera, al mismo tiempo, palabra y cuerpo, y la palabra, el espejo en el que su imagen se mira:

El espejo, siempre el espejo. Te miras y remiras y compruebas que estás espléndida pero también que eres extraña. El tratamiento ha dado buen resultado. Tu cuerpo ya no es el del muchacho algo desgarbado de los quince años cuando decidiste que serías distinto. El cabello te creció como tu querías y lo has transformado a fuerza de permanentes y tintes. Las facciones de tu cara están completamente delicadas al fin. Todavía recuerdas los sufrimientos cuando tu rostro aún conservaba la ligera dureza de los muchachos que están cambiando de voz. Eres bella como un adolescente que practica deporte. La figura que te devuelve el espejo, siempre el espejo, te hace feliz. (p. 75) (Subrayado del autor).

El cuerpo híbrido es nombrado por una palabra también híbrida y ambigua, reforzada lingüísticamente con la adjetivación masculina para un nombre femenino y

36. Raúl Vallejo, *Fiesta de solitarios*, 1992.

viceversa. Ese cuerpo que lleva la transgresión marcada en la piel, constituye una amenaza para el orden y la moral social:

Vístete, Cristina, envuelto por la noche, conviértete en la muchacha viril que anhelas ser y arriégate a desafiar a una ciudad que teme al reino de lo ambiguo porque su certeza sobre la vida no resiste la menor duda. (pp. 81-82) (Subrayado del autor).

El 'otro' articula su voz en medio de los límites de la soledad y lo oculto, del silencio y el temor, que le empujan a vivir en los bordes de la conciencia, entre lo dicho y lo callado, entre lo permitido y lo prohibido:

Perteneces a esa raza que sobrevive entre la repugnancia y la curiosidad, entre el respeto a la norma y el placer por lo distinto. Has aprendido a aceptarte con la doble hermosura del macho y la hembra aunque no seas capaz de mostrarte al prójimo. Te reconoces poderosa porque, si te lo propusieras, llevarías a los hombres y a las mujeres a traspasar esa frágil barrera de la conciencia que siempre termina por derribar el deseo. Pero también te sabes débil porque la vergüenza que heredaste de tu padre te obliga a ocultar tu verdad. (p. 81) (Subrayado del autor).

Lo oculto se mueve en la ambigüedad del enunciado producida por la superposición de varios discursos: el de los médicos que intentan salvar la vida de Cristina, los recuerdos de su conversación con Francisco, la evocación del día que lo conoció, el argumento de una película, y su voz desdoblada frente al espejo:

No comprende por qué está en ese lugar ni lo que le están haciendo en el vientre, pero siente que regresa de lo profundo de un pozo seco por el que había resbalado y cuyo fin jamás conoció. Sobre la vereda del *boulevard*, embaldosado según mandato de la estética municipal, los pasos del desconocido eran una presencia cada vez más próxima. Susan, en el bote, flotando sobre el lago, sin darse cuenta de que avanzaba al encuentro de su destino sangriento. (p. 78)

La fusión de la persecución de Francisco a Cristina con la que sufre Susan en la película, convierten al enunciado en una pantalla donde se funden tiempos, espacios, y significados; con ello se quiebra el carácter unívoco del enunciado, se debilita su estabilidad e incorpora una sensación de equívoco:

Cristina lo escuchó con la atención que merecen los descubrimientos pero sin dejar de pensar en el cansancio de Susan, detenida en mitad del lago, que contempla cómo los remos que ha soltado por un instante caen al agua y se alejan del bote. Entre el café y los cigarrillos, también ella arrojó lo que llevaba adentro y había rumiado durante sus noches solitarias desde que fuera echada de la casa por un padre indignado y ofendido. (p. 80)

El enunciado además surge matizado por contrastes, la oscuridad alterna con la claridad, lo oculto con lo manifiesto; efectos de luz y de sombra que contribuyen a marcar la noción de mixtura, e hibridez de Cristina:

La *madrugada* había fabricado la crónica para los diarios de la *tarde*. (p. 74)

Cristina nació para la *noche*, igual que todos los *días*, a las once, cuando transformó su *rostro pálido* en una *máscara encendida* que la convirtió, como siempre, en estrella fugaz. (p. 74) (mi subrayado).

La presencia de un ser ambiguo es irresoluble para quien se mueve en el plano de lo preciso y definido. Cuando la voz de Francisco alterna con la de Cristina, más que un diálogo se produce una oposición entre una voz que habla desde la autoridad y otra que se mueve en sus márgenes:

Creo en Dios pero no en los curas y no voy a misa desde que salí del colegio; los asuntos de la tierra deben arreglarse entre los hombres y los asuntos del cielo... bueno, cuando me muera, seguramente tendré que arreglarlos con Dios. (p. 79)

Me parece que vivo en pecado y por eso prefiero no pensar en Dios. (p. 80)

La voz de Francisco está marcada de ‘agresividad’, ‘masculinidad’, ‘orden’, ‘inteligencia’, y control:

A este país le hace falta una buena dictadura, un gobierno que ponga en orden a tanto huelguista y que obligue a la gente a trabajar para producir más y más. (p. 79)

El fútbol es un juego de gente bruta, yo prefiero el tenis porque requiere de inteligencia y agresividad, o los toros, donde la masculinidad se enfrenta a la muerte. (p. 79)

La de Cristina, por la ambigüedad:

Nada está definido en el amor y nada está definido en el sexo; todo se resuelve cuando dos personas deciden meterse a la cama y no piensan más que en sus cuerpos. (pp. 80-81)

Cuando las dos voces se juntan, se produce un enfrentamiento entre dos maneras muy diversas de ver el mundo, que rompen y violentan el equilibrio del enunciado.

Esa violencia también se manifiesta en la actitud de Francisco al salir por la noche, perseguir a Cristina y tratar de asesinarla como procedimiento para controlar el orden de la ciudad, mantener en ella una moral, diluir sus ambigüedades y silenciar las voces que apelan a sus certezas y definiciones:

— Te voy a amar tal como eres... —le susurró, convencido de sus palabras y sus gestos.

Continuó jugando con la navaja; la hizo rodar por la nuca de Cristina y ella musitó un quejido imperceptible que fue leve descarga eléctrica en los oídos de Francisco, ahora convertido en una sombra prófuga junto a la cama del hospital en donde Cristina, sola, es aturdida por la crónica de los diarios de la tarde en boca de una ciudad que no perdona ha quienes ponen en evidencia sus dudas. (p. 83)

El acto de ‘limpiar’, de silenciar la voz del ‘otro’ constituye el límite que la sociedad establece porque no puede asimilar lo distinto; pero el cuerpo híbrido hace posible franquear los límites y proliferar un enunciado ligado al cuerpo, que se mueve en el silencio, pero que no calla.

En estos relatos la voz del *otro* irrumpe en el enunciado por medio de un juego de ambivalencias, que debilita la estructura de una *palabra autoritaria* fuerte y definida en una sola orientación semántica. La palabra ambigua se filtra en el enunciado por los intersticios, se escapa por los bordes de esa *palabra autoritaria* que teme la *voz ajena* a la que no puede definir.

Esa palabra ingresa al enunciado articulada por personajes ambiguos, cuyo carácter conflictivo plantea una re-definición del propio enunciado que necesita crear un mundo donde esa palabra pueda circular.

De esta manera, el enunciado también se vuelve ambiguo, no solo por la orientación hacia personajes conflictivos que circulan en los bordes de lo permitido, sino también porque incorpora procedimientos que tratan de representar una palabra híbrida que se mueve en el equívoco y en la ambivalencia: juega con la superposición de las voces, con el género de las palabras y con la estructura semántica de las mismas.

En estos enunciados se produce un conflicto entre la voz del *otro* que ingresa de una manera indefinida y difícil de fijar y el lugar que ocupa la *palabra autoritaria* frente a esa voz. La inestabilidad que genera en el enunciado la voz del *otro* debilita también las certidumbres de la *palabra autoritaria*.

4. LA VOZ DEL OTRO FEMENINO

A diferencia de los relatos en los que el miedo y el deseo se constituyen en la frontera del desplazamiento de la voz femenina, hay otros en los que, por el contrario, se hace del miedo y del deseo las condiciones de posibilidad de la expresión de esa voz.

La especificidad de la voz femenina no radica en que la autora sea mujer, ni

en una «especificidad de la palabra»³⁷ que, al margen del enunciado, es neutra,³⁸ sino en la incorporación en el enunciado de una voz que asume de manera deliberada la intención de representar una perspectiva femenina, que se orienta básicamente a desarrollar otras formas de mirarse, distintas a las que predominan en la sociedad.

El peso de la *palabra autoritaria*, que aparece con una marca de masculinidad, es debilitado por una palabra que lo cuestiona en sus propias estructuras. Esto permite desarrollar una gama de posibilidades en las que en mayor o menor medida se ‘oyen’ voces de mujeres que empiezan a cuestionar la organización de una voz unívoca y marcadamente masculina.

La palabra que se refería a la mujer como objeto sobre el cual enunciar, adquiere una nueva orientación semántica en la voz del *otro* femenino, experimenta un cambio en su perspectiva de enunciación pues no solo organiza un significado temático sino que acomete polémicamente; esto genera en el enunciado una polémica interna en el intento de crear *la imagen de un lenguaje* femenino.

Algunas obras que agrupan relatos de este tipo son: *Al otro lado del muro*,³⁹ *Más sin nombre que nunca*,⁴⁰ *La vida que parece*,⁴¹ *El uso de la nada*,⁴² *La diosa en el espejo*.⁴³

Un relato que convoca la voz del *otro* femenino es *La Condecoración*.⁴⁴ El enunciado literario se configura con la mezcla de frases de un ‘Discurso de condecoración’ de un hombre público, y las de una narración omnisciente que, en tercera persona, muestra el pensamiento y el sentimiento de su mujer, Eliana, relegada al silencio y desplazada al mundo doméstico; dispositivo necesario para que su esposo, el homenejado, pueda moverse en el orden público y hacerse acreedor a un homenaje:

Desde el principio, como en un contrato tácito, se había establecido dos mundos distintos y de diferente importancia: el mundo interno, el de lo repetitivo, de lo ritualista y arcaico, el mundo de lo cuasi inmutable y cuasi biológico, el mundo suyo. El otro, el mundo externo, el de los retos, los cambios y el peligro, el de lo imprevisto y de lo nuevo: el mundo de su marido. (pp. 60-61)

37. Myriam Díaz-Diocaretz, «La palabra no olvida de dónde vino. Para una poética dialógica de la diferencia», en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris H. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Anthropos, 1993, p. 84.

38. Mikhaïl Bakhtine, «Le discours dans la vie et dans la poésie. Anexes», en *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, p. 212.

39. Fabiola Solís de King, *Al otro lado del muro*, 1978.

40. Gilda Holst, *Más sin nombre que nunca*, Guayaquil, 1989, s.e.

41. Liliana Miraglia, *La vida que parece*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1989.

42. María Eugenia Paz y Miño, *El uso de la nada*, Quito, Abrapalabra, 1992.

43. Jennie Carrasco, *La diosa en el espejo*, Quito, Búho, 1995.

44. Fabiola Solís de King, *Al otro lado del muro*, 1978. La cursiva es de la autora.

La alternancia en el enunciado literario de la palabra autoritaria, presente en el discurso de condecoración, y la palabra interior de la mujer, despojada de autoridad, transmitida indirectamente y relegada al silencio, muestran una perspectiva de enunciación crítica respecto al rol asignado a la mujer:

... quién de nosotros puede atreverse a dudar un solo instante de la enorme valía de nuestro homenajado, quién de nosotros puede negar la existencia de sus grandes cualidades, de su talento de visionario. Sólo las mentes rastreras desde su bajeza pueden ignorar o negar lo noble, lo magnánimo de esa alma...

Recordó sus ajetreos diarios, sus encarnizadas luchas contra el polvo y la mugre, pañales sucios, biberones por llenar, noches largas y torturantes como caminatas emprendidas con zapatos de estreno. (pp. 59-60) (Subrayado de la autora).

Esta mezcla de los dos tipos de lenguaje produce lo que Bajtín llama una ‘hibridación’, una «mezcla de dos lenguajes sociales al interior de un solo enunciado, el encuentro en la arena de un enunciado de dos conciencias lingüísticas, separadas por una época, por una diferencia social o por las dos».⁴⁵ Al dar la voz al ‘otro’ femenino, se produce un choque entre dos puntos de vista distintos sobre el mundo y la mujer:

La mujer no es solo poseedora de una palabra interna; su voz además es expuesta por una tercera persona, que logra oponer su punto de vista al de la autoridad:

El mundo de su marido se tornó siniestro, lleno de movimientos secretos, oscuros, de voces altisonantes y falsas, de manos codiciosas y venales, de rostros crapulosos y malvados. El dinero fluía como una corriente de agua turbia, desbordada, impetuosa, que inundaba todo: corazones, cerebros, voluntades, juicios, conciencias y al mundo de Eliana lo llenaba de temor y de frío. La bonanza que así irrumpió en el mundo de su marido, venida de una oscura región desconocida, había sido la herramienta, el bistorí que abrió el canal, como una herida sangrante, que le dio la medida de esa enorme soledad.

...la comunidad llena de gratitud y consciente de su deuda para con uno de sus más generosos y desinteresados bienhechores desea, y mi modesta persona en su nombre... (pp. 61-62) (Subrayado de la autora).

El dolor que atraviesa el recuerdo de la mujer se convierte en el impulso para su constitución como sujeto del enunciado. Ella lee el mundo que ha tenido que vivir, en un paseo introspectivo y fragmentario por su cuerpo, lugar marginal y de negación, al que ha sido reducida por el mundo masculino:

45. Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», en *Esthétique et théorie du roman*, pp. 175-176. La traducción es nuestra.

Pensó por un momento que podía ver el interior de su organismo y se estremeció con una curiosidad mezclada con cierto masoquismo. Debió en primer lugar acostumbrarse a la oscuridad. Nunca se había imaginado lo oscuro que puede ser el interior del cuerpo humano. A medida que una especie de neblina se disipaba empezó a distinguir masas redondeadas, vericuetos indescritibles, superficies de topografía complicada y todo ese maremagno visceral estremecido por un movimiento ondulante, sibilino, misterioso. (p. 58)

La mujer, por medio del recuerdo, realiza una disección de su cuerpo, busca en el útero, en el corazón y en el cerebro, las marcas dejadas por una vida compartida junto al hombre homenajead, lo que le permite, por primera vez, encontrarse con lo que ha hecho de ella una vida de entrega, sacrificio, y disimulo:

Aquel órgano hueco, tenebroso como una caverna marina, había sido el albergue temporal de cada uno de sus cuatro hijos. Ahora tenía la apariencia ridícula de un globo desinflado. (p. 59)

Siguió el trayecto interno y penetró en el gran músculo: toda su persona se acomodó a su cadencia vital. Se sintió como un enorme corazón debilitado. ¿Qué palabra podía describir el sentimiento que la unía a su marido? Más bien dicho, en qué se había trocado aquel vivo y apasionado afecto del comienzo? ¿Costumbre? ¿Inercia? ¿Tedio? ¿Claudicación? (p. 60)

Avanzó en su exploración y se perdió momentáneamente en el intrincado trazado de sus circunvoluciones cerebrales [...] ¿Qué es lo que pensaba Eliana de sí misma? [...] En su juventud había tenido una enorme certeza de su valía y de sus capacidades [...] tenía la seguridad de que ella habría de ser el sujeto, la hacedora de las circunstancias. Pero poco a poco se vio atrapada en la rutina, en el letargo de lo que se repite día a día, en la acumulación de rituales caseros, en la aceptación pasiva de lo establecido, en el rumiar cansino de sus tareas domésticas. (p. 62)

Esta manera de mirar dentro de ella misma le causa dolor, pero necesita pasar por esa experiencia para cuestionar, y no aceptar como dado el poder de la palabra autoritaria. La voz de la mujer logra ‘deslegitimar’ el punto de vista del enunciado masculino, a partir de un movimiento que, en el conjunto del enunciado, subvierte el sentido de la palabra autoritaria a través de ella misma:

Su frustración se le hizo pesada y la sintió enraizada en sus entrañas como un árbol milenario ...

...y quién mejor que su esposa, la fiel compañera de sus desvelos, la dulce inspiradora de su triunfo ...

... llenó su organismo, se difundió rápidamente como los microorganismos de una enfermedad fatal.

...pues, como todos sabemos, detrás de todo gran hombre hay una gran mujer...

En su interior empezó a percibir un ruido sordo como el presagio de un final ineludible...

...quién mejor que ella, repito, para que coloque en el pecho de su amante esposo, como un testimonio de su amor y devoción.... (pp. 63-64) (Subrayado de la autora).

Y es como resultado de esa introspección dentro del cuerpo atravesado de dolor, que surge en su interior la expresión de todo el resentimiento y la frustración que la palabra con poder ha silenciado:

...sintió un estremecimiento, algo como un movimiento telúrico cuya finalidad era la transformación absoluta de sí misma. Se dio cuenta que su introspección había sido la clave para que se desatara toda la avalancha contenida y al avanzar hacia el hombre a cuyo lado había envejecido tuvo la seguridad inmaterial de que esta vez no sería derrotada. Todo ese resentimiento sordo, esa frustración callada, esa impotencia acumulada formaron un torrente que al salir cubrió enteramente el rostro de su marido. Después del gran trastorno, Eliana sintió que había experimentado el cataclismo de un nuevo nacimiento [...]

Miraba tranquila aquel rostro estupefacto cubierto de vómito como si fuera un estigma. (p. 64)

«Acúsome padre que hice malas crianzas»⁴⁶ es un relato construido por una perspectiva femenina que cuestiona los parámetros sociales según los cuales se juzga y se valoriza a una mujer. Esta perspectiva se expresa en una voz que habla en primera persona, se dirige a un tú, y en ocasiones asume la primera persona del plural.

El relato se organiza en una especie de contrapunto, que intercala la voz de la protagonista y su actitud crítica, con otras voces que son las encargadas de exponer la posición axiológica de la sociedad en relación con la mujer. Esto da como resultado un enunciado 'híbrido', en el que se mezclan no solo las voces sino puntos de vistas distintos, visiones de mundo diferentes, pues un «híbrido literario intencional no es un híbrido *semántico* abstracto y lógico, sino *concreto y social*».⁴⁷

El sujeto de enunciación despliega en el enunciado la palabra autoritaria que ha organizado el mundo femenino desde normas rígidas de comportamiento. Esta palabra, por lo general, aparece canalizada por instituciones como la iglesia, la escuela y la familia, y está orientada básicamente al control del cuerpo de la mujer:

Madre, quiero ir al baño. ¡No! es el momento de la consagración, vete a tu puesto, aguántate. Y el chorro caliente que moja las rodillas va formando un pequeño charco debajo de la banca, señor mío y dios mío, el puesto desocupado, vete a tu casa y cámb-

46. Jennie Carrasco, *La diosa en el espejo*, 1995.

47. Mikhail Bakhtine, «Le locuteur dans le roman», en *Esthétique et théorie du roman*, p. 177. Subrayado del autor. La traducción es nuestra.

biate de calzón, pero con los ojos cerrados, te bañas y te secas con una toalla gruesa, que no toque partes pecaminosas, que no caigas en tentación. (p. 38)

El deseo es la tentación que se teme y ese miedo se convierte en el mecanismo social que controla y limita la vida de la mujer orientada hacia una sola dirección: la virginidad y el matrimonio.

Con la primera persona de plural, se incorpora la descripción de una mayoría femenina analizada con las categorías normativas impuestas por una estructura autoritaria:

Crecen con su sexo condenado como una puerta que no puede ser abierta, peligro, lo conocerán a su debido tiempo. No. Demasiado tarde. A tientas, entre virginidad y matrimonio, las pobres lloran de tanto placer. No debemos, vayamos a preguntar al obispo cuántas veces se puede hacer el amor. (p. 39)

La protagonista adopta una dura posición contra esa voz autoritaria y asume actitudes que la alejan de sus criterios normativos:

te encontré tejiendo la tarde junto al paño rojo, tu cama revuelta que arreglé, acuéstate, me dijiste. Y lo hice. Me saqué la ropa, despacio. Me vestí mucho más rápido, corrí entre vagabundos que se quedaban admirados de verme ¿se va nomás? sí, hasta luego, hasta mañana padre Nicolás, rezaré los cuarenta padrenuestros, no, yo no quería, pero por lo menos una vez a la semana, la confesión, no el sexo. Hija arrepientete, no tengo nada de qué arrepentirme. (pp. 39-40)

La sucesión de la palabra autoritaria y la que se revela contra esa autoridad generan en el enunciado una polémica que se mueve sobre el terreno de la prohibición y la transgresión de las normas; e implica un enfrentamiento con la palabra autoritaria, que lleva consigo todo el peso de una posición axiológica respecto de la mujer:

sí madre, años con la palabra moralidad ahogándome como esos monstruos babosos que aparecen en las películas de ciencia ficción. Y de repente alguien que no la conoce, ni a usted madre, ni las palabras familia feliz, hogar, esposo, estatus, día de la madre. (p. 42)

Incorporar en el enunciado las palabras *familia feliz*, *hogar*, *esposo*, *estatus*, *día de la madre* tiene la intención de generar polémica con los códigos ideológicos y sociológicos que organizan la vida femenina⁴⁸ en la mayoría de las sociedades. Esta polémica que se genera contra la palabra autoritaria, y que se expresa inclusive en la

48. Myriam Díaz-Diocaretz, «La palabra no olvida de dónde vino. Para una poética dialógica de la diferencia», en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris H. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, p. 96.

pérdida de la mayúscula del sustantivo *madre* a medida que avanza el relato, implica una ruptura del personaje con una determinada forma de vida:

Y empecé a caminar lentamente, tratando de deshilar nudos que antes me habían parecido imposibles de romper. Sí, faltaré a clases, a los exámenes, me olvidaré de él, del horario establecido hasta para el amor. Vos no tienes horario, amas el rato que sientes, vos multiplicas tus manos que me envuelven creciendo sobre mi piel, has roto con todo lo que yo intento romper. (p. 42)

La ruptura con ese mundo que le oprime, la capacidad de apropiarse de una palabra y expresar lo que siente, se convierte en una fiesta de libertad.

Otro relato en el que aparece una perspectiva femenina es «Palabreo».⁴⁹ Este relato se construye con un sujeto del enunciado que asume una voz femenina encargada de interpelar a un tú masculino, proceso que le lleva a desenmascarar su discurso y descubrir al seductor. Si bien el personaje femenino del relato apenas habla, la voz del sujeto del enunciado asume de manera deliberada la intención de representar un lenguaje ‘otro’ que concibe a la mujer de una manera distinta a la que ha sido mostrada habitualmente.

El sujeto del enunciado pone de manifiesto que tras el discurso del seductor, quien trata de provocar una toma de conciencia de la mujer respecto del feminismo, hay una intención de «conquistar a su interlocutora».⁵⁰ Ante la presencia de la palabra ajena, la palabra autoritaria finge asumirla, para desde ella imponer nuevamente su autoridad:

Le expusiste con seriedad toda la problemática femenina latinoamericana para ayudarla a tomar conciencia. Entre cigarrillo y café y un perdón por tropezar con su rodilla, le decías que frente a la situación de la mujer campesina, suburbana u obrera, la lucha reivindicativa de la mujer, aislada de la lucha de la liberación de los pueblos, es burguesa; ella te decía que estaba de acuerdo y tu índice recogía su pelo y lo llevaba detrás de su oreja. (p. 311)

Se intercalan las palabras de ella y las de él, expuestas desde el sujeto del enunciado sin llegar a un verdadero diálogo. La polémica se da entre la palabra que el hombre asume, dispuesta a reconocer y convivir con un mundo femenino autónomo y capaz de tomar sus propias decisiones, y su actitud que obedece a otro tipo de esquemas culturalmente establecidos y que no puede abandonar:

Alzaste la voz cuando observaste que las relaciones sexuales no podían ser ni eran

49. Gilda Holst, *Más sin nombre que nunca*, [1989]. Se trabaja con la versión publicada en *Cuento contigo*. Antología del cuento ecuatoriano. Estudio introductorio y selección de Cecilia Ansaldo, Universidad Católica Santiago de Guayaquil / Universidad Andina Simón Bolívar, 1993, p. 311.

50. Cecilia Ansaldo, *Cuento contigo*. Antología del cuento ecuatoriano, p. 310.

nunca políticas. Ella hablaba de su vida y tú la interrumpías graciosamente para decirle que tenía una boca hermosa, una voz con cadencia tropical y unos hombros increíbles. Ella te miraba atenta y retomaste el tema concretándolo con ejemplos, ella tensó su cuerpo para escucharte mejor y apoyó la barbilla en la mano. (p. 311)

El hombre más que interesarse por las opiniones de ella, lee su cuerpo y en sus actitudes la respuesta favorable a su seducción, por eso no puede evitar la sorpresa final.

le dijiste quita esa cara mujer, y te decidiste con voz muy ronca y muy baja a preguntarle si quería ir a la cama contigo; cuando contestó que no, tú, te sorprendiste. (p. 311)

El discurso sobre el feminismo en boca del personaje masculino se convierte en una simple máscara para seducir, un *palabreo*, una estrategia de la palabra autoritaria para debilitar la palabra ajena y a quien la enuncia.

«La diosa en el espejo»⁵¹ es un relato en el que la voz femenina como sujeto del enunciado recorre las huellas del pasado en busca de un origen y un poder que recuperen y fundamenten el estatuto de lo femenino.

Caminé por estrechos túneles y me encontré con un trébol, justo en el centro de la pirámide: esas piedras milenarias talladas, altísimas, como construidas por seres de otro planeta [...] Dioses antiguos habían poblado este adoratorio abandonado. En la extensión de la llanura podía sentir los espíritus silenciosos de los muertos. (p. 59)

El eco de las viejas ofrendas sonaba a mis espaldas con ladridos de perros prehistóricos. El polvo del verano casi me enceguecía, pero en medio de ese torbellino escuché su cántico de viento e intuí su tamaño. Me detuve. Su poder estaba ahí, en las piedras, bajo los monumentos, junto a las briznas de yerba que crecen en cada escalón. (p. 60)

Su búsqueda va al encuentro de una diosa, de una fuerza extraordinaria capaz de influenciar sobre la vida, purificar, reordenar, y transformarlo todo:

La nube gris se fue sentando y, entonces, asistí a su transformación. Era una tigresa, luego llama de los Andes, vicuña, quinde emplumado. Cantaba con todas las voces y, hablando muchas lenguas, con una mirada sensual y en su sonrisa la expresión de todas las diosas de la historia, se cercó a mí.

Era una gata, serpiente tensa, tambor moreno. Fue un solo grito de montaña, irrepetible, con lluvia que iba cayendo como una danza, dispuesta a rodearme, a purificarme. (p. 60)

La diosa le lleva al centro de la matriz originaria donde todo es creación, ren-

51. Jennie Carrasco, *La diosa en el espejo*, 1995.

ovación, inicio de algo siempre nuevo y distinto, un principio que recorre todos los tiempos y funde todos los espacios:

Sus ojos me envolvieron. El pelo en llamarada soplaba todo su fuego sobre mis hombros, mi pubis, mi cadera. Diosa del agua, me inundó y fue, a la vez, jaguar, puma, poseyéndome. Mi cuerpo todo fue cubierto por el lamido de su lengua apasionada.

[...] Todas la eternidades se juntaron y sentí la vida de mujeres ancestrales. Fue el orgasmo del principio, el espasmo de la creación. (p. 61)

Después de que el personaje femenino se ha encontrado con el origen, y ha sido acogida en la fuente de todo principio, una vez acabado el rito, experimenta abandono, queda sola, y percibe nuevamente la sensación de orfandad en un mundo hostil, marcado por el recuerdo del dolor y la dureza de la existencia:

De repente sólo oí mi respiración acompasada y un leve aletear sobre mis ojos [...] Todo ese hermosos placer, la intensa canción de plata y mar se volvió de pronto llanto de paloma solitaria. Era el lado oscuro de la Luna, el recuerdo de la muerte, de momentos eternos y a la vez fugaces, la tristeza de un ser desolado en un mundo de piedra. (p. 61)

Pero después del rito transformador no puede ser la misma; en ella debe haber la facultad de crear un mundo distinto. Esta mujer debe ser capaz de construirse a sí misma y buscar un espacio que perdido en el tiempo, ahora es posible recobrarlo, donde la mujer puede fundir su imagen con su reflejo, y convertirse en un ser libre que se construye como presencia y reflejo de algo siempre nuevo y distinto:

Errante, vuelvo por los túneles, recorro el templo de la Luna, ésta se refleja en el destello del mural. Es un espejo. Busco al fondo, en el rebote de mis propios ojos, los últimos retazos de su mirada. En mis pupilas inmóviles se va transformando la gama de plumas coloridas [...] Miro mis manos, mis piernas, mi vientre. Entiendo su mensaje. Parte de ella se quedó en mí, me posee. Descubro el sueño en mi propia barca, soy un mar infinito. Dueña y diosa me siento. Con la ilusión entre las cejas, con la magia del placer en la humedad de cada pliegue.

Fabricar la nueva diosa. Esa es la respuesta. (pp. 62-63)

En estos relatos la voz del *otro* que ingresa al enunciado, se reviste de un tono marcadamente femenino.

El sujeto de enunciación organiza un conflicto entre la *palabra autoritaria*, sustentada por una perspectiva masculina, y la *palabra femenina*; esto ocurre no porque precisamente se ponga la palabra en la voz de un personaje femenino, sino porque esa voz asume una manera diferente de nombrar y mirar a la mujer, distinta de la

que predomina en otros enunciados, incluso en aquellos que incorporan la voz de personajes femeninos.

La palabra orientada de esta manera se mueve en las mismas categorías que usa la *palabra autoritaria* para caracterizar al personaje femenino, pero modifica su sentido. Aquella palabra que hacía de la mujer un objeto sobre el cual enunciar, adquiere una nueva orientación semántica, cuando es articulada por este tipo de personaje como sujeto del enunciado, porque es explorada en su significado, cuestionada en sus estructuras, hasta hacerla estallar contra sí misma.

Se logra así un debilitamiento de la *palabra autoritaria*, la que cede el paso a la voz del *otro* femenino que habla desde su cuerpo, y su vida cotidiana; es decir, que se ubica en los espacios donde ha sido segregada por la *palabra autoritaria*, para poner palabras a ese silencio.

5. LAS VOCES QUE ALIGERAN SU PESO

Hay relatos que reconocen en otras formas comunicativas que circulan en la sociedad el peso de una *palabra autoritaria*, que sustenta maneras de concebir el mundo y la vida de forma inhumana y mecanizada; ante esa palabra, las voces se elevan en un movimiento que va en busca de otro mundo «aparentemente desligado de la realidad objetiva, aunque en verdad está formulado como otro orden de cosas de esa misma realidad que permite mirarla desde una perspectiva nueva».⁵²

Son voces que se elevan sobre el peso y la gravedad de la *palabra autoritaria*, la reorganizan para nombrar y crear con ella mundos distintos. Al construir espacios diferentes, se «borra el paisaje en una atmósfera de suspendida abstracción»,⁵³ se disuelve el peso de la palabra en un trazo ligero, en el que los referentes se re-orientan y lo concreto de la experiencia se transforma en una expresión distinta de sí misma.

En estos relatos circula un sujeto del enunciado despojado de cualquier identidad definida, colocado en la liviandad de un punto cero, desde donde puede impulsarse a cualquier lugar y moverse libremente en el espacio y en el tiempo.

Las categorías de autoridad y de ajeno son confrontadas con un mundo liviano que conoce de su peso, y que se construye como formulación de una alternativa distinta y cuya configuración plantea, inclusive, una reorganización del enunciado en sí mismo, el cual se vuelve ágil, breve, imponiéndose en la mayoría de los casos la estructura del micro-cuento.

52. Raúl Vallejo, Presentación del libro *Cuentos breves y fantásticos* de Jorge Dávila Vázquez, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, marzo 1995.

53. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 26.

Estas características pertenecen a gran parte de los relatos que conforman: *Divertinventos. Libro de fantasías y utopías*,⁵⁴ *El uso de la nada*,⁵⁵ *Profundo en la galaxia*,⁵⁶ *Historias leves*,⁵⁷ *Cuentos breves y fantásticos*,⁵⁸ *La era del asombro*⁵⁹ y *Los cuentos de la tontazul y los anticuentos*.⁶⁰

En *Divertinventos. Libro de fantasías y utopías*,⁶¹ la palabra se mueve ligera en la libertad del divertimento, y juega con la soltura que la inventa y la divierte, distinta y festiva.

Surge como una presencia leve, en un mundo donde el tiempo es algo que se diluye inevitablemente entre «Relojes» cuyos

números aparecen y señalan un presente puntual. Cada instante es distinto del que le precede. Los números emergen o se hunden en una nada sin rastros. Allí no existen decursos sino reemplazos. El tiempo asoma abierto. (p. 26)

La palabra es lo único que persiste en un tiempo que es solo impulso, secuencia inmaterial que se diluye en sí mismo; donde no hay transcurso, porque no hay lugar de partida ni de llegada y los referentes ya no están:

Temo, entonces, y no me avergüenza confesarlo, que los relojes digitales, aparte del tiempo, estén midiendo además otro continente que no alcanzo a comprender bien. Tal vez el de un gran desierto blanco, vacío, sin centro, y sin sentido. (p. 27)

Por eso en «De los nuevos espejos» se inventa un tipo de espejos que permiten retener algo que está destinado a desaparecer, en los que

la diferencia radica en su capacidad de congelar imágenes cuando perciben un movimiento rápido (y el criterio de rapidez es graduable). (p. 31)

La preservación de la imagen depende de su fugacidad, «el conocimiento del mundo se convierte en disolución de la compacidad del mundo, en percepción de lo infinitamente minúsculo, móvil, leve» [sic].⁶²

La aproximación a la realidad está en lo sutil, en lo apenas perceptible, en lo

54. Abdón Ubidia, *Divertinventos. Libro de fantasías y utopías*, Quito, Grijalbo, 1989.

55. María Eugenia Paz y Miño, *El uso de la nada*, 1992.

56. Santiago Páez, *Profundo en la galaxia*, 1994.

57. Iván Egüez, *Historias leves*, 1994.

58. Jorge Dávila Vázquez, *Cuentos breves y fantásticos*, Quito, El Conejo, 1994.

59. Fernando Naranjo, *La era del asombro*, Quito, Abrapalabra / Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1995.

60. Santiago Andrade, *Los cuentos de la tontazul y los anticuentos*, 1995.

61. Abdón Ubidia, *Divertinventos. Libro de fantasías y utopías*, 1989.

62. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 20.

que «puede revelársele en una visión indirecta, en una imagen cautiva en un espejo».⁶³

Debido a la dificultad cada vez mayor de existir en un tiempo y un espacio huidizos, en «De nubes y dirigibles» se escoge los cielos como el lugar perfecto para vivir:

Consistía la solución en abandonar definitivamente la propia superficie de [la] tierra [...] Si en la tierra «no había lugar» para las utopías, pues había que trasladarlas a los cielos. Y no a los míticos, místicos y fantasiosos de las religiones, sino a los cielos concretos y reales de nuestro mundo. (p. 37)

Se elige lo más leve que existe, los vientos y las nubes, para camuflar el deseo de algo distinto y cubrir un sueño:

El profesor había pensado en una comunidad que viviese en dirigibles equipados –entre muchos otros mecanismos especiales– con baterías de surtidores que emitiesen un tenue vapor cuya finalidad habría de ser la de procurarles un camuflaje perfecto. Cualquiera al verlos, no los vería de verdad. Para él no serían sino nubes errantes arrastradas por el viento. Las silenciosas aspas accionadas por pedales, nunca los delatarían. (p. 37)

En «De la música sin sonidos», se escoge una manera muy sutil y leve de comunicación, en un mundo donde cada vez es más difícil hacerlo:

Cada concierto se desarrolla sí: los músicos toman sus posiciones, el director sube al podium, hace la reverencia de rigor, el público calla y se deja llevar por los movimientos de su batuta. Por cierto que ninguno de los músicos dispone de ningún instrumento [...] se limitan a seguir con los ojos, en sus partituras, los círculos marcados a lo largo de una sola línea negra y que parecen gotas de lluvia adheridas a un alambre interminable. (p. 79)

Una música que flota sobre la gravidez del bullicio del mundo, que se sostiene como gotas de agua en frágil equilibrio y que como todo lo distinto es objeto de sospecha:

Tales conciertos han sido ya denunciados [...] Un investigador ha descubierto que quienes los organizan pertenecen a una secta empecinada en destruir hasta los últimos vestigios de la música occidental. (p. 80)

[se cree que] son responsables entre otros horrores, del robo del órgano del a iglesia de Santo Tomás [...] y el estallido de una pequeña bomba nuclear en los talleres de la Deutsche Grammophon. (p. 80)

63. *Ibíd.*

64. Iván Egúez, *Historias leves*, 1994.

En *Historias leves*⁶⁴ la voz se desliza en equilibrio por «El rizo de las palabras», relato ubicado al inicio del libro que invita a un paseo festivo por sus páginas, a través de una palabra que –ligera, tenue y vaporosa como un rizo– es capaz de contener los secretos de la gravedad que se quiere nombrar de otra manera:

Está en las primeras páginas del libro; entre ellas, apenas asomado, aparece un cabello, diríamos que un rizo. El lector lo toma como si estuviera sacándolo de la sopa. Es largo, largo, larguísimo; pero lo sigue halando, hasta que el libro queda con las páginas en blanco. (p. 11)

En «Desventuras de un Ilustrado del siglo XVIII y de una liberanta riobambena conocida como el gran calzón flojo de la época», la palabra se transforma en una ‘serpentina’, que atraviesa leve y festiva todos los espacios, en un continuo ir y venir por el ‘divertimento’:⁶⁵

Dios es el ojo que todo lo ve. Es también la gran oreja del universo. Pero es mudo, mudo de capirote. Oye, oye, ve. Ve, ve, oye. Bebe hoy, eh. La palabra es una serpiente. (p. 132)

En «Amarü, poeta de Shyric», en *Profundo en la galaxia*⁶⁶ la palabra aparece como la única posibilidad de supervivencia. La lectura de un poema, se eleva sobre el peso del poderío armamentista, en una guerra intergaláctica y logra vencer al enemigo:

— Esperamos tu rendición, Supremo Gobernante, así le evitarás un mayor sufrimiento a tu pueblo. Te escuchamos.

— Empieza a leer las palabras Amarü –murmuró VaalNoor [...] Amarü extrajo del morral las hojas Amarillentas del Libro y empezó a leer [...]

La última batalla había terminado.

Las inteligencias perdían, velozmente, todo control sobre los hombres y mujeres esclavizados; quedaban convertidas en inertes circuitos de energía y sílice. Al mismo tiempo millones de humanos, robotizados recobraban la conciencia, para reconocerse, extasiados, en sus manos y en sus rostros. (pp. 81-82)

En *Cuentos breves y fantásticos*⁶⁷ la palabra se mueve entre «Los mitos de Chatt Daut» hacia «El mal» que ha pesado sobre la historia de la humanidad. La palabra se desliza junto al cuerpo de la ‘serpiente del paraíso’, que se mueve agobiada

65. Iván Ulchur, Conferencia en la presentación del libro *Historias leves* de Iván Egúez, Quito, Libroteca, agosto 1994.

66. Santiago Páez, *Profundo en la galaxia*, 1994.

67. Jorge Dávila Vázquez, *Cuentos breves y fantásticos*, Quito, El Conejo, 1994.

bajo el peso de la culpa provocada por una ligereza, que la ha marcado para siempre. La palabra toma de su voz la confesión de un mundo distinto:

‘Fíjate en mí, se queja, dormía tranquilamente en el Edén, cuando apareció ella. No cesaba de charlar, sola, con las plantas, con las aves, y, por supuesto conmigo. Que si me parecía que era justo el prohibirles probar del fruto aquel, que si sería verdad que daba el saber, que el anciano Señor ni se iba a dar cuenta si lo tomaba, y más cosas de ese estilo. Mira, yo solo quería digerir en paz un ave del paraíso que había devorado un poco antes, así que le dije que comiera del fruto y que sería sabia e inmortal. Ningún hartazgo ni sueño han costado tanto en la historia del mundo. He pagado el precio en maldiciones, en falsedades, en histerias. ¡Pobre de mí! ¿Qué hago? Nada, solo vivo. Pero ya ves, para todos soy y seré siempre la imagen misma del mal’.

Las serpientes no lloran, pero juraría que esta se puso inmensamente triste. (pp. 49-50)

En la sección del «Bestiario del libro de los sueños» surge la etérea imagen de «La sirena»:

Tiene alas como los ángeles. El cuerpo está cubierto no de escamas, sino de pétalos. Es el único caso de una sirena a medias vegetal. Proviene de las tierras y los mares remotos –el de los Sueños, el de las Flores, el de las Voces, el del Vértigo– del Wurden, por eso no tiene voz. (p. 153)

La palabra se esconde en el leve y dulce silencio de la sirena, una palabra capaz de atravesar todos los tiempos y espacios, que solo puede escucharse junto a su corazón y que cautiva para siempre a quien la oye:

los marinos que se acercan a ella no la pueden abandonar, porque guarda en lo más secreto de su corazón las voces del pasado, las canciones del ayer, los arrullos de la infancia y, mientras los hombres los buscan, reclinados en su pecho de jazmín, pasa el tiempo, y corren sobre ellos las catástrofes y el olvido. (p. 153)

En *Los cuentos de la tontazul y los anticuentos*⁶⁸ la palabra aligera su peso para lograr un «acercamiento a la muerte nueve». En este relato, la palabra se eleva sobre el peso de la muerte, para convertirse en una forma de alcanzar una levitación deseada sobre ella. Aligera su voz para nombrarla, le resta poder, suprime sus mayúsculas y así, la muerte deja de ser algo grave y enorme:

la muerte se queda callada y espera afuera de la sala de su velorio. se baja el pantalón para sentir el calor de la tierra en su trasero y cierra sus agallas para ser salada.

68. Santiago Andrade, *Los cuentos de la tontazul y los anticuentos*, 1995.

come un durazno verde mientras espera que se acabe el rosario que unas viejas han comenzado. se saca un hueso del dedo y dibuja una rayuela en el piso. comienza a jugar y siempre se gana. hace trampa pero nadie se da cuenta. tiene de ficha un pedazo de alma que robó a su madre. se arremanga la camisa y sigue jugando. juega y juega hasta que ese pedazo de alma no le sirve más. entonces se sienta en los alambres de luz, cerca de una golondrina que está dormida y escupe al piso. (p. 143)

La imagen aligerada de la muerte se eleva sobre la gravedad de la atmósfera que la acompaña. La angustia, la desesperación, el pavor hacia ella, lo concreto y doloroso de su experiencia, se diluyen en la imagen juguetona, de la palabra que no está para nombrar su angustia, sino para enunciarla «como esencia paródica, como levedad lúdica».⁶⁹

más tarde se comienza a dormir. prefiere bajarse a jugar con algo, hasta que los familiares de su cadáver decidan enterrarlo [...] comienza a patear una lata de cerveza que estaba caída por ahí [...] coge la lata y espera a que un carro pase y la bota justo bajo las llantas delanteras. es feliz haciéndolo [...] luego busca algo más para lanzar a los carros. lo intenta de todo. una piedrita, una botella de plástico, su puntería se ha afinado mucho [...] bota a las ruedas de un coche a un borracho también. es feliz lanzando cosas a los autos.

la gente que estaba en su velorio sale en procesión, todos en autos. la muerte se lanza a uno de ellos y queda aplastada. luego se incorpora y los sigue hasta el cementerio. (p. 144)

La pesadez, inercia y opacidad de la muerte que la palabra conoce, se transforman en algo tan leve y ligero como el viento, en un movimiento festivo, alegre y juguetón:

ve su cadáver y le escupe un poco de sangre que todavía tiene. también le sonrfe. coge un manojo de tierra y se lo pone como ojos. no le arden los ojos con la tierra. baila encima de la cruz que le han puesto a su cadáver y el viento le avisa que debe ir al velorio de otro cuerpo, y se va dando brincos de conejo. tal vez luego, siempre y cuando no le solicite otro de sus cuerpos, dibuje una rayuela grande en todo el mundo y... juegue. (pp. 144-145)

En este grupo de relatos, la voz que conoce el peso de las palabras intenta quitarse gravedad, nombrar de una manera distinta, escapar de la presión de una palabra dura, fuerte y rígida. No se trata «de fugas al sueño o a lo irracional, [sino de] cambiar de enfoque, de mirar al mundo con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y de verificación».⁷⁰

69. Iván Ulchur, Conferencia en la presentación del libro *Historias leves* de Iván Egúez, 1994.

70. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 19.

Es una manera de revelarse contra la autoridad de una forma de organizar la vida y concebir el mundo como una estructura pesada, agobiada por la amenaza de su propia destrucción y que ha hecho de la palabra la depositaria de lo trascendental y decisivo. En estos relatos hay un intento de orientar la palabra de una manera diferente, y diluir su sustancia en un trazo ligero, que la ‘resemantiza’ y hace de ella la depositaria de algo distinto, donde las diferencias se encuentran en armonía y tienen posibilidad de existir.

La percepción de un mundo denso, compacto, apretado, rígido se disuelve en una palabra que atraviesa su estructura, y la recorre en busca de lo más etéreo, minúsculo y leve. Una palabra festiva que adopta una «especial modulación lírica y existencial que permite contemplar el propio drama como desde fuera»,⁷¹ y hacer de la melancolía y el humor, las armas para poner «en duda el yo y el mundo y toda la red de relaciones que los constituyen».⁷²

71. *Ibíd.*, p. 31.

72. *Ibíd.*

CAPÍTULO V

En el cronotopo de estos años

Después de revisar varios ejemplos de algunas constantes que se han mantenido en la escritura de los relatos en los últimos años, se ha intentado desentrañar cuál es la concepción espacio-temporal que enmarca estos distintos universos discursivos.

Las formas de circulación de las voces en los relatos, y la mayor o menor dificultad de configurar la *imagen de un lenguaje*, se apoyan en organizaciones espacio-temporales que, como un todo único e inteligible, contribuyen a fijar el sentido en el enunciado. Estas correlaciones organizan «los movimientos en el espacio»,¹ ponen límites a la acción y a la circulación de las voces, establecen relaciones jerárquicas según determinadas percepciones del tiempo y del espacio, que permiten o impiden la consolidación del personaje como sujeto, y expresan una y otra concepción del mundo y del hombre. Por lo tanto, se hace necesario descubrir las organizaciones espacio-temporales que hay detrás de las diversas formas de configurar el enunciado y, a partir de ellas, establecer algunos modos de fijar y organizar sentido en estos relatos.

1. LOS ESPACIOS Y TIEMPOS DEL AISLAMIENTO

En los relatos en los que se *muestra* un mundo sin llegar a configurar la imagen de su lenguaje, el espacio penetra en el enunciado como un ámbito reducido que limita el movimiento de los personajes. Ese *otro* distinto, marcado por deformidades, silencios, y temores, está circunscrito a un lugar en el que se impone control sobre él, donde a veces se le permite hablar; un espacio que de alguna manera lo define y que reproduce estructuras jerárquicas. Detrás de la configuración de este espacio hay un sujeto de enunciación que dispone el paso de las voces, y *muestra* a los personajes inmersos en una organización espacio-temporal, marcada por un trasfondo histórico e ideológico atravesado por relaciones de poder.

1. Mikhaïl Bakhtine, «Formes du temps et du chronotope dans le roman», en *Esthétique et théorie du roman*, p. 256. La traducción es nuestra.

El espacio no solo señala la ubicación del personaje sino que también limita su condición de sujeto, como si de alguna manera estuviera ligado a su identidad. El personaje no crea su espacio sino que es un resultado de él, hasta el punto de que ni siquiera llega a consolidarse como sujeto, porque sus posibilidades de modificar la realidad son pocas, y más bien se convierte en un objeto más del espacio, que se constituye en el verdadero sujeto.

Dentro de este ámbito limitante, el desplazamiento del personaje está «desprovisto de toda iniciativa, es un sujeto *únicamente físico* de acción».² Sus posibilidades de enunciarse a sí mismo y de tomar decisiones están prácticamente anuladas, sus opciones de cambio son muy pocas y dependen de la acción y decisión de una *palabra autoritaria* que sostiene y construye ese espacio. El desplazamiento del personaje se convierte, así, en «*un movimiento obligatorio en el espacio*»,³ no hay lugar para el azar, ni para la construcción personal de una identidad que lo defina. Su transcurrir está marcado por un destino inmutable, del que no puede despojarse; sus movimientos no pueden desplazarse fuera de un círculo clausurado que lo envuelve y lo determina irremediamente.

De ahí la recurrencia a la configuración de espacios de segregación de un *otro* distinto, y no solo de aquellos sancionados socialmente —la cárcel o el manicomio—, sino inclusive de espacios cotidianos como la casa familiar, pero dentro de los cuales se limita la acción de los personajes sancionados por un principio unívoco como distintos, ‘anormales’ o diferentes, entre ellos los personajes femeninos y los infantiles.

Esta manera de organizar las correlaciones espaciales influye también en la forma cómo se configura el tiempo en este grupo de relatos. Debido a que el desplazamiento de los personajes en el espacio se limita a un lugar reducido y aislado, el transcurso del tiempo, para quien vive en ese espacio, se paraliza, se congela en la imposibilidad de actuar para transformarlo. El paso de los días no es más que la reiteración inequívoca de una situación sufrida con resignación. El tiempo se convierte en un dilatado estado de postración que no permite ningún cambio y se suprime a sí mismo. Los acontecimientos, aislados de la voluntad del sujeto que los vive, finalmente se disuelven o aparecen suspendidos en la nada. Hay una supresión de cualquier devenir y el enunciado se paraliza bajo el peso de un no-tiempo.

Ello obedece a que el tiempo del personaje, igual que el espacio, está subordinado a un sujeto de enunciación unívoco, que organiza el mundo desde una perspectiva axiológica dominante que deja al margen o suprime la voluntad del personaje, quien vive un tiempo impuesto, que no le pertenece y del que no puede disponer. De esta manera se reproduce una relación de poder, según la cual la autoridad, que tiene el dominio de la palabra, crea y se apropia del espacio-tiempo del *otro*. En estas con-

2. *Ibid.*, p. 255. Subrayado del autor.

3. *Ibid.* Subrayado del autor.

diciones surgen categorías antagónicas a partir de las cuales se enuncia la diferencia del *otro* mediante procesos de exclusión; no hay un espacio-tiempo para el *otro* sino únicamente una evacuación de este a la periferia del enunciado.

Parecería que detrás de la preferencia por los espacios y tiempos del aislamiento hubiera una intensión de negarlos, de construir desde ellos algo distinto, de configurar la identidad de este *otro* diferente; pero esta negación termina por afirmar aquello que pretende negar. Al organizar el enunciado desde una perspectiva espacio-temporal jerárquica se dificulta la posibilidad de generar una subversión de las condiciones que articulan ese mundo. Hay un intento por reconstruir la imagen de un *otro* distinto, de ahí la recurrencia a personajes como el delincuente, el ‘anormal’, el enfermo, la mujer sumida en un control social y moral, el niño maltratado; pero este proceso se organiza desde un tiempo-espacio fuera de esa realidad, mostrándola a distancia, a tal punto que se reproducen las mismas correlaciones de poder que se quieren negar.

2. EL TIEMPO PROFUNDO DE UN ESPACIO QUE SE ESCAPA

En los relatos en que el movimiento de las voces bordea la imagen de un lenguaje, la identidad del personaje no se define por el lugar, sino que resulta del movimiento que realiza en el espacio como ámbito de acción. El espacio-tiempo del aislamiento se abre con la acción del personaje, que comienza a influir en la perspectiva de enunciación quebrando su posición autoritaria. El sujeto de enunciación desvía su posición unívoca y concentrada hacia un trasfondo «emotivo que sirve de contrapunto al conjunto referencial».⁴ Dicho trasfondo está constituido por una serie de concepciones de mundo, creencias, posiciones axiológicas, acciones que, más que ser creadas por el sujeto de enunciación, resultan de una percepción de un discurso heterogéneo que circula en la sociedad y que entra en diálogo en el enunciado literario.

La apertura a este mundo discursivo debilita la autoridad de la palabra unívoca, y permite que el personaje se convierta en un sujeto de acción con posibilidades de transformar su realidad, en un sujeto dinámico que puede sufrir cambios, y, por lo tanto, intentar también modificar la perspectiva de enunciación del mundo en el que se halla inmerso. El personaje «es un ‘ser vivo’ que se desplaza en el espacio y no un cuerpo físico en el sentido literal del término»;⁵ la vitalidad de este personaje está da-

4. Luis Beltrán Amería, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 70.

5. Mikhaïl Bakhtine, «Formes du temps et du chronotope dans le roman», en *Esthétique et théorie du roman*, p. 256. La traducción es nuestra.

da sobre todo por su capacidad reflexiva, a tal punto que logra constituirse en un *sujeto síquico de acción* con capacidad, en la mayoría de los casos, de enunciarse a sí mismo como sujeto y de tomar decisiones.

La perspectiva de enunciación permite conformar un personaje que finalmente se expresa sobre su vida en el difícil proceso de llevarla a cabo dentro del orden social, el conformismo y las ataduras a las que su realidad intenta someterlo; que intenta reclamar para sí, aún desde el dolor, un lugar en el espacio y un control sobre su tiempo.

La temporalidad más que ser vivida cronológicamente lo es internamente. Al no darse mayores desplazamientos del personaje por distintos espacios, sino concentrarse en una lucha constante por abrir los límites de un espacio cerrado, el tiempo no está circunscrito tanto a un devenir, cuanto a una percepción interna del mismo. Las digresiones, en algunos de los relatos, apuntan a un tiempo más intenso que el cronológico y en algunos casos más devastador. El tiempo vivido internamente por los personajes resulta dilatado respecto del tiempo dinámico experimentado por el mundo; esto provoca escisiones profundas en los personajes, separa violentamente un estado primero de otro posterior y genera inconformismo y necesidad de transformación del espacio que los circunscribe.

Pero esta abstracción del tiempo al que el personaje se somete y que lo impulsaría a un proceso de transformación interna que debe ser proyectada al exterior, se convierte en la fragua de un ser extraño al mundo que lo rodea. Cuando el personaje abre el espacio-tiempo del aislamiento y sale de su abstracción temporal, se encuentra con un mundo distinto y distante que no puede asimilarlo. Se produce entonces la separación entre el mundo interior del personaje y el mundo exterior; el personaje vive la necesidad constante de encontrar algo que nunca llega, que no es sino el reflejo que proyecta su propia identidad, un objetivo que deviene en abstracto e ideal. Su identidad se escinde en un movimiento que pone a prueba su aptitud para la existencia en un mundo ajeno, donde los puntos de partida cambian constantemente.

Las transformaciones del personaje se convierten en una forma de percepción y de representación de su destino personal arrancado del conjunto social. El personaje se aísla en un mundo interior personal y privado, que estalla en una crisis de identidad que lo desvía y pierde. «Con ello viene la soledad. El hombre privado y aislado, ‘el hombre para sí’, pierde su entidad y su cohesión [...] la conciencia de sí mismo [...] no sabe encontrar un otro también real, también coherente y único».⁶ El personaje se aleja del mundo social, que le resulta extraño, y sus relaciones se vuelven impersonales, anónimas y abstractas.⁷

6. *Ibíd.*, p. 283.

7. Alejandro Moreano, «El escritor, la sociedad y el poder», en *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo / Hoy, 1983, p. 124.

Aquel personaje síquico de acción que lleva en sí el germen de una posible transformación radical, se ‘cosifica’ al perder su identidad, ya que ésta no puede ser construida en el aislamiento, en el repliegue sobre algo personal e individual que nadie más comparte. La ruptura del contexto de aislamiento no tiene como resultado una crisis de renacimiento, sino el desgaste de una estructura espacio-temporal que se dispersa en la soledad del ‘sinsentido’.

La recurrencia a un tiempo vivido internamente obedecería quizá a una intención por trabajar esa perspectiva reveladora y fundante de un nuevo orden, sacar a relucir en el enunciado una serie de contradicciones percibidas por el personaje frente a una realidad cambiante, encontrar un punto que permita articular dichas contradicciones; pero esta intención se articula en un personaje que se pierde en las esferas privadas de una existencia que se diluye en un proceso que escinde su identidad.

3. EL TIEMPO Y EL ESPACIO QUE ARMONIZAN DISONANCIAS

Después de la escisión dolorosa de la identidad del personaje que se siente extraño al mundo que pisa, se vuelve frágil la perspectiva de una estructura concéntrica del enunciado. Esta se quiebra con la aparición de voces distintas, que ingresan mediante movimientos desarticulados, se filtran por los bordes del espacio cerrado que segrega al *otro*, lo violentan a partir de sus propias estrategias de organización y de su estructura espacial jerárquica.

La multiplicidad de voces ya no se articula a partir de un sujeto de enunciación que organiza el mundo en una sola perspectiva, sino de uno que deja que cada una de ellas avance a la superficie del enunciado con su propia visión de mundo; éstas confluyen «coralmente como armonía de disonancias»;⁸ orientadas por una tendencia a exaltar el descentramiento y la dispersión de las estructuras axiológicas de organización.

Al lograr este descentramiento, se llega a configurar una *imagen del lenguaje* del *otro* que pretende cuestionar la perspectiva que organiza el mundo de referencia. De esta manera se articula un enunciado en el que no se muestra la palabra del *otro*, sino que ésta «resuena simultáneamente fuera de ella y en ella [...] habla de ella, y también se habla como ella y con ella [...] el lenguaje representado sirve simultáneamente de objeto de representación y a la vez habla por sí mismo»;⁹ con lo que se logra una ampliación del registro de lo literario.

8. Raúl Vallejo, Presentación del libro *Cuentos breves y fantásticos* de Jorge Dávila Vázquez, 1995.

9. Mikhaïl Bakhtine, «Le locuteur dans le roman», en *Esthétique et théorie du roman*, p. 175. La traducción es nuestra.

Esta forma de construir el enunciado permite la incorporación de una «segunda conciencia representante»¹⁰ que surge como portadora de un punto de vista propio sobre el mundo, con códigos y valores específicos. En vez de sostener la unidad de un sujeto que piensa, sabe, habla, escribe, predomina su discontinuidad y su dispersión; la palabra deja de ser algo concluido y definido y se convierte en una posibilidad de enunciación cada vez distinta.

Las diversas voces circulan por espacios abiertos, que no están marcados por límites físicos ni por sanciones sociales: el espacio anónimo de la calle, los espacios indefinidos, los espacios imaginarios o los mundos paralelos de la ciencia ficción, o cualquier lugar indeterminado, que contribuye a descentrar los límites espaciales de sentido y destruir la jerarquía espacial simbólica. Los personajes se mueven en múltiples espacios, se desplazan por la calle como lanzados a ella, donde es posible que ocurran múltiples situaciones, cualquier cosa, porque la calle es un lugar imprevisible. El azar irrumpe con mayor facilidad y quiebra la noción de destino.

En estos relatos aparecen personajes comunes, ‘esperpénticos’, indigentes, adolescentes, mujeres que expresan lo que sienten, homosexuales, todos ellos con un objetivo común, mostrar la máscara de lo cotidiano, revelar lo que ésta oculta y justificar su rechazo constante a adoptarla y asumirla interiormente. Estos personajes protagonizan un debate con las imágenes ‘cosificadas’ que, de sí mismos, les devuelve la sociedad y acuden al humor como mecanismo encargado de subvertir ese orden o llenarlo de ambigüedad. «La risa revela la proximidad dura y directa de las cosas desunidas por la mentira»¹¹ y en ocasiones se convierte en la única posibilidad de sacar a flote el hombre y la mujer interior y subjetivos.

Los personajes se convierten en *sujetos emotivos de acción* que viven lo que viene, en una actitud, que más que oponer a una forma de mundo la existencia de otros perfectos, construye pseudo-mundos que sirven para mostrar la fragilidad y el carácter mutable y perecedero de aquél. A ello contribuye la intención de «explorar histórica [temporal] y psicológicamente los mitos»,¹² el mito del ‘edén’ por ejemplo; la lógica de la ciencia ficción; la eliminación de la distinción y las fronteras entre lo erudito y lo popular que incorpora en el registro literario otros referentes, algunos de los cuales ingresan al enunciado por medio de estructuras que reproducen el modelo discursivo de la oralidad, y cuestionan la manera de resolver el enunciado literario por-

10. Mikhaïl Bakhtine, «Le discours dans la vie et dans la poésie», en *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, p. 176. La traducción es nuestra.

11. Mikhaïl Bakhtine, «Formes du temps et du chronotope dans le roman», en *Esthétique et théorie du roman*, p. 316. La traducción es nuestra.

12. Milan Kundera, *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, p. 16.

que tienden a «romper y superar el principio de la escritura como modelo básico y (con)sagrado del discurso literario».¹³

La concepción del tiempo también está influenciada por esta manera de mirar el mundo. El tiempo es sometido a un juego que altera las correlaciones y las perspectivas temporales, de manera análoga a lo que ocurre con el espacio; no está subordinado a un devenir estructurado a partir de una concepción unívoca, la temporalidad fluye entre diversas posibilidades de aprehensión: viajes al futuro, regresos al pasado, tiempos paralelos e invertidos. Deja de ser un no-tiempo congelado, o esa retardada dimensión sufrida internamente mientras el mundo cambia rápidamente, y se convierte en un tiempo pulsátil, intermitente, descentrado: se lo vive en la superficie de la piel y se lo asume de múltiples maneras, como algo más de un mundo donde predomina la dispersión.

Concebir el enunciado de esta forma permite sacar a relucir una serie de contradicciones; para ello las distintas perspectivas de enunciación se ubican en la temporalidad y en el espacio del *otro* heterogéneo, articula las diferencias y tratan no solo de mostrar sino de representar ese mundo *otro*, aunque a veces en el intento el personaje tenga que perder su dimensión de profundidad.

Las nuevas estrategias de enunciación podrían leerse como un esfuerzo constante por buscar perspectivas narrativas alternativas al sistema narrativo y literario que tiene mayor vigencia, con el objetivo de «adecuar el lenguaje narrativo a las necesidades expresivas que surgen de la nueva y cambiante realidad de nuestros días».¹⁴ Quizá todo ello obedezca a una necesidad de especular sobre los bordes de lo instituido, sobre lo que se encuentra en sus márgenes, de pensar las zonas que estuvieron en silencio, pero que han empezado a constituirse en zonas de riesgo para la estructura que organiza un enunciado homogéneo.

13. Nelson Osorio, «Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual», en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, p. 101.

14. *Ibid.*, p. 103.

Alcances finales

En los últimos 25 años, la escritura del relato ecuatoriano se ha desplazado básicamente por tres momentos, insertos en un proceso dinámico que guarda estrecha relación con los «miles de hilos dialógicos vivos, tejidos por la conciencia socio-ideológica»,¹ en este período.

En un primer momento se puede identificar un tipo de relatos en los que se dificulta la construcción de la *imagen del lenguaje* del otro, porque el enunciado se organiza desde una sola perspectiva que *muestra* al otro e impide que se construya como sujeto. El hecho de que no se pueda ignorar en el enunciado a personajes que plantean cuestionamientos a las estructuras jerárquicas inmutables —personajes femeninos, infantiles, ‘lumpen’, marcados por deformidades, silencios y temores—, hace necesaria una voz *autoritaria* que re-organice ese mundo que comienza a ‘desarticularse’; para ello recurre a una estructura simbólica que le permite unir «a la hacienda con el progreso, al campesino con el suburbio urbano, a la Iglesia con el poder de incidir sobre las costumbres, a la mujer con el hogar patriarcal, al sexo con la clandestinidad y la humillación del otro».²

Dicha estructura reordena la circulación de las nuevas voces en espacios que cierran paso a lo distinto; a los personajes se les *guarda* en las casas de los barrios del viejo Quito, en las casas de provincia, en los tugurios, la cárcel, el manicomio, también en la muerte; el propio cuerpo es cárcel y la piel su límite.

El tiempo que se les asigna es el del no acontecimiento, un tiempo congelado que no da cabida a la posibilidad de variaciones en las vidas, organizadas desde siempre de acuerdo con acontecimientos reiterados, congelados antes de concluir. Es el tiempo de una conciencia en la cual el dolor, la angustia, el vacío no son efecto de la singularidad de las vidas y de los hechos humanos, sino de grandes categorías ontológicas, fundantes de ellas; no son producto de la libertad humana sino de una condena, un estigma, un destino reiterativo.

En ocasiones hay atracción por franquear los límites de ese espacio, pero el movimiento es paralizado por el miedo, pues el peso de una conciencia de culpa pre-

1. Mikhaïl Bakhtine, «Du discours romanesque», en *Esthétique et théorie du roman*, 100. La traducción es nuestra.
2. José Joaquín Brunner, *América Latina: cultura y modernidad*, p. 30.

valece como rezago de viejas actitudes y concepciones que tratan de sobrevivir e imponerse sobre lo que las cuestiona. En esta forma de estructurar los relatos parecería haber una voluntad de la nueva conciencia moral de mostrar ese mundo que debe cambiar, de cuestionar la vieja conciencia que como herencia le aprisiona y de la cual debe liberarse para poder abrirse paso, pero lo hace dentro de la estructura compacta y dura de este mundo, utilizando sus categorías axiológicas, pegadas a un lenguaje que ofrece resistencia.

En un segundo momento es posible identificar relatos en los que hay un intento de hacer hablar a otras voces; son relatos que se mueven en los bordes de la constitución de una *imagen del lenguaje* del otro. En este grupo se identifican dos tipos de relatos, organizados desde una perspectiva central, que tratan de dar voz al otro, y se mueve por los bordes que separan una *voz autoritaria* de una *voz ajena*.

En el primer caso, se trata de relatos en los que el *otro* logra expresarse desde su perspectiva, pero lo hace después que ha sido atravesado por el dolor que lo señala como distinto. La voz del *otro* suena como una concesión que hace la *palabra autoritaria*, encargada de mostrarle como *voz ajena* desde su perspectiva única. En ocasiones, la voz del *otro* es convocada como un 'testimonio' que le pide la autoridad.

En estos relatos el miedo es vencido por un personaje que a pesar de estar bajo la presión de la autoridad, se atreve a hablar; la estructura cerrada del mundo en el que está inmerso es amenazada por la toma conciencia de su encierro y por un intento de subvertir las correlaciones de ese mundo. Surge así un personaje que lucha de diversas maneras por apropiarse de la palabra y tener voz para poder nombrar y denunciar el mundo que le rodea, un mundo que reconoce como impuesto y no dado desde siempre. La segunda modalidad la constituyen relatos en los que se abren los espacios y tiempos del aislamiento, por medio de la acción de un personaje que se convierte en un sujeto reflexivo capaz de cuestionar ese mundo, cuya voz intenta romper con ese orden tradicional, y se fundamenta en parámetros distintos a los que organizaban la vieja estructura; es un personaje que se siente capaz de enfrentarse y transformar la realidad.

El personaje es dueño de la palabra y en su esfuerzo por re-organizar el mundo, la desdobra, la enfrenta consigo misma, violenta las estructuras que sostienen la vieja *palabra autoritaria*, pero esta lucha que va gastando una estructura se vuelve egocéntrica y aísla al personaje del mundo que continúa su marcha, por encima del conflicto existencial de aquel. De ahí que se construye un personaje que, al enfrentar sus ideales de cambio y principios con una acelerada y desigual modernización que desborda cualquier posición frente a ella, se repliega sobre sí mismo.

Ya no se encierra al personaje en un espacio aislado; al contrario, se le permite deslizarse libremente por los nuevos espacios que se construyen a espaldas de los viejos referentes; el repliegue esta vez es en sí mismo, en preguntas para las que no halla respuesta o para las que encuentra varias, en la imposibilidad de definirse ciu-

dadano de un ciudad a la que cada vez siente más ajena, en la dificultad de fundir la vida pública con la privada y de encontrar los referentes de algún colectivo.

Entonces, el personaje solo puede mirarse en su individualidad, en su yo y sus posibilidades de ser un individuo con una palabra autorizada por su capacidad reflexiva. Se convierte en un reflejo de sí mismo dentro de ese mundo, donde el *otro* es su yo desdoblado que diluye cualquier posibilidad de lo colectivo y lo sumerge en un tiempo profundo dentro de un espacio que se le escapa.

Cuando la voz de la *palabra autoritaria* ha sido debilitada por la presencia de voces ajenas, y la otra modalidad de voz *autoritaria* se repliega en sí misma, es posible ‘escuchar’ con más fuerza la voz del *otro*. Se perfila entonces un tercer momento, donde surgen relatos en los que aparecen voces como un conjunto abigarrado de particulares, que abren los espacios cerrados y los tiempos concluidos, y en los que la dialéctica del antagonismo, organizada a partir de una única mirada, es desplazada por la diferencia y el descentramiento.

En estas condiciones, se rompe el eje ordenador unívoco de los relatos y comienzan a ‘escucharse’ *otras* voces: gente común, mujeres, seres esperpénticos, homosexuales, ‘lumpen’, que empiezan a cuestionar la organización de esa perspectiva masculina, patriarcal e ilustrada, y pugnan por encontrar espacio en el interior del enunciado, ya que tienen capacidad para enunciarse así mismos; son relatos en los que se intenta en vez de mostrar, representar un lenguaje, crear la *imagen del lenguaje del otro*.

Esto permite que se desarrolle un diálogo con posiciones axiológicas cuestionadoras de los esquemas valorativos y los espacios simbólicos, que ponen en entredicho la organización del propio relato –aparece el micro-cuento– y la del lenguaje, pues, incorporan otros más cercanos a la vida cotidiana y a lo popular, lo que deriva en una preferencia por las estructuras orales de enunciación.

Los personajes ya no están ordenados en un espacio y tiempo homogéneos; su lugar de circulación no es el espacio definido, aparecen por los intersticios, por las grietas de ese espacio; su vida tampoco está marcada por grandes categorías ontológicas; surge el carnaval, la mascarada que se desliza como tumulto, desorden y caos por una calle cualquiera, donde el destino es desplazado por el tiempo del azar y del ‘futuro ya sido’, y los espacios fijos, por lo indeterminado y la dispersión.

Las voces surgen como disonancias armonizadas por una risa melancólica en unos casos, cruel o festiva en otros, que amenaza «el fundamento último [...] de las leyes y de la autoridad, el miedo.» Son voces que se ríen de las certezas de la *palabra autoritaria*, de la gravedad que hay en su voz, de la solidez de un orden que no soporta cuestionamientos que evidencien sus dudas.

Surgen así «prácticas estéticas diferentes, capaces de renovar sentidos [...] a través de formas propias [...] aunque no estén animadas por musas y genios indivi-

duales sino por los fantasmas de todos»;⁴ intentos en los que perdura la necesidad de «imaginar otros tiempos, de soñar con el otro lado de las verdades impuestas»⁵ donde puedan circular otras voces:

De hecho, diariamente ciertos pueblos oscuros y olvidados de la América Latina construyen versiones poéticas de sus realidades postergadas capaces a veces de conjurar la muerte y seguras siempre de reafirmar el deseo. Son utopías vigentes que aún pueden desafiar lo imposible: tal vez no señalen el porvenir (carácter básico de la utopía moderna) y sueñen orígenes recurrentes, pasados por venir o futuros ya sidos.

Son utopías que, más movidas por resortes míticos que hechizadas por los cantos de la sirena de la modernidad, a veces casi inaudibles, se sacuden del peso de los desengaños ajenos, lo que implica desde ya un cierto valor impugnador.⁶

4. Ticio Escobar, «Posmodernismo / precapitalismo», *Casa de las Américas*, p. 18.

5. *Ibid.*, p. 17.

6. *Ibid.*, pp. 16-17.

Bibliografía

Textos de Mijail Bajtín

- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1982 [1979].
- — — *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Focat y César Conroy, México, Alianza Editorial, 1989.
- — — *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [1979].
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 [1975].
- Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

Obras citadas

- Ansaldó, Cecilia. *Cuento contigo. Antología del cuento ecuatoriano*, Guayaquil, Universidad Católica Santiago de Guayaquil / Universidad Andina Simón Bolívar, 1993.
- Beltrán Amería, Luis. *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Brunner, José Joaquín. *América Latina: cultura y modernidad*, México, Grijalbo, 1992.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Si-ruela, 1989.
- Díaz-Diocaretz, Myriam e Iris H. Zabala. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Antropos, 1993.
- Echeverría, Bolívar y Horst Kurnitzky. *Conversaciones sobre el barroco*, México, UNAM, 1993.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*, trad. Aurelio Garzón del Camino, 10a. ed., Madrid, Siglo XXI, 1984 [1975].
- Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.
- Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, 3a. ed., Madrid, Cátedra, 1989.
- Masiello, Francine. *Entre la civilización y la barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, trad. Martha Eguía, inédita.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Pérus, Françoise. «Modernity, Postmodernity, and Novelistic Form in Latin American», en *La-*

tin American Identity and Constructions of Difference, Amaryll Chanady, ed. U.S.A., University of Minnesota Press Minneapolis, 1994, 43-66.

Porter, Roy. *Formas de hacer historia*, trad. José Luis Gil, Madrid, Alianza Universidad, 1994.

Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

Rodríguez Castelo, Hernán y otros. *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo / Hoy, 1983.

Sánchez-Parga, José y otros. *Signos de futuro. La cultura ecuatoriana de los 80*, Quito, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1991.

Vallejo, Raúl. *Una gota de inspiración toneladas de transpiración. Antología del nuevo cuento ecuatoriano*. Quito, Libresa, 1990.

Violi, Patrizia. *El infinito singular*, Madrid, Cátedra, 1991.

Artículos en revistas

Balseca, Fernando. «Escritura y tecnología en *Todo lo que inventamos es cierto* de Miguel Donoso Pareja», *Kipus: Revista Andina de Letras*, (Quito) 1 (1993): 103-108.

Escobar, Ticio. «Posmodernismo / precapitalismo», *Casa de las Américas*, (La Habana) 118 (1988): 13-19.

Foucault, Michel. «El sujeto y el poder». *Revista Mexicana de Sociología* (México) 3 (1988): 3-20.

Lotman, Iurí y Zara Mints. «Literatura y mitología», en *Criterion*, (La Habana) 30 (1991): 30-50.

Osorio, Nelson. «Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual», en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, (Caracas) 2 (1993): 95-104.

Notas de los seminarios dictados en la maestría

Balseca, Fernando. *Relatos contados, la historia, la ficción y la literatura*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Maestría en Letras, 1993-1995, notas del seminario.

Pérus, Françoise. *Problemas de poética histórica y narrativa*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Maestría en Letras, 1993-1995, notas del seminario.

Osorio, Nelson. *Conceptos fundamentales de teoría literaria*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Maestría en Letras, 1993-1995, notas del seminario.

Ramos, Julio. *Ficciones del cuerpo y la nación*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Maestría en Letras, 1993-1995, notas del seminario.

Otros

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 3a. ed., Barcelona, Ariel, S. A., 1991.

Ulchur, Iván. Conferencia en la presentación del libro *Historias leves* de Iván Egúez, Quito, Libroteca, agosto 1994.

Vallejo, Raúl. Presentación del libro *Cuentos breves y fantásticos* de Jorge Dávila Vázquez, Quito, Centro Cultural Benjamín Carrión, marzo 1995.

Textos literarios

- Andrade, Santiago. *Los cuentos de la tontazul y los anticuentos*, Quito, Subsecretaría de Cultura / Sistema Nacional de Bibliotecas, 1995.
- Cárdenas, Eliécer. *El ejercicio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1978.
- Carrasco, Jennie. *La diosa en el espejo*, Quito, Búho, 1995.
- Carrión, Carlos. *El más hermoso animal nocturno*, Quito, El Conejo, 1982.
- Dávila Vázquez, Jorge. *El círculo vicioso*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1977.
- — — *Los tiempos del olvido*, Cuenca, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1977.
- — — *Cuentos breves y fantásticos*, Quito, El Conejo, 1994.
- Donoso Pareja, Miguel. *Todo lo que inventamos es cierto*, Quito, El Conejo, 1990.
- Egüez, Iván. *El triple salto*, 2a. ed., Quito, Populibros, 1983.
- — — *Historias leves*, Quito, Abrapalabra, 1994.
- Espinosa, Roque. *Imágenes en un espejo ciego*, Quito, Nariz del Diablo, 1992.
- Holst, Gilda. *Más sin nombre que nunca*, Guayaquil, 1989, s.e.
- Miraglia, Liliana. *La vida que parece*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1989.
- Naranjo, Fernando. *La era del asombro*, Quito, Abrapalabra / Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1995.
- Oñate, Iván. *El hacha enterrada*, 2a. ed., Quito, El Conejo, 1987 [1986].
- Páez, Santiago. *Profundo en la galaxia*, Quito, Planeta / Abrapalabra, 1994.
- Paz y Miño, María Eugenia, *El uso de la nada*, Quito, Abrapalabra, 1992.
- Pérez Torres, Raúl. *Manual para mover las fichas*, Quito, Ed. Universitaria, 1974.
- — — *Micaela y otros cuentos*. Quito, Ed. Universitaria, 1976.
- — — *Musiquero joven, musiquero viejo*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas, 1978.
- — — *En la noche y en la niebla*, Cuba, Casa de las Américas, 1980.
- Proaño Arandi, Francisco. *Oposición a la magia*, Bogotá, Oveja Negra / El Conejo, 1986.
- — — *La doblez*, Quito, Letraviva / Planeta, 1987.
- Rodríguez, Marco Antonio. *Cuentos del rincón*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.
- — — *Historia de un intruso*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- Ruales Hualca, Huilo. *Loca para loca la loca*, Quito, Eskeletra, 1989.
- — — *Fetiché y fantoche*, Quito, EDIPUCE, 1994.
- Solís de King, Fabiola. *Al otro lado del muro*, Quito, Publitécnica, 1978.
- Ubidía, Abdón. *Bajo el mismo extraño cielo*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1979.
- — — *Divertimentos. Libro de fantasías y utopías*, Quito, Grijalbo, 1989.
- Ulloa, Edwin. *Sobre una tumba una rumba*, Quito, Abrapalabra, 1992.
- Vallejo, Raúl. *Fiesta de solitarios*, Quito, El Conejo, 1992.
- Vásconez, Javier. *Ciudad lejana*, 2a. ed., Quito, El Conejo, 1984 [1982].
- — — *El hombre de la mirada oblicua*, Quito, Libri Mundi, 1989.
- Velasco Mackenzie, Jorge. *Raimundo y la creación del mundo*, Babahoyo, Universidad Técnica de Babahoyo, 1979.
- — — *Desde una oscura vigilia*, Quito, Abrapalabra, 1992.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica internacional autónoma. Se dedica a la enseñanza superior, la investigación y la prestación de servicios, especialmente para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. La universidad es un centro académico destinado a fomentar el espíritu de integración dentro de la Comunidad Andina, y a promover las relaciones y la cooperación con otros países de América Latina y el mundo.

Los objetivos fundamentales de la institución son: coadyuvar al proceso de integración andina desde la perspectiva científica, académica y cultural; contribuir a la capacitación científica, técnica y profesional de recursos humanos en los países andinos; fomentar y difundir los valores culturales que expresen los ideales y las tradiciones nacionales y andina de los pueblos de la subregión; y, prestar servicios a las universidades, instituciones, gobiernos, unidades productivas y comunidad andina en general, a través de la transferencia de conocimientos científicos, tecnológicos y culturales.

La universidad fue creada por el Parlamento Andino en 1985. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, capital de Bolivia, sedes nacionales en Quito y Caracas, y oficinas en La Paz y Bogotá.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la constitución vigente desde 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Interculturales e Indígenas. En conjunto con la Escuela Politécnica Nacional ofrece programas en Informática y en Ciencias (Matemáticas y Física). Realiza también programas de intercambio académico.

Universidad Andina Simón Bolívar

Serie Magíster

1

Mónica Mancero Acosta,
ECUADOR Y LA INTEGRACION ANDINA, 1989-1995:
el rol del Estado en la integración entre países en desarrollo

2

Alicia Ortega,
LA CIUDAD Y SUS BIBLIOTECAS:
el graffiti quiteño y la crónica costeña

3

Ximena Endara Osejo,
MODERNIZACION DEL ESTADO Y REFORMA JURIDICA,
ECUADOR 1992-1996

4

Carolina Ortiz Fernández,
LA LETRA Y LOS CUERPOS SUBYUGADOS:
heterogeneidad, colonialidad y subalternidad
en cuatro novelas latinoamericanas

5

César Montaña Galarza,
EL ECUADOR Y LOS PROBLEMAS
DE LA DOBLE IMPOSICION INTERNACIONAL

6

María Augusta Vintimilla,
EL TIEMPO, LA MUERTE, LA MEMORIA:
la poética de Efraín Jara Idrovo

7

Consuelo Bowen Manzur,
LA PROPIEDAD INDUSTRIAL Y EL COMPONENTE
INTANGIBLE DE LA BIODIVERSIDAD

8

Alexandra Astudillo Figueroa,
NUEVAS APROXIMACIONES AL CUENTO ECUATORIANO
DE LOS ULTIMOS 25 AÑOS

El presente estudio es una aproximación al relato ecuatoriano publicado en los últimos 25 años. Su intención es reflexionar sobre las estrategias narrativas que organizan los textos producidos en un período de rápidas transformaciones, que provocó una particular manera de inventar, fingir o representar.

Se ha partido de un análisis que considera a los relatos como textos culturales, productores de sentido y diálogo con una realidad heterogénea, cambiante y contradictoria. Esto ha permitido descubrir algunas constantes en las estrategias de organización de los textos, detrás de las cuales están presentes maneras específicas de entender a la sociedad y a los individuos inmersos en ella.

Después de analizar los distintos relatos, agrupados según las características comunes en la forma de configurar el enunciado, se ha establecido una visión de conjunto para determinar algunas tendencias que explicitan los modos de fijar y organizar el sentido en este período.



Alexandra Astudillo Figueroa (Cuenca, 1966) obtuvo la licenciatura en Lengua y Literatura en la Universidad de Cuenca. Cursó estudios de posgrado en la Universidad Andina Simón Bolívar, donde obtuvo su Maestría en Letras. Actualmente es profesora de la Universidad San Francisco de Quito.