

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

“y solo pequeño, nada de grandezas”

Hacia una poética de lo banal en una trilogía de Salvador Izquierdo

Josué Israel Negrete Ortiz

Tutora: Alicia del Rosario Ortega Caicedo

Quito, 2023



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Josué Israel Negrete Ortiz, autor de la tesis intitulada “‘y solo pequeño, nada de grandezas’ Hacia una poética de lo banal en una trilogía de Salvador Izquierdo”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura, mención Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

8 de noviembre de 2023

Firma: _____

Resumen

Este trabajo analiza y describe la trilogía del escritor ecuatoriano Salvador Izquierdo, compuesta por las novelas *Una comunidad abstracta* (2015), *Te Faruru* (2016) y *El nuevo Zaldumbide* (2019) en función, principalmente, de explicar la manifestación de una poética de lo banal entendida como la conjunción de un gesto y una actitud que cuestiona la sacralización y la autonomía de la literatura, posibilitando modos de leer y escribir que prefieren tomar distancia del *deber ser* literario. A la vez observa la inserción de esta poética en las tradiciones de la novela, latinoamericana y ecuatoriana, al identificar las principales filiaciones que establece el escritor en el avance de la lectura de los tres libros, que se relacionan principalmente con la vanguardia literaria en distintas geografías. Para esto, se optó por dividir la investigación en tres capítulos, para dedicarle uno a cada novela, lo que permitió la exploración de una serie de temas que pululan alrededor de la idea de lo banal, como la desapropiación, el fracaso como potencia vital, la intimidad, lo pequeño y lo cotidiano, la no separación entre vida y literatura. Asimismo, ha sido de interés identificar la recepción que han tenido las novelas de Izquierdo, a través de entrevistas o columnas de opinión, pues es imprescindible situar su obra en la historicidad de la literatura ecuatoriana.

Con esta tesis se desea hacer énfasis en la importancia de leer críticamente las letras actuales de nuestra literatura, en trabajar en la visibilidad de autores que, como Salvador Izquierdo, creemos merecen una mayor atención, para que lo que publican no pase desapercibido, para que llegue a las y los lectores comunes y corrientes. Este escritor, es sin duda, uno de los más interesantes y prometedores de la literatura del presente.

Palabras clave: Salvador Izquierdo, *Una comunidad abstracta*, *Te Faruru*, *El nuevo Zaldumbide*, trilogía, lo banal, vanguardia, literatura ecuatoriana, novela, desapropiación, comunidad, cotidianidad, intimidad

A mis gatxs, Noodle, Macabea, Nina y Gotchi. Sin su amor hubiera perdido el aliento.

A Sofía, por su incondicional acompañamiento, por su vida en mi vida.

Agradecimientos

A Martha y Jorge, a mis hermanos.

A la amistad sembrada en este tránsito: C., D., G., W. Que eternice.

A Alicia Ortega, por su escucha, sus lecturas y orientaciones, amorosamente atentas, críticas y generosas.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero.....	19
<i>Una comunidad abstracta</i> o qué hace el artista del cuerpo sentado, escribiendo	19
1. Un gesto banal. Hacia una poética (un arranque).....	19
2. <i>Lo banal</i> , entre literatura y arte contemporáneo.....	24
3. La soledad del escritor ya no existe.....	31
Capítulo segundo	41
<i>Te Faruru</i> : el triunfo como episodio; el fracaso como verdadero y supremo fin	41
1. Una novela amorosa	41
2. Hacia los fracasos de la soledad	46
3. “¿O no es eso arte comunitario?” Rareza, vanguardia, posautonomía	54
Capítulo tercero	67
Escribir con gafas. Sobre <i>El nuevo Zaldumbide</i>	67
1. Mis abuelxs, que en paz descansen	69
2. “toda esta mala onda nacional me impide concentrarme”.....	75
3. “y solo pequeño, nada de grandezas”	89
“¿No sería mejor hacerse preguntas útiles?” Hacia una conclusión.....	94
Obras citadas.....	99

Introducción

Una buena parte de lo que he leído en los últimos cuatro o cinco años es literatura ecuatoriana. Una fracción considerable abarca publicaciones que aparecen, más o menos, en los últimos tres lustros, de escritorxs que nacieron desde finales de los setenta y la década de los ochenta, incluso algunxs de principios de los noventa. Mi transcurso por estas escrituras no pretende evocar una postura ni una lectura nacionalistas. Al contrario, reconozco los diálogos que cada uno de los y las escritoras han entablado con distintas voces y tradiciones en las afueras sin, por otro lado, querer remarcar —tampoco— una postura cosmopolita. Se trata, más bien, de una cuestión de cercanía; con esto quiero decir que así como me interesa leer a escritorxs de otras latitudes, para mí es imprescindible darle la misma importancia, otorgarle el mismo espacio, a lo que aquí se ha escrito. No por el hecho de tratarse del país, de la identidad ecuatoriana, sino porque creo y apuesto por las relaciones y los tratamientos que se hacen con el lenguaje y con las formas en que se vive (en) la literatura. Para mí es importante visibilizar las literaturas del Ecuador pues más allá de que históricamente han sido relegadas o desplazadas frente a otras más hegemónicas, comerciales o canónicas —como tantas otras— creo en sus potencias, las valoro, las aprecio como a las de cualquier otra geografía.

El escritor en el que se enfoca esta investigación es Salvador Izquierdo, nombre que Jorge Izquierdo Salvador (Londres, 1980) estampa en sus libros y columnas de opinión. Este movimiento autoral se refleja en la publicación de su novela *Una comunidad abstracta*, pues sus primeros libros y otras publicaciones tempranas sí aparecieron con el nombre de pila del escritor. Según nos cuenta en algunas entrevistas, toda su vida ha estado inmerso en la literatura o ha cultivado una comunión con ella, pues nació en una familia en la que siempre han estado presentes los libros. Esta presencia, su importancia vital, se manifiesta en los proyectos artísticos en los que se ha embarcado, que no son solamente literarios. Hasta el momento Salvador ha publicado cuatro novelas y tres libros de cuentos-relatos, pero además ha incursionado en el cine, como guionista; en la música, como letrista; y también ha sido curador de arte contemporáneo, travesías que claramente han influido en sus formas de escribir y de ser-con-la-literatura. Podría decirse, entonces, que la literatura de Izquierdo es una extensión de su vida. Desde ahí es de donde me interesa partir, desde donde me interesa leer las novelas que he seleccionado para que formen el corpus de este trabajo.

Izquierdo es un escritor que si bien ha transitado diferentes procesos de desterritorialización, ya sea debido a la movilidad por causa de las funciones de relaciones internacionales de su padre y luego a causa de cursar estudios superiores, en un punto de su vida decidió volcar la mirada hacia el Ecuador, especialmente en lo que se relaciona con revisar la producción artística del país. En una entrevista realizada por el escritor guayaquileño Guillermo Morán para su blog *Inmersiones*, Salvador declara que en su vida no había “cultivado un interés particular en la literatura ecuatoriana”, que cuando cursaba sus estudios de maestría o doctorado solían preguntarle por qué su trabajo académico no se relacionaba con el país de la mitad del mundo. “Yo renegaba de eso, no me parecía necesario especializarme en algo ecuatoriano por mi nacionalidad” dijo. Pero que cuando tuvo que retornar al país se hizo una pregunta fundamental: “¿cómo no voy a saber más de lo que tenemos aquí?” (Izquierdo, en Morán 2019). Surge así una preocupación genuina, un interés sincero en explorar lo que aquí se ha escrito; es decir, esta pirueta lectora que deviene también en un gesto escritural evoca una renuncia a la renuncia de no mirar hacia adentro de las letras nacionales (quizá en la misma línea a la que yo me he referido sobre mis propias lecturas), lo cual considero un acierto, pues.

Izquierdo, al igual que varios escritores del país, tiene una filiación con Pablo Palacio,¹ lo que nos lleva a pensar, a su vez, en su diálogo y vínculo con la vanguardia. Y esto es evidente en cada una de las novelas que aquí abordo. Me refiero a *Una comunidad abstracta* (2015), *Te Faruru* (2016) y *El nuevo Zaldumbide* (2019). Estas conforman, a decir del propio escritor, una trilogía. Y esta, a mi parecer, tiene una relevancia creativa digna de leerse, de estudiarse de manera crítica y afectiva.

Sabemos que la etiqueta, el concepto de vanguardia es problemático en sí mismo, pues la mayoría de veces, de manera reduccionista según mi manera de ver, se lo piensa únicamente desde su importancia histórica (su aparición a comienzos del siglo XX), más no se lo analiza desde ideas que lo piensen en el presente, más allá de lugares comunes que concluyen, de manera determinista, casi dogmática, que nada puede ser vanguardista en nuestros días. Aun así, es evidente que todavía prevalece su espíritu, cuyas apariciones nos permiten visitar aquel giro que en el siglo anterior fue tan esencial y tan determinante para las formas de hacer arte, de escribir literatura. Y es por eso que me

¹ A propósito de esto, su libro *Autogol* (2008) contiene un cuento que se titula “Pablo Palacio vuelve a casa”. También cabe datar que en abril de 2023 curó la exposición *Brujerías*, que presentó grabados y estampas de diferentes artistas, productos de un taller interdisciplinario a partir de la lectura de la literatura del escritor lojano. Asimismo, publicó en el 2020 el estudio literario “Experiencias colectivas alrededor de Pablo Palacio”.

parece importante leer la trilogía de Izquierdo, pues en nuestro panorama refresca el diálogo con la vanguardia literaria.

Si bien el abanico que nos ofrece el estudio de la(s) vanguardia(s) es grande, amplio, lo que aquí me interesa pensar, a partir de las novelas de Salvador, es la característica de lo banal, entendiéndola como un gesto y una actitud en contra de la solemnidad y las grandes proezas o aspiraciones, que potencializan la creación literaria. Para ello podemos remontarnos a las irrupciones de Marcel Duchamp, por supuesto. Sus propuestas apuntaban al cuestionamiento del lugar de una obra, la figura del autor y su relación con los receptores, esa relación de arte-vida que en lo contemporáneo desobedece a su separación. Si lo trasladamos al plano literario, no está de más atender a César Aira (2010) cuando reflexiona que “La instalación de lo Contemporáneo implica una negación de la Historia, al menos de la Historia como proveedora de mitos biográficos en los que se sustentaba el valor literario. Una negación liberadora, quizás. [...] ¿quién necesita valores nuevos? ¿Quién necesita valores?” (51). Acaso es Aira el mayor ejemplo latinoamericano en la actualidad de una escritura que reivindica la vanguardia, que le busca otras formas, que cuestiona los supuestos del buen escribir, del buen leer, de la buena literatura. En esta misma línea, se inscriben las novelas en cuestión, es decir, en un gesto desobediente. Salvador Izquierdo claramente mantiene este interés y esta preocupación por establecer cercanías entre literatura y arte contemporáneo, cuestión que es notable en sus novelas, o sea, estas se inscriben en una tradición que invitan a revisar las vanguardias y a pensar en las posibilidades de este retorno: ¿por qué su estructura fragmentaria, su personaje-narrador artista del cuerpo, su brevedad, su ausencia de tramas o personajes redondos, por qué, en sí, características que no responden a una novela convencional?

El primero de estos libros fue publicado por la editorial guayaquileña Cadáver Exquisito (aunque aquí he optado por trabajar con la edición argentina, publicada en el 2021 por la editorial Beatriz Viterbo). Se trata de una novela que no está contada de manera tradicional. No sigue un hilo narrativo, de hecho, la anécdota está casi borrada en su totalidad. Existe un narrador protagonista, un artista del cuerpo, quien gracias a una beca en Vancouver, se enfoca en realizar una investigación sobre “aspectos más mundanos del cuerpo, como el movimiento de brazos y manos al conversar o el gesto, casi invisible, de agacharse para acariciar a un perro” (Izquierdo 2015, 9). Aquí se puede observar ya una apuesta por lo banal. Es una novela que se compone de citas, donde cada una de las que nos presenta el narrador arroja a otra, dando la impresión de que de esta

manera el protagonista cuenta la historia, que imbrica temas como el arte, la escritura, la paternidad, la relación con los animales, entre otros. Por supuesto, este recurso vuelve a la narrativa totalmente fragmentaria, donde lo contado se interrumpe a cada instante.

El segundo libro de la trilogía, *Te Faruru*, publicado por la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, mantiene básicamente la misma estructura que el anterior, con la diferencia de que la anécdota, que se basa en la vida del mismo personaje protagonista, empieza a aparecer, en atisbos, digamos, usando el recurso de notas a pie de página, lo que vuelve a la novela, en el sentido de lo anecdótico, menos hermética que su predecesora. Además, hay una nueva investigación en la que, a diferencia del libro anterior, que se enfoca en el arte universal, el investigador pone su mirada en el arte latinoamericano, especialmente el uruguayo; añadido a ello, se puede conocer sobre proyectos que este artista presenta en galerías del país oriental.

Finalmente, la novela que cierra esta “trilogía banal”, como podría tal vez denominársela, *El nuevo Zaldumbide*, a diferencia de las anteriores, suspende —aunque no del todo— la fragmentariedad que Izquierdo trabajó, aún así, no deja de usar el recurso de las citas, que en este caso, no se evidencian en los “párrafitos”, sino que están escondidas, tratándose de citas indirectas, según explicación del mismo personaje protagonista; entonces, curiosamente, el autor aquí prefiere por optar por una prosa tradicional, a mi parecer, como un gesto irónico. En este libro el artista del cuerpo, a partir de un proyecto sobre cómo colocarse gafas, reflexiona ya no sobre arte universal o latinoamericano, sino sobre literatura ecuatoriana, todo a partir de una carta que le dejó su abuelo al regalarle un ejemplar de la polémica novela de Gonzalo Zaldumbide, *Égloga Trágica* (1956). En esta novela, se reflexiona, entre otras aristas, sobre algunos de los escritores de la Historia de la literatura ecuatoriana y los vínculos con la política; pero me interesa fundamentalmente el tratamiento de la confrontación de los campos literarios del Ecuador en el siglo XX y en la actualidad, su crítica hacia cuestiones que se han normalizado en ellos, por ejemplo, la competencia o la envidia entre escritores o círculos literarios.

¿Qué hace que las tres novelas conformen una trilogía? Si bien son varios los aspectos o elementos que podrían hilvanarlas, pienso sustancialmente en dos: la presencia del mismo narrador (un artista del cuerpo) y los proyectos que lo convocan en cada uno de los libros, los cuales parten de premisas banales.

La literatura de Izquierdo es quizá, en su generación, una de las que más se detiene a pensar la escritura por sí misma, el acto de escribir, se detiene a buscar distintas formas

y formatos para (des)articular el lenguaje. Con esto, en ningún sentido se busca afirmar que su literatura es mejor que otras, mucho menos que pretende la novedad, pues sus obras atienden, se ponen en contacto con tradiciones latinoamericanas o universales que quizá no se han leído mayormente en Ecuador.

En definitiva, considero que hay en estas tres novelas una poética de lo banal, que tiene sus simientes en sus publicaciones previas —digamos, los años de formación— y que ha sido desarrollada con mayor detenimiento por el autor mediante una búsqueda escritural que desarticula las narraciones tradicionales, en una trilogía que lo consolidó en la narrativa ecuatoriana más reciente. Al ser este corpus el objeto de estudio de esta investigación, el enfoque de la misma estará en la deconstrucción de la novela, en cómo han mutado sus presupuestos, cómo se la mira, se la lee o entiende en la actualidad, cuál es su transitar, hacia dónde va o está yendo, qué perspectivas o incluso tendencias la abordan, cuándo regresa la mirada hacia lo que le antecede.

¿Es posible entender una poética de lo banal en las novelas Salvador Izquierdo como un gesto y una actitud que moviliza el cuestionar la sacralización y la autonomía de la literatura?

Capítulo primero

Una comunidad abstracta o qué hace el artista del cuerpo sentado, escribiendo

la banalidad ha sido deshonrada:
todo debe ser —o fingir ser— trascendente

“un poema banal”, Juan Romero Vinueza

1. Un gesto banal. Hacia una poética (un arranque)

Hasta hace no mucho, cuando pensaba en literatura ecuatoriana, era inevitable para mí también pensarla con subestimación. Escuchar comentarios como “es aburrida”, “no hay escritorxs buenos” o testimonios sobre traumas del por qué se prefiere leer cualquier otra cosa era más común de lo que se podría pensar; quizá este imaginario tiene su origen en lecturas obligatorias para la formación colegial —casos como los de *Huasipungo* o *Cumandá*, por nombrar dos de los casos más recurrentes—. Frente a esta clase de panoramas lectores, desde hace algunos años empecé a cultivar mi convicción de que la literatura ecuatoriana es una de las más diversas y de las más enigmáticas, un territorio que sigue sin explorarse con la suficiente atención, más allá de los círculos intelectuales o académicos. Me interesa, entonces, estudiar aquí a un escritor a quien considero esencial en el presente literario de nuestro país, por sus gestos, sus conexiones más allá de la Literatura, donde está la vida, donde ya no existe esta distinción, donde al contrario, se imbrican, se tejen desde la paciencia, la lentitud, la inexactitud, la curiosidad, el juego, la desobediencia crítica, las tradiciones, siempre en contrasentido de lo trascendente o del reconocimiento. Llaman mi atención sus exploraciones interdisciplinarias en el arte (su incursión en la música al ser letrista de la emblemática banda quiteña, Biorn Borg; en el cine, siendo coguionista para las películas de su hermano, el director Javier Izquierdo; ha sido curador de arte contemporáneo y estuvo al frente de Mediagua, un proyecto de librería-galería, durante dos años) y cómo estas se plasman en sus novelas y en sus cuentos, realizando un ejercicio de hibridez, pues lo que escribe siempre parece mantener un tono de investigación, de lo ensayístico —especialmente en sus novelas y cuentos de tintes más lúdicos—. Además, otra arista importante para mí es cómo dialoga con aquello que se ha clasificado como lo universal,

lo latinoamericano y lo nacional, sus filiaciones con literaturas de cada una de estos territorios. Izquierdo es para mí esencial en la contemporaneidad de la literatura del Ecuador, además, por traer al presente el *fantasma de la vanguardia*, como diría Damián Tabarovsky; trae nuevamente la presencia siempre insistente de la vanguardia, insta a una relectura de muchos escritores que fueron piezas clave para esto, sin pretender identificarse como experimental o neovanguardista, ya que es consciente de que estas etiquetas finalmente no pueden responder a las exigencias de la escritura, que siempre es cambiante y casi siempre impredecible. Hallo también algo nuclear en los libros: lo colectivo, el sentido de lo colectivo. La conversación con otras poéticas, las que anteceden y las que suceden a la par de lo que uno busca. Paciencia y escucha. Saber reconocerse, reconocer que el intercambio generoso de las ideas cultiva y hace erosionar la escritura, lejos de la mística de la originalidad

“Ustedes saben mejor que yo que el campo de la literatura ecuatoriana es amplio y a veces aburrido, en otras muy interesantes, a veces desconocido, o mal interpretado” anota Gustavo Garzón (2011) en uno de sus ensayos.² Una sentencia curiosa, pues, de alguna manera, mantiene cierta vigencia. Quiero decir, al pensar el campo literario del país en la actualidad, todavía podría sostenerse que es amplio, interesante y aburrido a la vez, pero sobre todo que se lo sigue desconociendo, aunque esto comenzó a cambiar en los últimos años; en cuanto a lo de “mal interpretado”, es difícil asegurar que así sea, pues la interpretación o las interpretaciones son eso, interpretaciones, apuestas de lectura, que atienden con menor o mayor “profundidad” lo que se ha escrito.

Salvador Izquierdo (Londres, 1980) es un escritor que, especialmente con sus novelas, ha tensionado el campo literario local, pues estas responden al diálogo con la tradición de vanguardia, que en el país no se ha sostenido o cuya continuidad se ha visto interrumpida, pues el realismo, con muchos matices, ha predominado. Izquierdo, a pesar de ser un escritor del presente, ha pasado desapercibido, quizá porque su escritura puede desviar, retar o incluso confundir a las y los lectores. ¿Quiénes lo han leído, quiénes son sus lectores?, podría uno preguntarse. Sería injusto afirmar que se trata de un escritor desconocido, lo cual, por último, no estaría mal, no importaría del todo, pues lo que le preocupa es escribir, buscar formas, desviarse de las normas y los preceptos de lo que *debe ser* la literatura.

² Gustavo Garzón (1958 - ...) fue un escritor quiteño que, como lo indica la solapa del libro citado, “desapareció misteriosamente un diez de noviembre del año 1990 tras haber sido excarcelado y sobreseído por una supuesta tenencia ilegal de armas como militante del grupo Montoneras Patria Libre”.

Su primera novela, *Una comunidad abstracta* (Cadáver Exquisito, 2015; Beatriz Viterbo, 2021), representa un hito en la narrativa contemporánea del Ecuador, pues su búsqueda es heterogénea, busca otro modo de escribir y supone otros modos de leer. Retomando la idea de Garzón sobre las malas interpretaciones, en función de los libros de Izquierdo, ha sido bastante común leer o escuchar comentarios y críticas que reducen la lectura a lo que suscita la idea de *lo experimental*. Por ejemplo, una columna escrita en el diario *Expreso* se titula “Una novela experimental que cautivará a los lectores”. Otro ejemplo está en un texto de opinión publicado en *La República*, “Una breve introducción a la narrativa ecuatoriana contemporánea”, donde acerca del libro en cuestión —y de su segunda novela, *Te Faruru* (Campaña de Lectura Eugenio Espejo, 2016)— se detalla que “Algunos lectores sufren cierta cautela al ser presentados con obras de tinte experimental”. Asimismo, en las conclusiones de un ensayo titulado “Un acercamiento a la Comunidad abstracta”, se anota que se trata de “una novela experimental que nos permite reconsiderar el valor de la “verdad” al tiempo en que crea su propia estructura, su ritmo y es, además, una muestra de las nuevas narrativas que se están produciendo en el país” (Zambrano 2017, párr. 19). En los ejemplos referidos, el concepto de lo experimental es tomado con cierta ligereza, queda en el aire todo lo que se podría desplegar —quizá como una excusa— acerca de este concepto aplicado a las novelas de nuestro autor. Por supuesto, no es fácil hablar de novelas experimentales, ficción experimental o, en un sentido más amplio, de literatura experimental. Muchos son quienes se han preguntado algo así como “¿no es la escritura, en sí, un ejercicio puramente experimental?”. Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de novela experimental? En realidad, no es mi intención generar una definición de lo que esta es o sería; en cambio, sí me interesa abordar una de sus características que ha llegado a ser consensuada: su *fijación* en lo banal. Abordarlo me permitirá al menos esbozar lo que considero una poética de lo banal en las novelas de Salvador Izquierdo.

Existió en Italia el *Gruppo 63* —su nombre se debe al año en el que se formó (1963)—, que fue un movimiento italiano al que se lo puede ubicar dentro de lo que se considera como neovanguardias. Las consignas de este grupo, de sus integrantes —entre ellos Germano Lombardi, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Carla Vasio, Alberto Arbasino, Antonio Porta o Umberto Eco— respondieron en su momento al establishment

y al conservadurismo que se forjó en la sociedad italiana debido a la ideología del fascismo y su dictadura. En 1965, del 1 al 6 de septiembre, en Palermo, se realizó un encuentro donde los miembros de este grupo disertaron y debatieron acerca de la novela experimental. Este encuentro, su memoria, se plasmó en un libro titulado de la misma manera: *Il romanzo sperimentale*. De hecho, el punto de partida fueron las intervenciones, las propuestas de dos críticos, Angelo Guglielmi y Renato Barilli, a partir de las cuales se desarrollaría un diálogo y/o discusión con los demás miembros del grupo. Este encuentro tuvo su relevancia en el hecho de que se desarrolló en un momento clave del siglo XX, sus mediados, pues se partió de cierto revisionismo a las vanguardias de inicios del siglo en pos de pensar la novela experimental para el futuro, que devino en nuestro presente, el espacio-tiempo donde Salvador escribe.

Me interesa el concepto de lo banal como característica esencial de lo que puede considerarse como novela experimental por el ruido que este genera. Lo banal, la idea, la palabra, la mayoría del tiempo genera un malestar, un rechazo, un cúmulo de dudas; dada su carga semántica negativa con la que suele ser entendida o referida (de insustancial o trivial), puede resultar problemática. Por ejemplo, se la puede asociar con el concepto tan conocido y visitado de Hannah Arendt, la “banalidad del mal”;³ o sencillamente se podría pensar que la interpretación que busco realizar sobre el trabajo literario de Izquierdo apunta a concluir que su literatura es insustancial. Todo lo contrario. En este sentido, Barilli afirma que

las acciones prestigiosas, los gestos heroicos y decididos, con los que la novela de otros tiempos había perseguido esos valores extrínsecos y trascendentes, aparecen ahora inauténticos, pierden aquel papel principal para asumir uno secundario [...]. Si antes la narrativa había evitado por mucho tiempo lo cotidiano y lo banal, considerándolo un material completamente inadecuado para sus funciones institucionales, ahora tiene lugar un cambio de perspectiva: lo cotidiano, lo banal, suben al vértice de la escala jerárquica, se consideran como los elementos más auténticos, como aquellos en los que la existencia, el *Dasein*, se muestran más directamente, no instrumentalizados todavía. (Barilli 1971, 15)

³ Como se sabe, este concepto abordó la peor crisis que haya vivido la humanidad, el Holocausto en la segunda guerra mundial. Arendt, en su ensayo *Eichman en Jerusalén: Un estudio sobre la banalidad del mal* (1963), entendió la banalización del mal como aquella forma en la que la maldad en el régimen nazi se volvió ordinaria y cotidiana, condicionando la vida de los individuos, quitándoles la reflexión crítica. Y claro, es en esa falta de pensamiento crítico donde se podría malentender la propuesta de la poética que se quiere explorar en las novelas de Izquierdo, por lo que es preciso señalar que no es esta la asociación que aquí se piensa desarrollar, sino el de la literatura como un territorio que no tiene por qué cargar un sentido *aurático*.

Entonces, lo banal se aparta de su carga denotativa cuando atendemos su cualidad de inmanencia. En el sentido literario —que podría extenderse a la vida misma— lo banal no sacraliza el escribir, el ser escritor, la literatura tal cual; descentra y cuestiona los discursos herméticos de genialidad e intelectualidad alrededor de esto, nociones y prácticas literarias que de diferentes maneras se volvieron imperantes y siguen vigentes.

En el comienzo de “Harold”, uno de los cuentos de Izquierdo,⁴ el narrador dice:

Pero lo más extraño fue que en ese mismo momento, el momento que supe que quería ser escritor, también supe que no debía escribir una sola palabra hasta librarme de todo deseo por escribir. Parece un trabalenguas y no puedo dar muchas explicaciones al respecto, sólo creía que la peor enfermedad de un aspirante a escritor era justamente querer ser un escritor (Izquierdo 2017, 74).

Y, en cambio, hacia el final:

Y sólo ahora, que no tengo nada que hacer, ni deseos en contra de los cuales luchar, ahora que estoy vacío, puedo escribir estas páginas. Yo sé que no sirve de nada. Además, debe resultar un texto flojo desde una perspectiva literaria. Pero bueno, no he tenido mucha práctica en esto. Y no me importa. La única idea que puedo considerar sustancial no tiene nada que ver con estilos o técnicas de escritura, es la de poder viajar en el tiempo, al pasado, a la infancia, tal como lo hizo Superman (90).

Considero ambos pasajes —que tienen una clara ojeada a *El Pozo*, de Onetti; esta búsqueda en la que el despojo de lo literario es fundamental (Lo trataré de manera más amplia en el segundo capítulo de este trabajo.)— como germen de la poética de lo banal que intento señalar. “Harold” la anticipa y, a mi entender, se manifiesta y se complejiza en sus novelas, publicadas años después, que además componen una trilogía.⁵

Recapitulando: entiendo esta poética como un gesto de desobediencia,⁶ una actitud y una búsqueda que apuntan a problematizar ideas de los discursos literarios que mitifican la literatura, que la engrandecen volviéndola ajena al público común, no especializado, abordándola desde una perspectiva de trascendencia. Por ello la

⁴ El cuento es la apertura de la colección *Autogol* (2008), que se publicó al haber obtenido uno de los premios del Ministerio de Cultura en aquel año. Cabe señalar que el libro no circuló en los circuitos editoriales-libreros del país debido a interferencias burocráticas, por lo que el autor tuvo que publicar varios de esos cuentos junto a otros nuevos, nueve años después, en una sola colección que se titula *Te perdono régimen*, publicada con la editorial La Caída. La cita, entonces, pertenece a esta edición.

⁵ *Una comunidad abstracta* y *Te Faruru* fueron finalistas del Premio Herralde de Novela; la primera novela estuvo en la lista larga (2014), mientras que la segunda en la corta (2015). Mientras que *El Nuevo Zaldumbide* obtuvo el premio nacional de novela Joaquín Gallegos Lara en 2019.

⁶ El gesto, entendido en Agamben (2001), quien nos dice que “La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta. Es decir, el gesto abre la esfera del *ethos* como esfera propia por excelencia de lo humano” (53). Es el potencial subversivo del gesto el que me interesa, su posibilidad de resistencia y liberación, en el caso del presente estudio, aplicado a la literatura.

importancia de la inmanencia: una poética de lo banal prefiere desconfiar o al menos dudar de ello, de lo estricta y extremadamente canónico, aquello que no permite expandir las posibilidades de acción o ejecución al escribir. Las novelas que componen la trilogía mencionada, en primera instancia, no responden a lo que se espera del género. Hay un gesto al optar por escribir algo así, o sea, escribir no-novelas cuando la otra alternativa está siempre presente, quiero decir escribir literatura que se apega al canon y a la cual le es menos problemático ser receptada por las y los lectores, por la crítica o la academia.

2. *Lo banal*, entre literatura y arte contemporáneo

Leí *Una comunidad abstracta* por primera vez en julio de 2019, al haberla encontrado —por pura serendipia— y pedido prestada en BiblioRecreo, una biblioteca ubicada en el sur de la ciudad que me vio nacer, Quito. Aunque claramente recuerdo las sensaciones lectoras de descolocamiento debido a su forma, no pasó de haber sido una lectura superficial, catártica, que, sin embargo, marcó mi(s) forma(s) de leer. Para entonces yo era un estudiante de Literatura que estaba a punto de terminar su último semestre del pregrado. De hecho, casi un año después, uno de los autores del corpus que estudié para la respectiva tesis fue Izquierdo, pero abordando sus cuentos publicados en *Te perdono régimen* (La Caída 2017). Ya que este trabajo lo realicé en tiempo de encierro debido a la pandemia y puesto que pretendía referenciar también la novela en cuestión, contacté a Jorge para pedirle que me pasara el archivo digital de su novela, explicándole mi intención, pues se dificultó conseguir un ejemplar. Él, amable y generosamente me lo envió por correo electrónico, señalando que el archivo que adjuntaba no era el perteneciente a su primera edición, sino una segunda versión, de hecho un segundo manuscrito, que para leerlo, lo mandé a imprimir y anillar. Fue leyendo este manuscrito que ahondé en la lectura, disfrutándola aún más que la primera vez.⁷

⁷ La novela se publicó por primera vez en el año 2015, gracias a la apuesta y al trabajo editorial de una de las editoriales más importantes del Ecuador en la actualidad, Cadáver Exquisito (de Guayaquil) luego de haber sido objeto de varias imposibilidades —negativas, rechazos o silencios— para ver la luz como libro, lo cual es comprensible, pues se trata de uno que se sale de los moldes y estándares literarios, editoriales y comerciales. La editorial rosarina, Beatriz Viterbo, también se sumó a la apuesta en 2021, un año después de que comenzó la última pandemia que azotó al mundo, para que se concrete una segunda edición, que es con la que aquí se establecerán los diálogos necesarios, pues como narré, se trató finalmente de la definitiva en caso de que existan en el futuro nuevas ediciones en otras latitudes hispanohablantes. Además de establecerse una serie de cambios mínimos, sobretodo en el estilo y la sintaxis —es notoria la intención de buscar cierta “depuración”—, la mayor diferencia entre estas dos ediciones se define en la supresión de fotos que acompañaban al texto, las cuales aparecen en la edición ecuatoriana.

Una comunidad abstracta es una novela —¿lo es?— que no está escrita de manera tradicional, sino que se trata de una narración no naturalista. No sigue un hilo narrativo lineal, sino que “destruye la idea de narración, de desarrollo, de anécdota” (Alcívar 2016, 91). En sí quiebra presupuestos, mostrándonos *distorsiones antimiméticas*. Existe un narrador de quien “Resulta sin embargo algo forzado referirnos [...] como protagonista, porque, en estricto sentido, la novela carece de trama y no hay descripción de personajes” (Ortega 2017, 42), un artista del cuerpo (también nos podríamos referir a él como artista contemporáneo o artista conceptual) que, gracias a una beca en Vancouver, se enfoca en realizar una investigación sobre “aspectos más mundanos del cuerpo” (Izquierdo 2015, 9).⁸ En esta cita, que se ubica en la primera página de escritura, lo mundano signa ya una apuesta por lo banal, “lo infraordinario”, si atendemos el concepto acuñado por Georges Perec en su libro homónimo. Este narrador, que no se termina de configurar como un personaje, como buen investigador, tiene algunos cuadernos donde hace sus anotaciones aparentemente banales. En la misma primera página se puede leer “Esto es tomado de uno de mis cuadernos de esa época: ‘¿Qué es mejor, rascarse la espalda por debajo de la axila o por encima del hombro?’” (Izquierdo 2021, 7). Esta anotación se vuelve una premisa de investigación para este “artista”, su banalidad está atada a un sentido de intuición que no desea devenga en un tema “serio” donde prime la organización y la sistematización del conocimiento, no al menos de manera intencionada; esta intuición, deviene en improvisación, el deslizarse en la inmanencia. El arranque de la novela, las primeras palabras y oraciones, el primer párrafo, si se quiere, conecta directamente con el *body art* y uno de sus tantos exponentes: “Vi el nombre de Rudolf Schwarzkogler en un libro usado que compré en Vancouver...” (7). No es menor el dato de que haya encontrado la información en un libro usado, pues los libros usados tienen aún menos probabilidad de ser vendidos que los nuevos; a los libros usados se los atiende menos, son más descuidados, el polvo que les cae casi nunca es limpiado, además de caracterizarse —se supone— por ser baratos (aunque haya lugares donde su sentido puede cambiar y los venden como si se tratara de joyas invaluables —claro que algunos lo son, pero me refiero al abuso de quien los vende—). La intención de la pregunta que se hace el narrador con respecto a rascarse el hombro es la de clasificar de manera dual a la serie de artistas —escritores, pintores, *performers*, músicos, etc.— que se presentarán a lo largo de la no-

⁸ Esta cita es un ejemplo de las supresiones en la segunda edición. Cabe señalar que a pesar de haber elegido esta para trabajar mayoritariamente, acontecerán momentos en los que recurriré a la primera, si así lo exige el avance de mi escritura.

trama, “Kurt Vonnegut por debajo, William Faulkner por arriba, y así” (Izquierdo 2021, 8), por ejemplo. Posiblemente esta división responde al deseo de separar lo *underground* (“por debajo”) y lo canónico (“por arriba”). Pero, aunque se arranca citando el caso de un artista radical del cuerpo, es decir, se parte de una conexión que tiene que ver “solamente” con el arte conceptual, llega la pregunta medular, aquella que refleja los intereses de Izquierdo como narrador-personaje inacabado, sí, pero también los de Izquierdo escritor-persona “real”: la conexión entre el arte contemporáneo y la literatura, la conexión entre literatura y arte contemporáneo (la redundancia es intencional); en sí, al interés de querer ser heterogéneo, cuestionar su autonomía, es decir, la literatura como sistema de cánones, con sus principios, leyes o reglas. Reflexiona, entonces, “Con el transcurso del tiempo, sin embargo, mis inquietudes se encaminaron hacia otras preguntas, como: ‘¿Qué hace el artista del cuerpo sentado, escribiendo?’” (8). Esta pregunta no desplaza la importancia de la primera —la de rascarse la espalda—, sino que sirve de nexo entre las dos formas de hacer arte. Una inmanencia, al parecer, en el quehacer literario de Izquierdo.

En *El culto de lo banal* (Librería 2012), François Jost (Estrasburgo, 1949) ensaya una síntesis sobre cómo el concepto de lo banal tomó otras tonalidades a lo largo del siglo XX; no por nada el subtítulo del libro es “De Duchamp a los *reality shows*”. Como se puede observar, el grado cero de esta travesía se enfoca en la irrupción de las ideas de Duchamp y su impacto o influencia, que resiste hasta nuestros días (el subtítulo, en pleno 2023 bien podría decir “De Duchamp a las redes sociales” o poniéndonos más específicos, y acaso más radicales, por la exacerbación del uso de las redes ahora muchos más masivas que otras, “De Duchamp a Instagram/TikTok”). El impacto de los objetos artísticos del francés, su *ready-made*, las ideas que cuestionan la noción de originalidad, llevan al autor de este libro a preguntarse —y preguntarnos— “¿Podemos afirmar [...] que el arte del siglo XX naciente inventó lo banal?” (Jost 2012, 16). Con precaución y minuciosidad para no caer en malos entendidos, el ensayista francés nos acerca a Schwitters y el movimiento merz, el *pop art* o a Arman y sus ideas radicales sobre los objetos desechados como material artístico, sobre su “valor de uso” (17), que depende o responde a dos alternativas, lo banal por defecto y lo banal elegido. La segunda opción es la que reivindica lo banal y abre las puertas para su *culto*: “*utilidad y significación son inversamente proporcionales*” (18, las cursivas son del texto original) resalta. Por supuesto, esta idea se alimenta de los postulados de Walter Benjamin sobre lo aurático del arte, también su culto. El filósofo Bolívar Echeverría (2010) nos explica que “para Benjamin el arte solo comienza a ser tal una vez que se emancipa de su aura metafísica

[...] El *status* de la obra de arte emancipada sería así un *status* transitorio; estaría entre el *status* arcaico de sometida a la obra de culto y el *status* futuro de integrada en la obra de disfrute cotidiano” (103). La imposibilidad supuesta por el sistema capitalista para que el arte no logre su independencia parece que seguirá siendo un eterno retorno, no obstante, entender lo banal a medida de que no caiga en lo que el mismo Jost denomina la *banalización de lo banal*, puede seguir siendo una alternativa de resistencia. “El culto de lo banal es ese *gesto* (el resaltado es mío) que marca un corte entre la representación de lo banal y la manifestación de lo banal” (Jost 2012, 24). Es este mismo gesto al que se refiere Jost el que puedo asociar o identificar en la(s) novela(s) de Salvador Izquierdo. Su escritura es una manifestación de lo banal totalmente desinteresada de lo que Baudelaire llamaba el *vicio de la banalidad*, es decir, lo banal como un canal de distracción a través de trivialidades, por ejemplo, el consumismo. Las novelas en cuestión se alejan de una pose, de medir lo banal como algo efímero, sino que lo resignifican: el gesto, a diferencia de la pose, es deliberado, hay detenimiento para pensar lo banal, en su caso, desde la ironía y el humor, es algo que se sostiene.

Siguiendo esta línea entre la representación y la manifestación de lo banal, podríamos detenernos a pensar brevemente en narraciones que ejemplifiquen cada uno de los casos. En primer lugar, en cuanto a la representación, acude a mi mente un libro de cuentos cortos —que podría leerse también en clave de novela, aunque esto no me convence del todo— del guatemalteco Eduardo Halfon (Ciudad de Guatemala, 1971) que se titula *Elocuencias de un tartamudo* (Pre-Textos, 2012), donde Halfon detalla explícitamente que lo que buscó en este libro fue emular un ejercicio que el escritor estadounidense Paul Auster realizó a partir de escuchar “historias verdaderas que parecieran ficción” para después escribirlas. El autor de *El boxeador polaco* (Libros del asteroide, 2008) se empeñó: “Al igual que lo haría un reportero o un periodista, estaría atento a historias que la gente me contara, historias en apariencia banales, inocuas, pequeñas e insignificantes”, señala. Entonces escribió veinte de estas historias. Por supuesto, la maestría del guatemalteco enriqueció cada premisa de las que partían esas historias, pero sin dejar de lado su propósito mimético. Otro ejemplo en esta frecuencia es la novela de Félix de Azúa (Barcelona, 1944), *Diario de un hombre humillado* (Premio Herralde de Novela, 1987). Una de las entradas del diario deja más que clara la poética de la banalidad. Traslado aquí un fragmento fechado el 12 de enero:

Soy un hombre irremediabilmente banal. Insisto mucho en ello porque la mía no es una banalidad zoológica, como la de la inmensa mayoría de la población [...], ni mucho

menos; la mía es una banalidad asumida, reflexiva; en una palabra, una banalidad MILITANTE. Quizás se entienda mejor si digo que soy un hombre con *pretensiones* de banalidad.

Una insistencia tan descarada, sin duda invita a sospechar lo contrario; invita, lo adivino, a tomarme por un petulante, por alguien con un elevado concepto de sí mismo y en quien los esfuerzos por convertirse en un hombre banal son innecesarios pues YA ES un hombre banal, aun cuando su vanidad le empuje a creer lo contrario. Esta malévola interpretación sólo puede darse en individuos que no han comprendido el valor y la dificultad de la banalidad, individuos que siguen confundiendo banalidad con vulgaridad”. (De Azúa 2010, 123)

La representación de lo banal en esta novela está en el día a día, pero es importante considerar cuando el narrador afirma que no hay que confundir banalidad con vulgaridad, que es lo que comúnmente pasa, de lo que en sí se aleja Izquierdo.

Añadiré un último ejemplo. Se trata de una novela —también escrita en clave de diario— que en su momento causó un impacto, especialmente para cierto sector de la crítica estadounidense. Me refiero a *Una caja de cerillas* (Alfaguara, 2004), de Nicholson Baker (Nueva York, 1957). En ella, debido a una crisis desconocida por la que atraviesa el protagonista, él decide levantarse cada mañana, casi a la misma hora siempre, a escribir en su diario, en su computadora. Tiene una rutina muy marcada, Emmet, el protagonista, en quien no se atisba la pretensión de creerse escritor, pues escribe por pura monótona necesidad. En la novela no pasa nada, no existe la tensión narrativa que se esperaría de una novela realista. La crisis desconocida de este sujeto se mantiene oculta y, al contrario, lo que se presenta son escenas y reflexiones que reflejan la idea de felicidad ordinaria. Se vale de descripciones tan contemplativas que en algún punto pareciera que se está leyendo siempre la misma entrada, pero con variaciones ligeras (en vez de escribir sobre manzanas, lo hace sobre cortes de cabello, por ejemplo). Lo que se rescata es que al menos en aquello que se sigue denominando “estilo”, sí se aleja de la novela realista decimonónica. Aunque la intención sea naturalista, hay un trabajo con el lenguaje, sí, pero no al extremo. Cotidianidad en su estado más puro.

A diferencia de estos ejemplos, la trilogía de novelas de Izquierdo, decíamos, se enmarcan en la idea de manifestar lo banal, alejándose de las características miméticas, de la pura representación. El escritor nacido en Londres, desde su gesto, apuesta por una poética de lo banal diferente, una poética que se refleja en el lenguaje y en la forma de expresar este sentido de banalidad al cual me he referido. En el caso de *Una comunidad abstracta* —y de *Te Faruru*— se compone de citas y fragmentos que son arrojados por el narrador de manera que se concatenan o que están unidas como si se tratara de un micelio, dando la impresión de que esta es la manera, subyacente, de cómo se arma el relato que

no lo es enteramente. Novela fragmentaria en que desaparece la intención de contar. Comparándolas con los ejemplos referidos sobre la representación de lo banal: no intenta contar historias reales que parezcan ficción, como los cuentos de Halfon; tampoco despliega grandes elucubraciones sobre la banalidad o la aspiración —inocua— a identificarse como alguien banal, planteando una filosofía de vida, casi, como en la novela de Félix de Azúa; y mucho menos opta por acudir a los límites de la descripción realista, como en la novela de Baker, pues lo que menos le interesa al escritor —o al narrador— es caer en las convenciones. Intenta, con cierto espíritu de ruptura —sin engrandecerlo— escapar de ellas. “‘Las conexiones que veo entre lo que leo es lo que realmente mueve el texto’ —afirma Jorge en una entrevista—. Lo hace, no en un sentido mitificador del arte, sino en su contra” apunta Jéssica Zambrano (2015, párr. 3), que es quien lo entrevistó. Lo banal opera de manera muy distinta, casi como si los fragmentos fueran disparadores nada más o incluso simples excusas para ensayar algo distinto, no por pretensión vanguardista, sino solamente por buscar desvíos al escribir. Uno de mis favoritos dice “Schwarzkogler, sin parecerse mucho, en su poética, a Albers, dijo algo similar: ‘El arte debe ser un arte de cocinar’” (Izquierdo 2021, 14). Escribir como cocinar, que es una acción sumamente cotidiana, repetitiva, pero que no por eso puede dejar de dar hallazgos y sorprender. Otro fragmento, importante para la novela en sí, casi a continuación del último aquí presentado dice: “Durante mi estancia artística en Vancouver caí en la cuenta de que mi investigación tenía tanto que ver con el arte del cuerpo como con errores como éste que iba encontrando dentro de los libros que revisaba. Pensé que quizás esos errores estaban dentro de mí porque era yo quien los encontraba” (14). Errar como algo que siempre está al acecho de la naturaleza humana. Es sumamente bello como un pensamiento tan simple tiene que ver con un sentido de interiorización de la existencia. Para complementar esta idea sobre los errores, añadamos otro fragmento donde Francis Bacon es quien aparece y toma la posta del relato. “Y Bacon: [...] También creo que el ser humano hoy en día se da cuenta de que es un accidente, de que es un ser que existe completamente en vano, que tiene que llevar a cabo el juego sin sentido. [...] Ahora, lo único que queda es esmerarse por pasar bien durante momentos breves. Prolongar la vida” (38-9).

Para Jost, “lo banal se define por contraste con lo original” (2012, 47). La originalidad, idea en estos tiempos caduca, se suspende en la novela de Izquierdo. La originalidad se asienta sobre preceptos de solemnidad, trascendencia, seriedad. Se sigue considerando o viendo al escritor como un dios creador de mundos, dios diegético al que

ninguno de sus hilos se escapa, dios diegético dueño de las verdades y las ideas grandilocuentes, dios de las frases perfectas, dios de la soledad, dios que no se equivoca.

Los mecanismos de desintegración de la noción misma de diégesis en *Una comunidad abstracta* no tienen que ver con los recursos de las vanguardias ni del arte conceptual [...] porque no es precisamente una idea lo que persiguen, la consecución por medio de la escritura de un concepto preestablecido por más conveniente que pueda ser ese concepto en términos de política literaria, de horizonte cultural o de campo estético. (Alcívar 2016, 91)

Lo que apunta una de las escritoras y críticas literarias más lúcidas e importantes del país, Daniela Alcívar Bellolio (Guayaquil, 1982) es un total acierto, pues la novela, en efecto, no persigue un concepto, una idea que tiene-exige ser sostenida y además expuesta. A mi parecer, el gesto banal —que no es un recurso, sino algo intrínseco de la novela experimental, que fue mi punto de partida— permite que todo lo que se ha decidido colocar en el relato funcione fluidamente hacia lo heterogéneo. Alcívar, más adelante en su ensayo, también nos dice lo siguiente:

Creo que el gran mérito de *Una comunidad abstracta* no es venir a presentar una forma narrativa inédita en nuestro medio [...] Lo que me conmueve de esta novela tiene que ver con la discreción con que se ejecuta el vaciamiento del sujeto, esa forma de poner en acto el movimiento que lo aleja, de presentizar su ausencia, para que brille en la ambigüedad del gesto y, en consecuencia, se manifieste en su modo esquivo de formar comunidad. (98)

Aunque para Alcívar la forma en que aparece la novela de Izquierdo es algo tangencial que “se agradece” (98), personalmente sí quisiera rescatar la introducción de esta forma de experimentar con la novela, que responde a una larga tradición universal y latinoamericana. Con esto no quiero decir que Izquierdo sea el escritor ecuatoriano vanguardista por excelencia, ni la gran novedad del presente de la literatura del país. Las vanguardias, aquí, incluso pueden llegar a tener el peso de ser consideradas fantasmas (Tabarovsky), que generalmente se “encarnan” en Pablo Palacio o Humberto Salvador. Aun así, es importante —por no decir imprescindible— no dejar de lado nombres como los del anarquista francés Félix Fénéon (Turín, 1861 - Châtenay-Malabry, 1944); David Markson (Albany, 1927 - New York, 2010), con quien Izquierdo comparte una serie de similitudes en las propuestas de sus novelas; Macedonio Fernández (Buenos Aires, 1874 - 1952), maestro de J.L. Borges; y por supuesto, Felisberto Hernández (Montevideo, 1902 - 1964), oriundo de Uruguay, país con el que Izquierdo además de tener una serie de conexiones literarias, también mantiene conexiones vitales muy profundas para entender sus modos de leer y de escribir. La fragmentación novelística, la desapropiación (Cristina

Rivera Garza, 2021) y las escrituras citacionistas, el sentido metaliterario y la inacción narrativa, la diseminación de los géneros literarios, incluso el pensar los formatos del libro como objeto, el juego como dimensión de la metamorfosis de lo cotidiano (Lefebvre), las escrituras autobiográficas o la tensión del campo literario ecuatoriano son algunos de los temas en los que ahondaré, banalmente, claro, en un último acápite en el presente capítulo y en los dos siguientes, que se centrarán en las dos novelas que completan y complementan la trilogía de Salvador Izquierdo.

3. La soledad del escritor ya no existe

“Escribí estos párrafos, en vez. Para Fito” (91) escribe Izquierdo (2021), con ecos de Onetti, en la última página de la novela. Este juego de palabras, que a algunos — como a mí (si se lo lee aislado)— podría parecerles divertido, pues parece una ocurrencia banal, se presenta en el momento final de *Una comunidad abstracta*, en el que quien lee este libro está a punto de cerrarlo, de tomar la contratapa y cerrarlo. Es también el momento más melancólico de la novela. En cierto sentido, podría entenderse además como el motivo de la escritura de todas las asociaciones que el narrador realiza a lo largo del relato. Acaso todo el juego de los fragmentos aparentemente inconexos responden a una necesidad de elucubrar para suspender el duelo por la pérdida de una mascota.⁹ Algún lector, incluso, podría decir que en este punto es donde finalmente la novela cobra algo de sentido. Un par de páginas antes, el narrador se pregunta “¿Qué más puedo decir acerca de mí?” (88), y respondiendo a su propia pregunta, anota:

Que soy un artista del cuerpo investigando en torno a la lectura y la escritura. Que tengo un hijo desde una edad relativamente temprana. Que abandoné el derecho. Que alguna vez pensé en dedicarme al turismo. Que tuve un perro que se perdió en las faldas de una montaña. Que pasé una temporada en Vancouver, donde me presenté, tristemente, y con poca retroalimentación, en un museo de antropología, como si yo mismo fuera uno de esos “primitivos” cuyos objetos sagrados y utensilios se coleccionan. (88)

⁹ Se me ha ocurrido que son dos las canciones que pueden funcionar como un soundtrack más que acorde a esto que trato de explicar sobre el perro. La primera, de la banda argentina El Mató a un Policía Motorizado, que se llama “El perro” (<https://www.youtube.com/watch?v=FKuiJoT7GVM>). La otra, es de la banda en la que Izquierdo componía las letras, me refiero a la banda quiteña Biorn Borg y una de las canciones de su primer disco que, efectivamente, se titula “Perro”. Por otro lado, me lleva a conectar también con otra novela ecuatoriana, *Un leve resplandor llamado Claus* (Velásquez & Velásquez Editores, 2019), donde hay un momento en el que se revela también que el perro que acompañaba al protagonista, Claus, un viejo y solitario desencantado de la vida, se ha perdido, ha escapado.

Cuando el narrador responde su propia pregunta, en realidad realiza una especie de recapitulación de todo lo que se ha diseminado en las citas y fragmentos que arman todo: “Que no doy más datos explícitos porque he creído haberlo hecho de manera tácita a lo largo de estos apuntes” (88). Esta decisión del escritor puede resultar algo abrupta, pero a la vez confirma la bella banalidad con que se ha escrito la novela. Es decir, ¿para qué hacer esta aclaración cuando toda la novela ha sido una dispersión? Ni al narrador ni al escritor les importa. Retomo lo que decía sobre el juego de palabras (parrafitos - Para Fito) y todo lo que esto podría significar. Daniela Alcívar nos dice que “No es el peso que ejerce la historia del perro resignifique todo lo anterior para darle un sentido inteligible a la narración, es más bien que el relato de esa pérdida ilumina de otra manera una forma heterogénea de contar los afectos, de hacer duelo, de deshacerse en el movimiento sereno en que el relato se despliega” (2016, 102-3). Por otro lado, el juego de palabras, la idea del párrafo, y aún de manera más recalcada, del parrafito, ese detalle del diminutivo, nuevamente me llevan a pensar en lo banal, pues el fragmento es lo opuesto a lo que es una prosa sostenida, esa manera de escribir donde se busca una cadencia o donde esta no se ve interrumpida, es decir, otra característica de la novela decimonónica. Para los escritores serios escribir mucho, plasmar la imaginación en grandes párrafos, justamente la idea de sostener la escritura, es sinónimo de ser un buen escritor. Para ellos escribir fragmentariamente puede signar una debilidad, una incapacidad creativa, incluso un camino fácil, algo que cualquiera puede hacerlo. Se trasciende mediante la gran elocuencia de las prosas más clásicas. Y por eso es notorio, importante, que el primero de los últimos cuatro parrafitos retome una idea, una cita que antes ya apareció en la novela “Y no continuó porque ‘cuando la trama empieza a ser elaborada, el aburrimiento se asienta’ como dijo Francis Bacon (el artista del Siglo XX, no el filósofo y político del Siglo XVI)” (Izquierdo 2021, 91). Es una forma de rematar la resistencia a narrar de manera tradicional, es la afirmación del gesto y la actitud banal al momento de elegir escribir de manera distinta, sin pensar en supuestos, sin olvidar que la apuesta de esta escritura es en comunidad con otras voces, otros cuerpos.

Ya Alicia Ortega advirtió que esta novela, que inicia la trilogía señalada, “expone una política de escritura cercana a lo que Cristina Rivera Garza define como ‘poética de la desapropiación’” (2017, 42), una poética cuya premisa base es la de no olvidar que existe una genealogía de escrituras que nos preceden y otras que fluctúan en nuestro mismo presente, y que con ambas es posible dialogar, considerando una renuncia a la soledad creativa y una apuesta a construir comunidad por medio de la escritura. Es otro

modo de renunciar a la originalidad o al menos de problematizarla desde otro enfoque. “Una poética que busca enfáticamente desprenderse del dominio de lo propio, configurando comunalidades de escritura” (Rivera Garza 2021, 20). Entonces, podemos señalar una de las tantas conexiones, que tiene que ver con el poeta estadounidense Hart Crane —que según el narrador no tiene que ser confundido con Stephen Crane, que también es nombrado en la novela—, a partir de quien esboza algunas ideas; apunta: “También dice algo que, ahora que lo pienso, calza muy bien dentro de este, mi, texto: ‘en nueve de cada diez ocasiones, si sabes dónde buscar, encontrarás palabras que ya han sido escritas más o menos en el mismo idioma de tu alma’” (Izquierdo 2021, 30). Si se atiende esta línea entre lo teórico y lo creativo, nuevamente se tensiona lo banal y lo trascendente, pues esto último se apega a la idea de autor en solitario, aquel que puede solo desde su ego, un ego indispuerto a abrirse al mundo. Así conecto con otro de los “parrafitos”, donde esta vez el narrador conecta con algo que dijo Ana Mendieta, una artista conceptual que nació en Cuba y creció en Estados Unidos: “‘Mi arte es una manera de reestablecer los lazos que me unen al universo. Es un retorno a la fuente materna’ dijo alguna vez” (84). Estas dos últimas citas traídas desde la novela, nos remontan a la idea de origen, en un sentido casi mitológico. No es gratuito que se escriba “el idioma de tu alma” o “lazos que me unen al universo”, incluso la idea del retorno a la fuente materna. Estas ideas que conectan con lo primigenio, en realidad las leo desde una perspectiva de entender que no somos nada, no desde una visión fatalista o pesimista, sino todo lo contrario, desde lo abiertamente banal, su potencia vital, donde lo nimio y lo fugaz nos permiten conectar con la vida y las experiencias que se nos ofrece.

La crítica literaria ecuatoriana antes citada muy acertadamente también nos señala que “Las citas evidentemente no son azarosas” (Ortega 2017, 44). Esto podría parecer una obviedad, pero no es así. No se trata de una “novela demasiado intelectual” como alguna vez escuché de un joven poeta al que conocí brevemente en la biblioteca en la que trabajaba; tampoco de únicamente asociar información extraída de cualquier fuente; supera la idea del dato curioso. Se subestiman las posibilidades de conjugarse con otros y otras. No obstante, este concepto puede producir extrañamiento al tratar de comprenderlo, pues se lo podría confundir fácilmente con otros como el apropiacionismo; pareciera haber apenas una delgada línea en su(s) diferencia(s). Para nuestra conveniencia, la escritora mexicana intenta no dejar en el aire esto y nos explica que la desapropiación

invita a la consideración de las raíces plurales de toda práctica de escritura. Ahí donde la escritura apropiativa celebra la genialidad del autor individual, ocultando el trabajo colectivo con y desde el lenguaje que la hace posible, la desapropiación pugna por estrategias de escritura (y de lectura) que hagan visibles, incluso palpables, la presencia de otros decires y haceres en textos por los que una autoría compuesta y siempre colaborativa dará la cara. (Rivera Garza 2021, 43)

La desapropiación lleva al límite el cuestionamiento de la autoría, pero un borramiento que reconoce los diálogos con otros. Por supuesto, el concepto se puede ligar a lo experimental en la novela, y derivado de esto también a lo banal. “Naturalmente nuestro novelista es un novelista que no existe, por eso es tan banal” nos dice Angelo Guglielmi (1971, 31). Este ser un no-novelistas, por así decirlo, es más que evidente en Salvador Izquierdo (reflejado tanto en Izquierdo escritor como en Izquierdo narrador), lo que confirmaría otra de las propuestas más bellas de Rivera Garza, cuando nos hace notar que en las poéticas de la desapropiación el escritor (léase también narrador-personaje de la novela) se vuelve un “curador del lenguaje contemporáneo” (2021, 25) y en *Una comunidad...* son algunos los momentos en los que esto es fácilmente identificable; recordar por ejemplo, la reflexión sobre el propósito de un artista del cuerpo acerca de qué lo motiva a escribir o fijarnos en cuando el narrador dice “abandoné el derecho, pero para convertirme en artista del cuerpo” (Izquierdo 2021, 11). Por último, otra característica decisiva, de lo experimental y lo desapropicionista, tiene que ver con la implicación, la interacción activa del lector. “Una obra que exige incesantemente la actividad del lector, en vez de propiciar su ocio [...] se arroja con ira iconoclasta a poner de nuevo en juego todos los valores y conceptos” afirma Barilli (1971, 28-9), mientras que la escritora y crítica mexicana con la que hemos establecido un nexo lo confirma cuando dice que “Leer su muerte [la del autor], testificar su muerte, hacerse acaso cómplice de esa muerte es lo que le toca hacer a los lectores de estos libros” (2021, 49). Esta última anotación la hace abarcando a un autor imprescindible, quizá incluso canónico para entender estas poéticas o estéticas. Me refiero al ya mencionado David Markson.

Una comunidad abstracta, evidentemente se inscribe en la tradición aparentemente fundada por el estadounidense, pues ambos libros comparten una serie de características y mecanismos que los enlaza, tales como el vaciamiento de la trama, la suspensión narrativa que abre paso a lo fragmentario, así como la ausencia de personajes o el desarrollo de conflictos narrativos como se esperaría de una novela tradicional. El contacto, sus similitudes podrían leerse nada más que como un simple plagio. Para Josué Durán (2019) este contacto con, el diálogo, o por último, esta coincidencia con la

propuesta marksiana responde a “vicios americanizados” (22) que siguen enfocando la producción literaria local como si se tratara de una serie de reproducciones sin ninguna búsqueda. Para este ensayista, los motivos o lo que impulsa la escritura tanto de *Una comunidad...* como de *Te Faruru* —la segunda novela de Izquierdo— se reducen a un ejercicio vacío de “coincidencias y distancias” (23) que únicamente se asocian a la propia biografía de Izquierdo. En su intento por sonar polémico e interesante compara esta vacuidad con uno de los videojuegos más conocidos y masivos, *Minecraft*, gracias al cual, al parecer, el ensayista afirma haber entendido, a modo de sospecha, que “en la Literatura algunos conceptos como ‘la experimentación’, ‘la novela’ o ‘la vanguardia’ operaban de manera parecida” (24). Finalmente, concluye —abarcando también otras novelas de contemporáneos a Izquierdo— que “Colonizar es, en su lenguaje coloquial, ‘dar pensando’, aceptar que nuestras actitudes vengan determinadas por prescripciones a veces americanas, a veces francesas. Nuestra condición colonial es nuestro límite, nuestro no saber mirar” (25). Lo que me genera ruido de esta crítica, también tiene que ver con una vacuidad, en este caso argumentativa, dado que el autor no demuestra con un acercamiento a las novelas de Izquierdo su postura, su idea de que nuestra literatura ha sido colonizada y nada más. Queda en el aire, en la generalidad. No quiero decir que su lectura no sea válida, pero al no acercarse a señalar los mecanismos que le hacen pensar que lo de Izquierdo es solo un pastiche, me queda, también, la duda.

Quizá una crítica que ejercita esta falta a la que me refiero en Durán, sí la aclara el reconocido escritor guayaquileño Ernesto Carrión (2017), pues se acerca a la novela, realiza un ejercicio de revisión textual.¹⁰ Pero, finalmente, esta crítica también tiene algunos puntos reduccionistas que me gustaría señalar. El escritor de *Incendiamos las yeguas en la madrugada* (2019) nos dice, en primer lugar, que “la lectura de *Una comunidad abstracta* sí produce la sensación de novedad en el lector inexperto” —lo que da a entender, que él sí es un lector experto (nuevamente aires de grandeza)— debido a las características ya señaladas que tiene en común con las no-novelas de David Markson. Anota también que la de Izquierdo “Genera curiosidad a pesar de ser un artefacto exageradamente intelectual que [...] —nuevamente por sus características— pierde lectores” (77). Prosigue y señala que es una novela para lectores cultos y, con cierta

¹⁰ Carrión realiza un contraste, una comparación entre las propuestas de los dos escritores en cuestión. “David Markson escribe:”, “Salvador Izquierdo escribe:”; “Markson:”, “Izquierdo:” son las señas particulares de su ejercicio comparativo, que aterriza en diez ejemplos o extractos, cinco de cada autor.

condescendencia, afirma algo ¿positivo?, diciéndonos que la apuesta de Izquierdo es una “decisión valiente del autor. Orillar su obra aún más al margen de la literatura nacional en un país de escasos lectores” (77). A la final, la crítica u opinión de Carrión parece no distar demasiado de la de Durán, pues para él Markson es el “Autor a quien Izquierdo adeuda en estilo, tono y sobre todo en propósito”. Y me pregunto, ¿en verdad todo tiene que reducirse a hablar disimuladamente sobre las influencias? —que por cierto, Carrión le da validez, pero solamente para tapar su verdadero énfasis, el de la deuda—. Estoy de acuerdo en que existe el diálogo de Izquierdo con Markson, pero adeudar me parece una palabra muy imprecisa, porque finalmente toda la literatura es deudora de otra literatura. Un ouroboros. Por otro lado, es curiosa la seudorabiosa diatriba con la que Carrión comienza su crítica, pues en su introducción denosta la crítica literaria ecuatoriana, a la “seudocrítica” hecha por periodistas culturales; de hecho, se refiere como un pulular a la acogida de las novelas de Izquierdo en los diferentes medios. Llama mi atención también cómo se vale, muy convenientemente, de lo que a él le parece el comentario más acertado hasta ese momento por parte de un crítico, hablo de Carlos Burgos; lo que Carrión toma dice: “Los dos últimos trabajos de Izquierdo, tan curiosos como poco convencionales, se desmarcan de cualquier noción de originalidad literaria y nos presentan una idea de la cultura hecha a través de retazos y reciclajes” (Burgos, en Carrión 2017, 79). Se le olvida, entonces, a Carrión mencionar que Burgos (2017) también dice que “los paratextos (citas, notas, anexos) ocupan un lugar central en la estructura de la obra. No son meros añadidos [todo lo contrario a lo que plantea Carrión], sino los elementos que verdaderamente movilizan la escritura” (párr. 7). Después de esto aparece el fragmento del que se vale Carrión para su crítica. Y finalmente añade, en el mismo párrafo que “Ambas novelas han sido finalistas del prestigioso premio Herralde y, en mi opinión, colocan a Izquierdo como una de las voces más sugerentes de la nueva narrativa ecuatoriana”. Queda claro, entonces, que Carrión reduce la novela de Izquierdo a que es “la información de las citas” (79) la que marca la diferencia entre lo del ecuatoriano y del gringo, esto es, el cambio de referentes, artistas, contenidos o notas. Su crítica termina tambaleante cuando nos dice “No recuerdo en qué lugar leí que David Markson optó por escribir estos retazos de información...”. Ese no recordar, no explicitar la fuente, es un mal que no se puede permitir alguien que ataca tan fuertemente a la crítica literaria. Quizá lo que creyó que le excusa es que él no es crítico literario, sino “escritor lector”, como se titulaba su columna en el ya desaparecido suplemento *CartónPiedra*.

Por supuesto, como había anunciado ya en este capítulo, mi intención no es leer las novelas de Salvador Izquierdo como novelas de total ruptura, de novedad absoluta. Simplemente me interesa señalar cómo el introducir este trabajo con la forma, signado por la poética de la desapropiación, antes inédita en nuestro medio, es relevante para pensar otras formas de escritura, otras alternativas, que no necesariamente tengan que responder al realismo, a lo decimonónico.¹¹ Nuevamente, para mí, ahí está la importancia del gesto y la actitud banal. Porque esta forma de ser en la literatura es siempre necesaria para que la literatura se renueve, para que no se estanque en ciertos dictámenes, para que cruce las puertas de lo paradigmático, porque la literatura es tradición, pero es más su flujo, el flujo de las tradiciones, que vienen y van. Además, son pocos los autores de su generación que se han decantado por regresar su mirada a las nociones de las vanguardias, y por ello su diálogo con esta tradición es relevante en la actualidad. Y sobre todo, es importante considerar la búsqueda del arte en colectividad —aunque no sea la única vía—, como si se tratara de una biósfera del lenguaje, su literatura reúne fragmentos, voces de distintos lugares, relacionándolas, no tanto por contrastar como por comunicarlas, reconociendo que no existe aquello que los escritores ingenuos buscan, originalidad. (Me preguntó en qué estará trabajando ahora Izquierdo, a qué está jugando esta vez antes de trasladarlo al código literario, a las letras, sus símbolos.) Ese riesgo que, como podemos ver, finalmente provocó críticas que se resisten o que se incomodan cuando algo no nuevo, no original, pero sí audaz, aparece en el medio. Porque además, todo el ejercicio fragmentario y citacionista (paratextual, como dijo Burgos), coloca la literatura de Izquierdo en un espacio en el que tiene todo el material necesario para dialogar tanto con la literatura universal, como con la latinoamericana. Y sí, hacer estas distinciones me resulta necesario, pues si en *Una comunidad abstracta* Izquierdo aborda referentes “universales”, ajenos —¿es lo más preciso usar esta palabra?— a Ecuador y Latinoamérica, en las novelas que completan la trilogía precisamente tensiona, se conecta con estos dos territorios. Revisita debates importantes sobre lo nacional y lo internacional, lo local y lo universal, como el que suscitaron José María Arguedas y Julio Cortázar o las confrontaciones entre la escritura realista y militante de principios del siglo XX y la

¹¹ “Pero cada vanguardia aspira a la tradición. Sería una locura si un autor de vanguardia escribiera para que nunca, nunca, nunca, se le entienda: escribe en cambio para romper una situación, para comunicar algo distinto. La vanguardia ‘acierta’ cuando crea su propia tradición” dice Umberto Eco (1971, 87). Y aunque Izquierdo no pretende crear una tradición propia, y hasta quedaría escueto querer promocionarlo como un vanguardista per sé, sí que le interesa romper una situación, comunicar algo distinto al menos en nuestro medio. Todo lo demás, como el meme, sería avaricia.

vanguardia liderada por Palacio en la narrativa y por Hugo Mayo o Gonzalo Escudero en poesía; ideas que considero necesarias revisar desde nuestro presente, pues finalmente son una constante en las novelas de Izquierdo, aunque casi nunca de manera explícita, textual. Habría que preguntarse sobre su interés, que a veces parece una obsesión sincera, no impostada, de la idea de campos literarios, y sino ¿por qué terminar su trilogía con una novela que aborda el campo literario nacional, prácticamente sin hacer referencias a diálogos más internacionalistas? Por último, a diferencia de la tan firme unicidad de la crítica de Carrión, yo considero que sí hay cierta distancia con Markson. Me pregunto, por ejemplo, por qué el novelista y poeta de Guayaquil no habla de los libros del estadounidense como artefactos excesivamente intelectuales; para esto podríamos fijarnos solamente en la extensión —que en este caso sí me parece un factor determinante—. La novela de Izquierdo tiene 93 páginas en su edición ecuatoriana y 91 en la argentina; la de Markson es más larga que la suma de las dos ediciones de la de Salvador, con 214 páginas. Otra de las diferencias en lo formal es que precisamente los fragmentos de Markson, no sobrepasan las cuatro o cinco líneas cuando más; la fragmentación, quiero decir, es mucho más extrema, lo cual se evidencia solo al ojear la obra, notando que la mayoría de estos recortes son de uno o dos renglones (aunque el narrador-artista del cuerpo denomine parrafitos a sus textos, ocurre lo contrario a lo que acabo de explicar con Markson, es decir, son pocos los parrafitos que no tienen más de cuatro o cinco renglones, de hecho hay parrafitos que bien son párrafos estándar). Asimismo, el episodio ya referido sobre el perro Fito, le da una vuelta de tuerca a *Una comunidad* en comparación a las novelas de Markson, pues este episodio, aunque toma mayor claridad hacia el final del libro, pone en duda la inacción planteada, el vaciamiento de la anécdota; duda porque se empieza a tornar más narrativo e incluso más directamente confesional, cosa que definitivamente no sucede en Markson, donde la inacción es total. Y finalmente, otra diferencia es que en Izquierdo sí que aparece la voz del narrador; no todo es referencial y citacionista. Quizá son detalles menores, que no marcan la gran diferencia, banales en suma, que es lo que aquí nos interesa.

Quiero aclarar que la poética de la desapropiación es algo que ha tomado fuerza en otras escritoras y escritores latinoamericanos. Vienen a mi mente, sobretodo, Alejandro Zambra, Tamara Kamenszain, Camila Sosa Villada o Cecilia Pavón, por traer a colación algunos nombres. El diálogo con ellxs se abrirá en el próximo capítulo, en la segunda novela de la trilogía, latinoamericanamente.

Antes de cerrar esta sección, me gustaría citar la metáfora que utiliza el propio Izquierdo para entender su poética desapropiacionista, tomándola banalmente de su perfil de Instagram, de un post a partir de que viera la luz la edición argentina de *Una comunidad abstracta*. Dice: Me fascinaba el jueguito de conectar los puntos. Contar y unir con un trazo las distancias entre 1,2,3,4,5,6... Reproducir una imagen completa, tomado de la mano. Jamás lo hubiera logrado así a mano alzada. Un escritor es alguien que dibuja líneas sobre el papel. Claro que se crean cosas propias, originales, valientes... pero la convención de firmar un texto como autor@ es una equivocación porque se escribe leyendo, escuchando y en conversación con otr@s. Un libro es escrito por muchas personas, la autoría es de una comunidad”.

La solead del escritor, del lector, tal como lo predijo Markson, ya no existe. Y me alegra saber que se empieza a comprender aquello, sin caer en una impostura. O al menos es el caso de Izquierdo.

Capítulo segundo

Te Faruru: el triunfo como episodio; el fracaso como verdadero y supremo fin

Para Gotchi, por su amor silencioso y juguetón

Quieran los amigos imaginarlo completo;
 otros, si gustan, escaso
 Pronto comenzará el buen sueño

“Párrafo interrumpido” (en *Trema*), Ida Vitale

1. Una novela amorosa

Te Faruru es una frase (¿una idea?) que en idioma maorí significa “Aquí se hace el amor”. También es el nombre con el que el pintor francés Paul Gauguin tituló una de sus series de grabados, que fue trabajada en las últimas décadas del siglo XIX. Y es desde Gauguin que Izquierdo toma prestada la idea para titular esta segunda entrega de su trilogía, donde las conexiones, la desapropiación, la actitud y el gesto banal¹² se siguen presentando con destreza, a través de lo lúdico y el humor, el manejo de la ironía, que se atisbaba ya en *Una comunidad abstracta*, pero que aquí se asienta con mayor claridad. Por otro lado, en esta segunda novela, el mismo narrador —Salvador, el artista del cuerpo— es quien teje los hilos aparentemente invisibles de nuevas investigaciones o motivos de investigaciones que, otra vez, parten de premisas que aparentan ser banales, pero que potencian toda la esencia de lo que se escribe, como se verá. Pero antes de adentrarnos en esto, me gustaría ensayar algunas ideas alrededor del título, porque este no es tan solo un título, sino que aparece como una síntesis de la novela misma. Dos palabritas con un significado inmenso.

El amor es una de las abstracciones más complejas que el ser humano ha podido tener presente. Es inabarcable e indefinible en tanto depende de la subjetividad de cada individuo, de sus percepciones y vivencias para construir un sentido propio del mismo;

¹² Recordemos que en Izquierdo este gesto tejido desde la idea de lo banal se presenta siempre para dejar por sentado el sentido de la antiolemonidad, de no tomarse tan seriamente el quehacer literario, sino revelar posibilidades lúdicas de creación, distanciarse de los supuestos.

para unos, por ejemplo, puede tratarse de un sentimiento sin el cual no se puede vivir, como si fuese oxígeno, mientras que para otros este sentido elevado, idealista — glorificado, si cabe—, queda reducido al impulso biológico, al instinto de conservación de la especie. El amor es una abstracción que, como el tiempo, lo atraviesa todo. María Auxiliadora Balladares (1980), guayaquileña, una de las voces más relevantes del panorama poético actual del Ecuador, en uno de los textos que componen su poemario *Guayaquil* (2017), escribe “Son tantas las formas del amor/ Tendríamos que tomarlo en nuestras manos/ Y entender cómo cambia/ Y observar cómo/ Ya en nuestras manos/ Nos vuelve otros” (47). El poema al que pertenece este fragmento tiene como título justamente al primer verso citado (“Son tantas las formas del amor”). Los tres primeros versos hacen referencia a la volubilidad, a las infinitas posibilidades de lo que podría ser el amor; por otro lado, los otros tres se refieren a lo que el amor puede, esencialmente lo que el amor puede producir en nosotros mismos. Ahora bien, ¿qué es lo que el amor puede en un escritor cuando se sienta para enfrentarse a la página en blanco?

Roland Barthes, en uno de sus libros más leídos y celebrados, *Fragmentos de un discurso amoroso* (2004), se preocupa por el amor en tanto un discurso que, aunque muchos lo utilizan, en realidad su esencia es invisibilizada, porque este uso se ha vuelto para él —y comparto la idea— un conjunto de enunciaciones de connotación banal frente a otros discursos entre comillas más relevantes, como el del poder, la cultura o la ciencia. Entonces el semiólogo francés lo rescata e intenta en sus palabras “un lenguaje primero” del amor (Barthes 2004, 13), una serie de enunciaciones amorosas. Uno de los conceptos que no deja de lado es el de escribir. “**ESCRIBIR.** Señuelos, debates y callejones sin salida a los que da lugar el deseo de ‘expresar’ el sentimiento amoroso en una ‘creación’ (especialmente de escritura)” (Barthes 2004, 119, énfasis en el original). ¿Acaso un escritor no utiliza señuelos para atraer a sus lectores, no debate, no dialoga con otros y consigo mismo, no se estanca laberínticamente de vez en cuando al momento de escribir? ¿Acaso no hay amor en sus búsquedas? Estas preguntas, por su puesto, aplican para la novela que convoca la escritura de este capítulo. Quiero decir, no es para nada menor que Izquierdo se haya decantado por titular a su libro como lo hizo, que se explica desde su aparición entre los párrafos intercalados, más o menos en la mitad de la novela:

Uno de los personajes en *Tierra de nadie*, de Onetti, fantasea con huir a Faruru, una isla imaginaria en el Pacífico, a lo Gauguin.

El nombre de esta isla, por supuesto, viene de Te Faruru, título de una serie de grabados realizados por Gauguin entre 1893 y 1894.

Siendo que la frase quiere decir “Aquí se hace el amor” en el idioma maorí. (Izquierdo 2016, 81)

Te Faruru mantiene la misma estructura que *Una comunidad abstracta* en cuanto a los párrafos intercalados. La pequeña o gran diferencia —como se la quiera leer— es que algunas anécdotas de la vida del mismo narrador comienzan a aparecer (¿atisbos, intento de una trama?) en notas a pie de página,¹³ lo que vuelve a la novela, en el sentido de lo anecdótico, en esa exigencia narrativa que generalmente se busca (una historia, algo que se cuente) menos hermética que su predecesora. Por otra parte, hay una nueva investigación. A diferencia del libro anterior, cuyos elementos oscilan o se enfocan en el arte universal, este pone su mirada en el arte latinoamericano, especialmente el uruguayo aunque manteniendo ciertos vistazos, muy breves, a las vanguardias europeas. Pero ¿dónde queda el amor en todo esto que acabo de explicar? De modo gran angular, esto se podría responder en la filiación o las filiaciones que tienen tanto Jorge Izquierdo Salvador —escritor— como Salvador Izquierdo —narrador— con el arte de vanguardia y la literatura de Uruguay.

José Rodó, escritor y político uruguayo, postuló parte de su pensamiento enmarcado, enraizado, en un neo-idealismo. Se mantuvo firme en su intuición espiritual, reflejada en gran parte de su obra, en mayor o menor medida (lo que también ha provocado, claro, que lo critiquen, que lo tachén incluso, de manera bastante reduccionista, como un simple idealista). No es de extrañarse, entonces, que al escribir sobre creación artística —léase también creación literaria—, Rodó emplee el uso del amor como concepto clave para formular sus ideas. “Obra de amor es, pues, la función creadora del artista” (949), dice el escritor uruguayo. El sustento de este dictamen por parte del

¹³ Y en realidad, aquí se halla un juego irónico, pues a pesar de que estas notas al pie, que son once en total a lo largo de la novela, son objeto de rechazo por parte del narrador que, de hecho, en la primera de estas nos dice:

Reconozco, además, cierta soltura en el proceso de apuntar esta primera nota al pie de página, elemento textual con el que, dicho sea de paso, mantengo una relación que oscila entre el amor y el odio. Ha habido ocasiones en las que he descubierto cosas notables en las notas al pie de página de algún libro pero en otras, en cambio, estas producen en mí tal nivel de pereza, resultan tan excesivamente complementarias, que simplemente las ignoro o reviso muy por encima. Además, reconozco que esta práctica de avanzar algunas páginas, cuando las notas son largas, para luego tener que retroceder, así sea una pequeñez, es francamente incómodo” (Izquierdo 2016, 21).

La ironía, por supuesto, está en el reconocimiento de la incomodidad; hay también un guiño burlesco en lo referente al avanzar o aumentar páginas cuando se escribe —práctica bastante común, pero quizá no muy optimizada—. Personalmente, espero que quien lea esto que intento escribir, no se salte mis notas al pie.

autor, radica en una concepción donde predomina la idea de genialidad; el genio, para Rodó, está predeterminado por la intervención de un *numen*, entidad que se encarga de otorgarle inspiración a quien escribe, dirigiendo a la vez su imaginación. Esta mirada está llevada al plano de lo sublime, de lo prodigioso. Amor, al crear, es para el autor hacerle caso a la voz del numen, dejarse llevar, permitirse sentir la manifestación de su plenitud al embarcarse en la escritura. Ciertamente, esta perspectiva configura un problema, el del gastado debate sobre si el genio nace o se hace —que no es precisamente lo que al presente ensayo le interesa—.

La genialidad vista de manera *idealista-rodoniana* quizá no basta. No obstante, hay una idea dentro de todo este conglomerado que aquí se puede rescatar, para pensarla más allá o a parte de la sublimidad. Rodó expone que existe una transformación personal cuando quien crea-escribe supera los límites de la individualidad y se vuelve otro al permitir que el amor permee su creación. “En la esencia misma de la imagen radica un principio apetitivo, una fuerza elemental de realización que tiende a trocar (...) la representación de un afecto, en afecto eficazmente sentido.” (950). Como se mencionó anteriormente, esta idea puede ser trasladada fuera del campo de la excelsitud. Se la puede llevar al terreno de la experiencia vital en función de lo material, donde el cuerpo toma el protagonismo para la canalización de los afectos *eficazmente sentidos* a los que este autor se refiere, es decir, de todo el amor que fluye al momento de escribir; asimismo, se abre la posibilidad de pensar en la construcción del genio como un trabajo, pues escribir finalmente es eso, un trabajo del cuerpo que concreta lo que balbucea o sugiere la mente.

Dos grandes *Juanes* de la literatura universal coinciden al afirmar, en sus respectivos ensayos, que escribir es un acto de amor. Me refiero al paisano de Rodó, Juan Carlos Onetti —con quien Izquierdo tiene una tremenda filiación, que la exploraré más adelante, pues es fundamental en la novela— y a Jean Cocteau,¹⁴ aquel extraordinario artista multidisciplinario francés. Onetti escribió “No desciende una musa del cielo, pero podría decir que (al escribir) sucede lo mismo que cuando uno se enamora. De pronto uno necesita escribir. Uno se enamora y no sabe por qué” (27), y más adelante “Ya dije mucho y varias veces que escribir es un acto de amor, y sin eufemismo” (28). Por su parte, Cocteau compuso “Escribir es un acto de amor. Si no lo es, sólo es letra” (133). En principio, ambos autores conectan con Rodó, pero a la vez toman una distancia. Es interesante sobremanera cómo en el caso del creador de la mítica Santa María, en la cita,

¹⁴ Jean es el equivalente a Juan, en francés.

de entrada anula el mito, la mística del numen planteada por su compatriota, y a su vez mantiene la importancia del amor como potencia o disparador creativo; es atractivo también cómo hace énfasis al decir que esta afirmación no se trata de un eufemismo, confiriéndole un sentido genuino a su postura, sin rodeos. En cuanto a Cocteau, la segunda parte de su cita, asimismo, es un plus, con el que nos invita a pensar en que quizá la escritura literaria no se trata únicamente del dominio o perfeccionamiento de una técnica, sino además de darle una importancia a los afectos que aparecen en el proceso mismo de escribir.

En un reportaje del diario *El País*, escrito por Jesús Ruiz Mantilla, que se titula “Por qué escribo”, se exploran las motivaciones o razones —en respuesta a la pregunta del por qué— para ejercer la escritura en algunos autores y autoras. Entre una de las respuestas está la de Amélie Nothomb, y en realidad lo que contesta sintoniza con lo dicho por Onetti. La escritora belga responde: “Yo no lo elegí. Es igual que enamorarse. Se sabe que no es una buena idea y uno no sabe cómo ha llegado ahí pero al menos, hay que intentarlo. Se le dedica toda la energía, todos los pensamientos, todo el tiempo. Escribir es un acto y al igual que el amor, es algo que se hace. Se desconoce su modo de empleo, así que se inventa porque necesariamente hay que encontrar un medio para hacerlo, un medio para conseguirlo”. Amar/escribir requiere energía, concentración, tiempo. Ambos actos, como refiere la autora, no tienen métodos definidos sino que hay que buscarlos, inventarlos. Quien escribe está sujeto a buscar sus propias formas para someter su mente y su cuerpo al propio acto de escribir. Quizá amar, al escribir, es nutrirse de lecturas, quizá es buscar ritos o rituales propios, quizá es entablar el diálogo con otros, estar dispuesto a la crítica. Por supuesto, habrá escritores que ni siquiera lean mucho, ni busquen un ritual, sino que solamente se sienten a escribir, que es otra forma, menos dinámica, de hacerlo y eso no significa que se prescinda del amor, que siempre todo lo atraviesa. Me pregunto ¿piensa Izquierdo que escribir es un acto de amor? Evidentemente. Nuevamente, bastaría pensar en el título de la novela. ¿Es esto solamente una especulación mía o al contrario, algo muy obvio a lo que no tendría por qué darle vuelta? ¿Es suficiente el amor, digamos, que todo lo puede, para sentarse a escribir, tan dubitativamente como lo hace el narrador de nuestra novela? A esta pregunta, podría responder, tajantemente, que no. Izquierdo-narrador es consciente de que la escritura se vuelve escritura al hacerlo. Igual que el amor. Te Faruru.

Te Faruru, podría haber dicho Duchamp.

El nombre de su alter-ego femenino, Rose Selavy, además, puede ser leído como: “*eros c'est la vie*” (cursivas en el original).

Esto dijo André Breton en relación a los textos de Rose Selavy: “Las palabras han dejado de jugar, las palabras están haciendo el amor.”

Te Faruru, podría haber dicho este Breton.

Después de la muerte de Breton en 1966, Duchamp dijo: “No he conocido a un hombre que haya tenido una capacidad mayor para el amor.”

Y: “Breton amaba como un corazón late. Él era el amante del amor en un mundo que cree en la prostitución. Ese es su legado.” (Izquierdo 2016, 144.5).

El amor, entonces, se manifiesta de distintas maneras al escribir. Además de ser sustancia, acompaña, impulsa y fortalece el hacer arte.

2. Hacia los fracasos de la soledad

En oposición a la genialidad de nacimiento en un escritor, al don, al numen, está la idea del talento, que siempre puede mejorar progresivamente. El talento es un cable a tierra, tierra donde no existe el numen. Luces encendidas por uno mismo. Raymond Carver, en su ensayo *Escribir*, anota:

Algunos escritores tienen abundancia de talento; no conozco ningún escritor que carezca de él. Pero una manera única y exacta de mirar las cosas, y encontrar el contexto apropiado para expresar esa manera de ver, eso es otra cosa. [...] Es el mundo suyo y de nadie más. Es una de las cosas que distingue a un escritor de otro. No el talento. Éste abunda. Pero el escritor que tiene una manera especial de mirar las cosas y que le da una expresión artística a esa manera, ese escritor va a durar. (37-38)

A mi parecer el talento no implica únicamente saber escribir bien en tanto, digamos, estilo, voz propia. Por eso Izquierdo, como hemos visto, apunta por lo impropio, por un arte que piensa en la desapropiación y en las comunidades inoperantes (J.L. Nancy), una voz que encuentra su sentido en lo que se difumina y hasta lo que se desvanece. Esto no necesariamente tiene que ser el horizonte de quien escribe. Pero sí la escritura como un trabajo que no precisamente tiene que ver con la idea del escritor profesional. Te Faruru. Cultivar la escritura, darle sus cuidados es amarla, amar. En un mundo al que le invade el tedio, el fracaso del sistema capitalista, su ritmo de vida tan caótico y veloz, sus ideas obsesivas de consumo y éxito, el idealismo tiene que ser sostenido, desde las pequeñas cosas que nos atraviesan en el día a día. Muchas veces,

muchos de quienes escriben se olvidan de esta noción, y en cambio lo hacen en función de hallar totalidades, respuestas grandilocuentes, formas que apunten a la perfección (¿qué es lo perfecto?), a verdades unívocas. Pero el sentimiento no es menos importante que el razonamiento, para ninguna persona, mucho menos para alguien que ha optado por crear literatura. Por ello, una propuesta para escribir es la de permitirse sentir, la de hacerle caso a la intuición que responde al amor al momento de sentarse para enfrentar la página en blanco. Esto, ojo, no significa dejar de lado aquellos aspectos técnicos que estas dos formas de escribir exigen. No todo es seriedad, no todo tiene por qué apuntar a la grandeza. Bastaría quizá con intimar con uno mismo para poder intimar con el arte, con la literatura. Tampoco el amor es lo único que tendrá que ser atendido, pues se cuentan con herramientas creativas para potenciarlo. O simplemente con las ganas de escribir, que no necesariamente tiene que responder a esquemas o formas canónicas de escritura o ni siquiera a ideas fijas de cómo tiene que ser un escritor o lo que tiene que hacer para ser un buen escritor, uno “profesional”. Al respecto, en otra parte de la primera nota al pie de página en la novela, el narrador nos dice, al contarnos sobre su proyecto de planchar de camisas:

Descubrí que mi actividad no era conducida desde el profesionalismo que hoy en día se espera en todos los campos. No soy certero al momento de planchar camisas, así como no soy certero en otras facetas de mi vida (cocinar, limpiar, organizarme), por más que me esfuerce en serlo. Las arrugas sobre la tela son, precisamente, el esfuerzo desdoblado o encogido. El antiesfuerzo, acurrucado. En su máximo esplendor, constatan la insuficiencia de todo esfuerzo. El profesional rinde cuentas de su pericia con decisión y seguridad. Yo, en cambio, en la vida y en el arte, me siento, y me he sentido siempre, carente de esa seguridad, inseguro de esa pericia. No llego a ser genial en nada. Tampoco soy mediocre. Estoy al borde. Casi un genio, pero jamás llegaré a sentirme realizado en nada de lo que hago; de eso sí creo estar seguro, pero también dudo. Tengo una tendencia demasiado inclinada hacia la duda y a moverme de manera impredecible. Soy inseguro porque no sé qué va a pasar hasta que está pasando y entonces, cuando ya sé, paso a ser inseguro nuevamente porque no sé cuánto va a durar. (Izquierdo 2016, 22)

Aunque aquí la reflexión del narrador parte del primer proyecto de arte nombrado en la novela —el de las camisas planchadas—, esta puede ser aplicada, trasladada hacia el terreno de la literatura. Cuando nos habla del “antiesfuerzo”, la poca pericia, la poca seguridad, la duda, se puede identificar una posición vital frente a la vida misma y por lo tanto esta se puede expandir o se puede observar su devenir en la escritura, en el intento de escritura, que en el caso de esta novela se relaciona con el arte contemporáneo, pues, como sabemos, las novelas de Jorge Izquierdo pueden ser leídas en clave de bitácoras o cuadernos de investigación donde lo literario permea todo, pero no determina nada. Una antiescritura, aunque el prefijo de esta palabra pueda resultar problemático, quizá

pretencioso o sencillamente pueda reflejar un vaciamiento del que, creo yo, tanto el escritor como el narrador de la novela son conscientes. Un vaciamiento que tiene que ver con el fracaso como una elección vital, no visto desde la negatividad o la exacerbación del pesimismo, sino como un motor que acepta que la vida no puede ser controlada, que todo está siempre escapando de nuestras manos y que eso está bien; asimismo con la escritura. Este gesto tiene una filiación en su propia tradición latinoamericana, donde Onetti es el mayor referente, y como ya se advirtió, con la que Izquierdo tiene afinidad. Y *Te Faruru*, en esta dirección, es también la constelación de los afectos que están en el entredicho donde se conectan las literaturas de dos países “pequeños”. Y sin embargo, podríamos diferenciar, por ejemplo, cómo esto se refleja en el cuento ya referido en el primer capítulo. Hablo de “Harold”. Lo que determiné como un germen de lo banal en tanto adoptar el oficio de escritor como eso, un oficio, pero que atiende a su simplicidad, que se incomoda, que duda sobre todo, del-de los sistema(s) de la gran literatura, la que siempre desea imperar; que le pone también atención a la vida, que no se obsesiona con la separación que esta tiene del arte, sino que se imbrican sin pudor a creer que eso no es menos que escribir un sistema de ficción eficiente.

La primera conexión literaria que convoca a Onetti aparece textualmente en la novela en el parrafito que dice: “El periodista local, Juan Carlos Onetti, yendo en contra de la corriente, entonces, preguntaba en las páginas del semanario *Marcha*: ‘¿No podría el Ministerio de Instrucción Pública conseguirnos un Torres García para beneficio de nuestras letras?’” (Izquierdo 2016, 13). Esta mención es importante pues la influencia del uruguayo es determinante para los modos de leer y escribir de Jorge Izquierdo Salvador, así como para Salvador narrador-personaje y esta segunda novela. Asimismo, en la cita es importante señalar el nombre de Joaquín Torres García, que aparece ya en la segunda página, quien también es determinante; la figura de este artista también uruguayo es esencial para seguir entendiendo la búsqueda del arte desde la formación de comunidades abstractas y concretas, poética que comienza en *Una comunidad abstracta*, pero que en *Te Faruru* ya no solo se confirma sino que se potencia. Los propósitos de la soledad tienen una paradoja, donde esta es inaccesible al buscarla e insoportable al supuestamente tenerla; podemos compartir cualquier cosa, menos nuestras propias existencias (Pozzi 2019, 31-2). Esta visión anclada a la escritura es a la que se resisten las novelas de la trilogía en cuestión, pero acaso es *Te Faruru* donde más se la trabaja. Pozzi también piensa que “Solo es capaz de soledad el individuo que sabe sustraerse a la banalidad cotidiana, lo cual implica una huida de la sociedad humana. Una vez eliminado lo que lo

incluye en el concierto a varias voces que es la vida, se separa en uno más tenue solo” (34). Y es hermosa la metáfora del concierto a varias voces, una vida coral. Me doy cuenta entonces que quizá eso es lo que buscan estas novelas, saber escuchar al mundo, al leerlo, al vivir plenamente en él; otra forma del propio solipsismo. Escuchar “la polifonía esencial del mundo” (Carrión 2022, 06:54). Y aquí hago una pausa para señalar que el segundo proyecto, con su respectiva premisa aparentemente banal “*Es posible que cuando alguien esté hablando de ti, te ardan las orejas. Incluso es posible que cuando alguien hable bien de ti, te arda la oreja izquierda y que cuando ocurra lo contrario, arda tu oreja derecha*” (Izquierdo 2016, 22; cursivas en el original), tiene que ver con orejas, una alegoría de la escucha que se construye con una ironía muy sutil pero con fuerza a la vez.¹⁵ Humor no calculado que es fundamental en la poética de lo banal que intento ensayar. Esta asociación del ardor de las orejas a cavilar que se podría tratar de que alguien esté hablando de nosotros me hace pensar justamente en el solipsismo. Aunque alguien esté hablando de uno, por qué estar pendiente de esa voz ansiosa,¹⁶ enfrascada en el sí-mismo; quizá por eso el ardor —esa sensación dolorosa—, como un recordatorio de que mejor es escuchar al mundo, la existencia que tanto ofrece para escuchar, contemplar. Darnos cuenta de que lo otro existe, de que otros existen. La soledad tan deseada es también el infierno tan temido, si nos fijamos en unos de los cuentos de Onetti. Entonces, ¿podríamos hablar, desde *Te Faruru*, del fracaso como gesto vital pero también del fracaso de la soledad, que por otra parte, es inevitable? ¿Qué tiene que ver el fracaso en nuestras vidas si le damos un sentido de la colectividad en lo cotidiano? ¿Si se lo damos a la escritura...? ¿Es el amor la vía para surfear el fracaso? ¿Cómo se entrecruzan las filiaciones, cómo es que x o z autor nos interesa más que otros? En este caso, ¿cómo se imbrican Torres García y Onetti en Izquierdo?

Como dato suelto: este Torres había llevado a su hijo Horacio a ver una función original del circo de Alexander Calder Torres en París, a finales de los años veinte.

Es probable, además, que en su paso por París, Torres García haya conocido a Henry Miller, quien supuestamente menciona indirectamente al pintor uruguayo en un fragmento aislado de *Tropico de Cáncer*: “En la Galería Zak, algún imbécil ha hecho una

¹⁵ Apunta el narrador: En Montevideo, asimismo, una vez concluida la muestra —la de las camisas planchadas—, empecé a desarrollar mi proyecto actual sobre el fenómeno del calentamiento de orejas. Vuelvo a reconocer la soltura caliente en todo esto, y además, cierta dosis de humor no calculado, impredecible, valga la repetición, en cómo pueden ser percibidas estas búsquedas que emprendo desde las artes plásticas. Al mismo tiempo, confiero a cada proyecto mío una dosis de seriedad que tampoco vienen calculada. (Izquierdo 2016, 22).

¹⁶ “oye Zurita —me dijo— sácate de la cabeza esos malos pensamientos” (Zurita 2016, 13).

pintura del cosmos, está repleto de cachivaches en pequeños compartimentos. En la esquina inferior izquierda, sin embargo, hay un ancla y una campanilla”.

Siendo que la pista clave para identificar la obra de Torres en ese pasaje es la descripción de “cachivaches en pequeños compartimentos”.

Siendo que la palabra “cachivache” se refiere a objetos de poca utilidad y de poco valor. (Izquierdo 2016, 20)

Nuevamente la banalidad que no cae en la banalización de lo banal, sino que se transfigura. Como bien lo señala el mismo narrador —manteniendo la sutil ironía de la que hace un momento hablé— la clave es el uso de “cachivaches” para nominar en la descripción de la pintura de Torres García los elementos que la componen; además, están en “pequeños compartimentos”. Lo pequeño, lo cotidiano que expresa a su vez lo universal o lo magnánimo. Más adelante hay una nueva alusión a una obra de Torres García, que refuerza la idea.

Frente al Parque Rodó de Montevideo está ubicado el *Monumento Cósmico*, que Torres García trabajó junto a sus alumnos de la Asociación de Arte Constructivo. Dicha obra consiste en bloques rectangulares de granito rosado sobre los cuales se ha grabado una serie de símbolos universales que van dentro de compartimentos o de una cuadrícula matriz, que utiliza en varios de sus trabajos. Sin un orden específico, aparecen: el ying-yang, la fórmula de la regla de oro, un corazón, algunos números romanos, las siglas S.O.S, una cruz egipcia, una estrella de David, un caracol, un barco velero, un reloj, una clavera, entre otras cosas. (23)

Otra vez la idea de los cachivaches. Y aquí está la propuesta del Arte Constructivo que en esencia mantiene la idea de lo colectivo. Un hilo que se pasa de mano en mano para coser la constelación de cachivaches, me gusta pensarlo con esa imagen, porque el pasar de ese hilo al que me refiero no tiene que ser veloz, sino todo lo contrario, encontrar en la lentitud algo que decir, la velocidad atora. Los objetos son curiosos, los cachivaches. Claramente no todos llaman la atención de todos los individuos, pero cada quien tiene su fijación con cualquier objeto. En lo pequeño, lo universal, una y otra vez, cuestionando lo normativo y lo restrictivo que se suele asociar a este concepto, por lo grandioso, por lo trascendente. Porque eso nos devuelve al presente. Por ello, es tan importante lo que se cuestiona Georges Perec: “Lo que pasa realmente, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? ¿Cómo dar cuenta de lo que pasa cada día y de lo que vuelve a pasar, de lo banal, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual? ¿Cómo interrogarlo?” (2013, 14). ¿Acaso no son ejercicios de lo infraordinario los proyectos artísticos que se propone Salvador? Calentamiento de orejas, camisas planchadas y sus arrugas. Al respecto de sus propias preguntas, Perec intenta

responderse y menciona: “Me importa mucho que parezcan triviales y fútiles: es eso lo que, precisamente, las vuelve tanto más esenciales que muchas otras a través de las cuales hemos intentado vanamente captar nuestra verdad” (16). Comparto esta visión pues también soy alguien que sabe que un todo es inabarcable. Por ello la importancia de la fragmentariedad, en la vida y en la literatura. El fragmento como cachivache. Los párrafitos, que claramente también están escritos desde esa lógica que bebe de los ríos a contracorriente, pero que no pretende hacer de esto una pose o una verdad única, estancarse.

El párrafito a continuación me parece esencial en la novela y en la filiación que Jorge Izquierdo mantiene con Juan Carlos Onetti desde el tiempo en el que escribió “Harold”: “Onetti también dijo: ‘El destino del artista es vivir una vida imperfecta: el triunfo como un episodio; el fracaso, como verdadero y supremo fin’” (Izquierdo 2016, 52). Me parece apropiado citar aquí, por su consonancia con todo lo dicho, un fragmento de *El Pozo*,¹⁷ la primera novela publicada de Onetti y la más referenciada en *Te Faruru*, aunque se mencionan un par más. “¿Pero qué ofrecerle de toda aquella papelería que llenaba mis valijas? Nada más lejos de mí que la idea de mostrar a Cordes que yo también sabía escribir. Nunca lo supe y nunca me preocupó. Todo lo escrito no era más que un montón de fracasos” (Onetti 1969, 42). Y también es bello, cuando antes de este pasaje,

¹⁷ Cito algunos párrafitos que aparecen sobre esta novela:

La primera edición de *El Pozo* tardó veinte años en agotarse.

Una de las pocas personas que sí leyó esa primera edición: Joaquín Torres García.
Y le gustó, aparentemente.

Carlos Quijano, el director del semanario *Marcha*, en cambio, le había pedido a Onetti que la retirara de circulación.

Este texto polarizador apareció en Ediciones Signo, fundada por Casto Canel y Juan Cunha.

La segunda edición, en los años sesenta, apareció en la editorial Arca, fundada por Ángel Rama, su hermano Germán y José Pedro Díaz. (Izquierdo 2016, 69)

Es curioso, pues, que yo haya dado con esta edición que, de hecho, contiene un ensayo escrito por el mismo Ángel Rama (*Origen de un novelista y de una generación literaria*), donde el crítico uruguayo expone su perspectiva sobre el impacto de la aparición de Onetti y su literatura, tanto en el Uruguay como en América Latina. Rectifico: en realidad no me encontré con la segunda edición, sino con la sexta, que es básicamente una reimpresión de la segunda que, dicho sea de paso, contiene algunas erratas que a su vez le otorgan un valor y un afecto más intenso. Conseguí el libro en el Mercado de Libros, una librería-mercado en donde uno además de comprar libros puede vender los suyos e incluso optar por el trueque. Un par de semanas antes de comenzar a escribir este trabajo académico di con él, y claro, me sentí obligado a comprarlo. Aunque me genera un poco de duda existencial cuando este tipo de cosas se conectan con la vida de uno, lo agradezco, pues son serendipias aparentemente insignificantes, banales, pero que movilizan la lectura y mi propia escritura.

el narrador dice “Releo lo que acabo de escribir, sin prestar mucha atención, porque tengo miedo de romperlo todo. Hace horas que escribo y estoy contento porque no me canso ni me aburro. No sé si esto es interesante, tampoco me importa” (19). Nuevamente esa actitud que se aleja de la sacralización de la escritura literaria. Había mencionado hace un momento que esto podría considerarse incluso una pose. Pero uno de los ejes en efecto relevantes en la trilogía de lo banal de Izquierdo son las contradicciones. Es así que nos cuenta, de hecho, una de las contradicciones de Torres García, años después del clímax de su movimiento de Arte Constructivo.

Tomado del *Manifiesto No. 2 100% Constructivo de Torres*, 1938: “El constructivismo fue. Nadie piense en él. Su propio divulgador ya no se ocupa más en insistir con sus conferencias. ¡Al fin pasó tal cosa molesta!”

Y: “Ruego, pues, que no se me considere como propulsor de ese movimiento. El movimiento constructivo uruguayo fue solo una tentativa. Hoy ya nada queda de él, y su iniciador, recobrando su libertad, ya no asume responsabilidad por tal movimiento, actualmente extinto, ni como tal piensa levantarlo.”

Es decir, es una especie de antimanifiesto, en el que queda entredicho lo contrario de la llegada al mundo de una forma nueva de ver las cosas; *quedan entredicho el fracaso y la renuncia*. Es el obituario de un movimiento artístico. (Izquierdo 2016, 75; las cursivas del último párrafo las puse yo).

Cuando nuestro narrador elige desapropiarse de lo que acabo de citar, al ponerlo en esta novela-bitácora-cuaderno de investigación, está manifestando su derecho a la contradicción, que a su vez, confirma el fracaso de la soledad. Repito, corrobora que sus búsquedas que relacionan arte conceptual y del cuerpo con la literatura no necesariamente tienen que hacer una renuncia absolutista con aquello que cuestionan y ponen en tensión, de lo que se apartan. Si son tantas las formas del amor, son tantas las formas de escribir, aun más cuando se trata de pensar en la novela. “No hay ley. No hay gramática. Ortografía, una vez por mes. No hay saber. Sobre todo ningún saber. Diploma de escritura: ninguno. Afiliación: nula. Modelo: Nada. La infinita” (Cixous 2006, 59). Escribir fracasadamente, en toda la contradicción que esto pueda perfilar. Curiosamente esta escritora francesa a la que acabo de traer a colación escribe algo sumamente llamativo sobre todo lo que he intentado decir sobre el amor y el escuchar, su importancia al momento de escribir: “Pero si el espacio sin límite no me hubiera sido dado entonces, no habría escrito lo que oigo. Porque yo escribo para, escribo desde, escribo a partir; del Amor. Escribo de Amor. Escribir: amar, inseparables. Escribir es un gesto del amor. El Gesto” (67). Oír, amor, amar, escribir, gesto: estas palabras me hacen pensar en que considero lo banal, en su sentido de lo cotidiano y lo pequeño, como algo natural, algo

que en la realidad es orgánico, su propia naturaleza despojándose de lo impostado y su pretensión; aquello que permite un flujo sincero, el gesto de compartir y desapropiarse, salirse de uno mismo por al menos un rato.

En “Un discurso breve”, un ensayo de César Aira, el argentino surca intersticios que pueden sugerir algo sobre lo que aquí nos interesa, con relación a las tres novelas de Izquierdo. Se trata de un ensayo en esa clave autobiográfica tan alucinada no tanto en los hechos sino en la forma de contar. Aira parte desde el territorio de la infancia, haciendo una comparación entre los niños de su infancia y las infancias más contemporáneas. Piensa que en estas encontrar niños que sean “soñadores improductivos” (Aira 2017, 45) es mucho más difícil; se refiere a un problema de la supresión de la imaginación en la sociedad que condiciona la cotidianidad de los niños porque se los sobre estimula con información masiva como si tuvieran que saberlo todo. Esto también es un guiño para hablar de las últimas generaciones de escritoras y escritores, quienes están condicionados más que en otras épocas por el mercado y el escribir bien; en suma de la calidad de un libro de literatura. “Más que un elemento constitutivo, yo diría que es el elemento generador; si no hay una promesa de excelencia no vale la pena empezar siquiera. Eso me ha llevado a pensar que la calidad ya está anticipada en la literatura” (53). Esa etiqueta de la excelencia es la que evidencia el régimen del mercado. Escribir algo que se venda. Algo que les agrade a las grandes editoriales; ahí muchas y muchos escritores encuentran validez, aprobación, realización incluso. Continúa el escritor argentino: “Podría decirse que el escritor está predispuesto naturalmente a escribir bien, porque su oficio, la literatura, necesita de la calidad para existir” (54). Nos explica que evidentemente existen lineamientos y mecanismos de este escribir bien. Y que otra opción para un escritor es el escribir mal, donde quien escribe tiene que irse en contra de los estatutos. El escribir mal es un reto, es el trabajo en el que no todos quieren tomar lugar porque el lugar seguro, la zona de confort es justamente escribir bien, no desviarse de la norma. “Ese es el motivo de que haya tan pocos escritores malos y llamen tanto la atención cuando aparecen, aunque esos cisnes de gran rareza aparecen poco, porque son expertos en el ocultamiento” (55). Pero Aira va más allá todavía, escribir mal, para él supone un entusiasmo y una inversión de energía sobreexigente quizá necesariamente, además de estar mal visto. Propone una alternativa a la diatriba de escribir bien o mal, la de “‘escribir mejor’ [...] A la impasse de lo bueno y lo malo la ponemos en movimiento con la experiencia y el aprendizaje” (56). El aprendizaje posee su cualidad de ser constante; según Aira al escritor todo lo que le circunda le sirve para escribir, todo aprendizaje sirve “porque

siempre está a tiempo de escribir algo más” (57). Por qué no conformarse con el escribir bien, se pregunta, incluso se acuerda de los lectores, libros bien escritos que los conformen, no que los exijan ni los saquen de sus esquemas y no “los textos cada vez más raros que nacen de la intensificación que comporta la busca de lo Mejor” (58). Por qué complicarse por renunciar a lo común y corriente, a lo estándar, se sigue preguntando Aira. ¿Por qué no?, quizá se pregunta el narrador de *Te Faruru*, quien siempre está recalcando que no se siente alguien preciso, alguien que escriba bien. Su escritura es una escritura que se interrumpe. Por ello el sentido lúdico de escribir con párrafitos —acaso párrafos interrumpidos, como el epígrafe que citamos al comienzo de este capítulo— es también una búsqueda de escribir mejor, en diálogo con otras voces; y a su vez esto podría aplicar también para las notas al pie de página, donde los intentos de ser más prosaico de todas maneras terminan fracasando. La escritura continua y la fragmentación conviven en esta novela.

3. “¿O no es eso arte comunitario?” Rareza, vanguardia, posautonomía

La casa que construiremos mañana
ya está en el pasado y no existe

La nueva novela, Juan de Dios Martínez

¿Qué decir sobre la literatura latinoamericana? Personalmente son las escrituras de este espacio las que más me interesan. Creo fervientemente que en la actualidad la literatura latinoamericana es una de las más potentes en el mundo. Esta potencia, para mí, radica sobre todo en su diversidad. Si bien, como quizá en todos los períodos o momentos a lo largo de la historicidad de esta, nuestra literatura, el presente está marcado con ciertas tendencias que han alcanzado aceptación entre las formas en que las y los escritores crean sus libros siendo asimismo receptadas por la crítica o por las y los lectores —pensemos, por ejemplo, en aquello que se ha dado por denominar “gótico latinoamericano”, etiqueta cuya discusión, se ha ampliado en los últimos años—, finalmente lo que se nos presenta como una novela, un libro de cuentos, un poemario o un libro de ensayos tiene sus méritos, alcanzan niveles literarios muy altos. Homogeneizar lo que se está escribiendo en los distintos países sería una decisión crítica muy pobre. Celebrar, entonces, esa tendencia a que no haya un centro como quizá lo hubo hasta el final del siglo pasado —me refiero al canon del realismo y la predominancia de la novela total frente a las

supuestas literaturas menores—. Pienso que estamos en un tiempo donde las tradiciones con las que se ha configurado el mapa o el panorama de las letras latinoamericanas son confrontadas y problematizadas, siendo aún más importante que son revisitadas, al menos por algunas escritoras y escritores del presente, que ya no tienen aquellas aspiraciones, ambiciones e incluso ínfulas de buscar y exponer verdades absolutas o retratar contextos complejos, como si el espíritu de lo épico y lo grandilocuente dejara de hacerse presente, como si se apagara; ya no se sienten originales, y por eso su literatura se siente más sincera. Contra la autonomía literaria, otra vez.

La literatura autónoma es aquella, podríamos decir, que existe y funciona de manera independiente, esto significa que se maneja acorde a sus propios fundamentos, implica un diseño de normas o principios propios que se renuevan internamente, una autotransformación constante, que apunta siempre a no dejar de lado la importancia del campo que se ha construido; es una literatura que se revisa a sí misma con la intención de mantener vivas, por así decirlo, las tradiciones o los tratamientos de los géneros literarios que ahí se han consolidado así como de sus técnicas, cuestión que supone una revisión — casi una obsesión— seguida de lo que se ha escrito y la preocupación por lo que vendrá, por lo que se escribirá, una preocupación por mantenerse en el estado de la cuestión, de fijarse, pretender que no se trate de una literatura que pueda ser desplazada o tan solo confrontada; tiene que perdurar. Dicho así, no solamente el objeto literario (libro) y todo lo que presupone su escritura entra en tensiones y dudas, sino también las instituciones literarias y cómo estas han alcanzado su legitimidad y cuál ha sido su influencia incluso en el mercado, en la circulación de lo que se publica.

La argentina Josefina Ludmer (San Francisco, 1939 - Buenos Aires, 2016) es una crítica importante para entender una parte significativa de la literatura latinoamericana contemporánea. Escribió un tratado, *Aquí América Latina. Una especulación* (2010); una teoría propia sobre las posibilidades de cómo entender y cómo abordar nuestra literatura en el presente. Para ella la manera más propicia de pensar Latinoamérica aquí y ahora, y por supuesto su literatura, es desde la especulación. Suponer que el mundo ha dado finalmente pasos significativos, cambios importantes que desafían o ponen en duda el sistema capitalista, el orden establecido; un nuevo mundo, una utopía (Ludmer 2010, 9). Y además de utópica, Ludmer resalta que es “despropiadora” (10), refiriéndose a la renuncia a la noción de propiedad —y al dinero, claro—, dialogando con la Utopía misma de Tomás Moro. La noción de lo propio se desvanece, igual que lo que pasa con la propuesta de Cristina Rivera Garza, la desapropiación. Es bello cuando Ludmer (2010)

nos dice que “El arte de la especulación consiste en dar una sintaxis a las ideas de otros y postular un aquí y ahora desde donde se usan” (10). ¿No es esto un poco lo que hace Izquierdo en sus novelas? Las ideas de otros. Darles sintaxis. Aquí cabe señalar que no es mi intención dejar por sentado que la etiqueta de la postautonomía es la única o la más adecuada para abordar la literatura de Salvador Izquierdo, pues entiendo que esta idea de dar sintaxis a lo de otros es algo que siempre ha sucedido en la literatura; de hecho Alberto Giordano en su ensayo “¿A dónde va la literatura? critica algunos aspectos de la especulación de Ludmer y nos dice que ella “reduce a un atributo de la ultimísima literatura lo que en verdad es el aspecto más interesante de la literatura desde sus comienzos: la capacidad de volverse extraña para sí misma” (2022, 220). Por ello he venido resaltando que la lectura de las novelas que estudio no apuntan a la novedad. No obstante es la estética “experimental” o “vanguardista” valiéndose de una esencia citacionista la que marca cierta diferencia en Izquierdo, pues es una sintaxis que deja explícito aquello con lo que se quiere dialogar o pensar, es lo que marca una distancia de la problemática apropiación o del plagio descarado, mañoso. La fragmentariedad y los intentos fallidos de prosa, apenas unas notas a pie de página (la pequeñez en un esplendor que se sosiega al escuchar al mundo) son los elementos que tejen las ideas de los otros, las que le atraviesan profundamente al narrador.

Y muchos años después, Gonzalo Fonseca (con quien iniciamos este periplo) ilustró la novela de aprendizaje *El Puerto y Arturo*, escrita por su buen amigo, otro miembro del Taller Torres García, Francisco Sapriza.

Un epígrafe en dicha novela, que se atribuye al Conde de Lautréamont, reza: “El plagio es necesario”. Estoy seguro que el mismo Conde lo habrá tomado de alguien más.

Como sucede aquí, pienso. (Izquierdo 2016, 36).

El plagio en el arte, que si bien ha sido explorado por otros autores, precedentes, como Lezama Lima o Severo Sarduy, pienso, es un tema que no tiene muchos nuevos puntos álgidos sobre los cuales discutir. Si una de las características esenciales de cierta literatura contemporánea es ser despropiadora, atendiendo a la pensadora argentina, el plagio es una de las tantas evidencias de cómo la mirada comunitaria, comunal permea cada vez más a las y los escritores. Hay muchos modos del plagio. Estar a favor de estas visiones no tiene que entenderse como si el objetivo fuera solamente copiar. Son modos que no se apropian, que reconocen estar hablando a través de lo que otros también han escrito o escriben. La imaginación pública, diría Ludmer, que *fabrica* la realidad colectivamente pues “Todos somos capaces de imaginar, todos somos creadores [...] y

ningún dueño” (Ludmer 2010, 11). En esta especulación lo íntimo se hace público, el adentro no se olvida del afuera, es “íntimo-público”, aquí “el secreto, la intimidad y la memoria se hacen públicas” (11). Con esto quiero llegar a que las novelas de Izquierdo pueden ser leídas también en clave ensayística o desde alguna poética documental donde este camino de la intimidad y la memoria finalmente se expone a través de otros; por otro lado, están asociadas a un tiempo cotidiano, en la repetición de *cachivaches* materiales y mentales. “El tiempo cotidiano es un tiempo roto, hecho de interrupciones y fracturas, que se repite cada vez como lo mismo y lo diferente” (40). “Y ahora, también apunto notas al pie de página que no entiendo y que procuro ordenar reescribiéndolas una y otra vez” (Izquierdo 2016, 114), dice el narrador precisamente en una nota al pie, la quinta. Además, pienso en que pensar en la repetición, también es pensar la tradición, alejarse nuevamente de pensar en la originalidad. A la vez, repetirse uno mismo, para entenderse en relación con todo lo que vivimos, leemos y escribimos, con quiénes contactan nuestros cuerpos, lo circundante.

Dicho esto, me interesa volver a revisar algunas filiaciones. Especialmente la de Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964). Su primera aparición en la novela de hecho se conecta precisamente con el Arte Constructivo. En un primer párrafo dice “Amalia Nieto, Rosa Acle y Héctor Ragni, entre otros, integraron la Asociación de Arte Constructivo y, posiblemente, colaboraron con Torres García en el Monumento Cósmico” y en uno después: “Nieto, además, estuvo casada con el escritor y músico Felisberto Hernández” (Izquierdo 2016, 24). También me agrada el párrafo que dice “Felisberto Hernández, curiosamente, nació sobre la calle Huáscar en un barrio de Montevideo llamado Atahualpa” (25), y digo me agrada, pues es una forma en la que Izquierdo en su condición de escritor ecuatoriano se sigue poniendo en contacto y en diálogo con la tradición uruguaya —Te Faruru—; sino de qué otra manera el narrador opta por decirnos *curiosamente* cuando la referencia es tan clara. Felisberto Hernández representa toda una antesala en la tradición literaria latinoamericana. Se lo ha considerado como un antecesor clave, por ejemplo, de aquello que conocemos como el *boom*, admirado por las grandes figuras de este fenómeno, al punto de que García Márquez declaró en algún momento que su camino como escritor no sería nada sin la literatura del uruguayo. Él y su literatura son excepcionales.

En una carta a Destoc de 1942, el propio Felisberto dice: “Lo más importante fue la novela, que me llevó más de un año de tarea; pero ha sido el acontecimiento de mi vida que más importancia ha tenido en el sentido de haber hecho algo que me conformaría a

mí y a los demás. Como verá, se han juntado todas esas figuras en el prólogo para imprimírmela y responsabilizarse por su contenido.”

En este caso, se refiere al texto titulado *Por los tiempos*, de Clemente Colling. Y una de las figuras de ese prólogo fue Joaquín Torres García.

“Un escritor que no se parece a nadie” dijo Italo Calvino, alguna vez, a propósito de Felisberto Hernández. (Izquierdo 2016, 116)

Cuando el narrador afirma que ha hecho algo que conformó tanto a quien escribe como a sus lectores. ¿Qué sucede con aquel lugar común, tan manido que dice algo parecido a “no escribir pensando en los lectores”? El problema es que siempre se ha pensado este dictamen en función solamente de satisfacción y complacencia. Por otro lado, escritores como Felisberto piensan en sus lectores nuevamente desde lo comunal. Por eso su escritura tiene un matiz muy importante, que es el lúdico. Jugar. Plenamente, jugar. Cómo conectar, más allá del entretenimiento y la evasión, esa vieja visión de la literatura. Y aquí, un momento primordial en este sentido de la literatura-escritura como un juego, que en *Te Faruru* se refleja expresamente —nuevamente en la primera de las notas al pie de página (¿ya dije que esta manifiesta quizá toda la poética de la novela, de la trilogía?)— como otra de sus claves; en la misma nota donde manifiesta sus ideas sobre el antiesfuerzo, sobre el sentirse en el borde de la genialidad pero sin llegar a obtenerla, nos habla también de distracciones.¹⁸ La distracción interrumpe, inacaba, suspende y ahí hay posibilidades de acercarse a aquello que Aira nos dijo sobre escribir mejor, que tiene estos mecanismos para no obsesionarse con la distinción vida-obra. Vivir en realidad-ficción diría Ludmer. De hecho, Aira nos dice: “Esta cuestión de la Vida y Obra la resumió Felisberto Hernández, con melancólico humor uruguayo, en una frase que me persigue hace años: ‘Cada vez escribo mejor’, dijo, ‘lástima que cada vez me vaya peor”” (Aira 2017, 56). Nuevamente la derrota, el fracaso sin pena, una actitud. Lo citado por Izquierdo en el parrafito de Calvino sobre Felisberto, completo, se lee así: “Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos, es un ‘francotirador’ que desafía toda clasificación y todo marco, pero se presenta como inconfundible al abrir sus páginas” (en el prólogo la edición

¹⁸ Es de hecho, el último fragmento de la primera nota al pie:

Mi distracción empezó por la figura de Torres García, sus años en Barcelona, Nueva York y París, el grupo “Círculo y Cuadrado”, su amistad con Theo Van Doesburg y Piet Mondrian. Eso me llevó a toda clase de asociaciones que siguen ocurriendo y alimentan este texto de párrafos intercalados. Las coincidencias, como me ha dado en llamarlas, van sumándose y me siento, en el fondo, no como un artista visual, sino como un niño que se ha puesto a jugar a conectar los puntos para formar una figura que en un principio se oculta. (Izquierdo 2016, 23)

italiana de la novela indicada en los párrafos). Que Italo Calvino, un escritor del que se podrían usar sus palabras aquí traídas para él mismo, comente lo que escribe así, es sin duda una forma de dejar sentada la claridad, la lucidez inlúcida de la literatura de Felisberto Hernández. Otro escritor, que al igual que Onetti, aunque antecediéndolo, que piensa en nada más que escribir, un oficio al que se le quita la seriedad que se le ha dado. Escribir sin buscar. Sin virtud, un antideseo. En una conversación sobre poesía, sobre el gesto de enunciarse desde fuera de lo poético, entre Josefina Ludmer y Tamara Kamenszain, esta última le dice “cuando ya ni hay ‘poesía’ (o ‘literatura’, si querés) queda lo banal, las nimiedades del presente, lo más intrascendente, la experiencia podríamos decir, pero no una experiencia profunda, importante, sino una que pende de un hilito” (Kamenszain, en Ludmer 2010, 108). Pensando otra vez en lo banal-cotidiano, anclado a este no parecerse a nadie, se me ocurre revisitar un pasaje de un texto del mismo Felisberto, que sugiere, que sintetiza su poética, que finalmente deviene potentemente en lo banal, titulado *Hoy estoy inventando algo que todavía no sé lo que es...* un ejercicio que recopila algunas prosas breves, entre ellas la que se subtitula “Por agarrarme de algo...”

Por agarrarme de algo, o para empezar a escribir, diré que no se me ocurre nada, o más bien dicho lo escribiré. Sin embargo quiero escribir. Es un deseo tranquilo, profundo, pero no encuentra cómo realizarse. Voy a repasar un poco lo que sé sobre el asunto. No hay cosa que me haya parecido tan mal como los que simplemente “quieren” escribir por vanidad, porque han logrado engañarse creyendo que deben hacerlo sólo para ellos mismos sin descartar la esperanza de que puede resultar para los demás porque les gusta suponerse, verse escritores, según modelos que han visto... (Hernández 2015, 552)

¿Es este gesto el que Ángel Rama encontró en aquellos a los que denominó como *Los raros*? El gesto de no querer ser un escritor profesional, porque esa construcción se volvió y sigue siendo una impostura de vanidad. Entonces, se escribe por agarrarse de algo. Agarrándose de algo se escribe, no hay excusa para no escribir aunque la realización de ese deseo sea difícil de lograr. Adoptar modelos que se han visto no es una opción para quien escribe agarrándose de algo. Pero algo distinto es dialogar con una tradición, reconocer que hay escrituras y lecturas que nos anteceden y conforman la nuestra. No se escribe para uno mismo, no solo para uno mismo. Hay miradas a las que podemos trastocar, que quieren dejarse y asimismo son necesarias para retroalimentar nuestros intentos de escribir mejor, porque justamente son esa clase de escritores que se suponen escritores los que escriben bien, quienes han dejado sentadas sus estructuras, quienes ya no tienen ganas de cuestionarse sino de seguir cómodos en los ritmos, los estilos en los

que se han logrado consagrar. Dicho esto, considero que Izquierdo, por medio de sus párrafos y sus notas al pie de página logra insertarse en la idea del agarrarse de algo. Se agarra de la voz de los otros, se agarra cuando decide poner en evidencia sus filiaciones literarias y artísticas. Jugar con la escritura, darle sintaxis a esas voces escogidas es también agarrarse de algo. Y ya que nombré a los raros, cabe dejar en claro que, aunque en la novela aparecen menos que el mismo Felisberto Hernández, están también otros escritores a los que Ángel Rama¹⁹ enlistó dentro de esta clasificación: “Quien, a propósito, y sorprendentemente, no incluyó a José Parrilla dentro de su antología de 1966, *Cien años de raros*” (Izquierdo 2016, 102). Los otros raros que aparecen en *Te Faruru* son Marosa di Giorgio: “De Marosa di Giorgio, se me ocurre, podría decirse lo contrario: la calma sometida a la tolerancia. O algo así” (Izquierdo 2016, 61); esto en reflexión a lo que dice el párrafo anterior: “La poeta Sara Ibáñez, según Pablo Neruda: ‘El arrebatado sometido al rigor’”; Armonía Sommers: “La obra literaria de Armonía Sommers escandalizó por igual a Emir Rodríguez Monegal y a Mario Benedetti” (102);²⁰ y Mario Levrero, quien,

¹⁹ El narrador nos cuenta un dato importante aquí:

Rama, a propósito, moriría en el mismo accidente aéreo que se llevó la vida de su pareja, Marta Traba y de los escritores Manuel Scorza y Jorge Ibarguengoitia. El vuelo 011 de Avianca, específicamente, con rumbo final a Bogotá.

Dicho accidente ocurrió en la madrugada del 27 de noviembre de 1983, cuando el avión se preparaba para aterrizar en el aeropuerto Barajas de Madrid. La torre de control había dado el visto bueno para su aterrizaje a las 00:03 horas, pero un error del piloto hizo que una parte del avión se impactara con una colina de una altitud de aproximadamente 600 metros de altura y luego con otra, tres segundos después. El avión se estrelló de lado contra el piso y se rompió en cinco partes mientras daba piruetas sobre el suelo.

[...]

Los cuatro intelectuales mencionados viajaban para participar del Primer Encuentro de Cultura Hispanoamericana, organizada por el presidente colombiano Belisario Betancur y por el flamante Premio Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez. (Izquierdo 2016, 84)

El hermano mayor de Jorge Izquierdo, el cineasta Javier Izquierdo, aborda esto en su última película-documental, estrenada en el 2021, *Barajas*. En esta película, su anclaje es el decálogo que en 1964 Rama escribió sobre los avatares de la novela latinoamericana de ese entonces (*Diez problemas para el novelista latinoamericano*, se titula): las bases económicas, las élites culturales; el novelista y su público, la literatura nacional y la lengua; los maestros literarios, la novela como un género objetivo y burgués, sus filosofías y hasta el don creador. A partir de cada uno de estos ejes avanza la película. Javier es el cineasta más literario del país hasta ahora, que al igual que su hermano demuestra que es importante y posible el entablar a la literatura con otras formas. Recordemos que Jorge fue coguionista en otras dos películas de su hermano: *Un secreto en la caja* (2016) y *Panamá* (2020).

²⁰ En un reportaje hablado, más bien una entrevista en vivo, a Armonía Sommers, dirigido por Miguel Ángel Campodónico (Trece preguntas a Armonía Sommers), este en la segunda pregunta le cuestiona “¿La creación es para Ud. un fenómeno continuo?”, a lo que la escritora responde con una negativa:

aunque no aparece inicialmente en la antología de Rama, pues no había publicado todavía hasta ese momento, ha sido también considerado dentro de esta no-tradición. Recordemos que, en el prólogo de Rama, en este libro habla de estos autores uruguayos como una línea secreta de lo que hasta ese momento se había escrito en el Uruguay. Esta noción o concepto de raro no es original del crítico uruguayo, sino que la toma de Rubén Darío y la resignifica para la literatura de su país, que consideraba su recepción de la crítica y los lectores todavía minoritaria en comparación a otras literaturas nacionales en Latinoamérica. Y en este punto me pregunto ¿a quiénes, a qué escritores o escritoras en el Ecuador se les podría denominar con esta categoría? Con todo este ejercicio de referencias hacia los raros de Rama, ¿se podría interpretar que Izquierdo (narrador o escritor) se enuncia a sí mismo como un escritor raro? Si se rebusca en la historiografía literaria del país y se lo ubica en una línea temporal, seguramente la respuesta, aunque Izquierdo ni siquiera se pregunte esto y solo sea pura especulación e interpretación mía, es que sí, algo tiene de raro cuando la mirada se coloca únicamente dentro de las letras nacionales, porque visto desde y hacia afuera, hablar de rareza resulta insuficiente. ¿Quiénes pueden ser considerados escritores totalmente raros hoy en día? Volviendo nuestros ojos hacia la tradición nacional, a Izquierdo claramente habría que ubicarlo en la tradición de la vanguardia. No podemos leer a Izquierdo sin colocarlo en diálogo con Pablo Palacio o Humberto Salvador, los mayores referentes de esta corriente en nuestro país. Quiero decir, si no se trata de autores que se dedicaron a la poesía, en el Ecuador es extraño encontrar a alguien que se lo relacione con lo experimental, por decir algo. Aunque existan escritores como Marco Antonio Rodríguez, Guido Jalil, Gilda Holst o Natasha Salguero —nombres que ahora se me vienen a la mente—, quienes en algunos de sus libros hicieran guiños a la vanguardia, Izquierdo sí que marca una diferencia, pues su estética es más bien impropia en sus novelas. El citacionismo, la fragmentación, el sentido lúdico son mucho más visibles.

la creación no puede ser considerada un fenómeno continuo como algunas funciones del cuerpo. No se segrega, no se aspira, no se espira creatividad. Esa imagen del escritor siempre doblado sobre la mesa como en aquellas estampas antiguas del tenedor de libros con su buena escoliosis ornamental, es un invento más del propio ego, un cuadro narcisista que él gusta a veces presentar de sí por la pura pulsión de ser mirado como objeto aparte de los demás mortales. (Sommers 2021, 485-6)

Felisberto Hernández nos habló de ese evitar la vanidad cuando se agarra de algo para escribir; Sommers nos habla de ego y hasta de “cuadro narcisista”; en definitiva, con este extracto de la entrevista se puede reafirmar este alejamiento de buscar que se los reconozca como escritores, y sobre todo como escritores profesionales.

Como revisamos en el capítulo uno, hablar de vanguardia o vanguardismo siempre o casi siempre se lo relaciona con lo experimental; si no hay marcas de una búsqueda experimental, que responda a los cánones vigentes de la escritura, quizá no se asociaría a ningún libro con la noción de vanguardia. De hecho, lo más común en el presente es hablar de *neo-vanguardismo*, pero este término también se ha quemado con el tiempo y las discusiones. Quizá hoy en día lo más vanguardista, más por su auge que porque no existan antecedentes, es la escritura digital que se encuentra en el devenir pleno de las inteligencias artificiales. Entonces, retomando a los raros, a Izquierdo y sus libros, ¿al hablar de raros, se puede decir que eran otra especie de vanguardia? La respuesta es que no. Si Calvino dijo que F. Hernández se sale de absolutamente todos los moldes conocidos —hasta la época en que lo mencionó—, ser un raro es una categoría aparte, pero en el presente la distinción que se le puede hacer con respecto a todo lo que puede englobar una vanguardia es mínima. Por ello, quizá sea un acierto traer al análisis un concepto que me parece más acorde, el acuñado por el crítico argentino Damián Tabarovsky, me refiero a lo que él llama el *fantasma de la vanguardia*. Tabarovsky ensaya justamente si hablar de vanguardia en nuestros tiempos es todavía acorde, si no es acaso una disonancia crítica. Es plenamente consciente de que hablar de esto implica, inevitablemente, un sentido de arbitrariedad. Para el argentino este fantasma no es llamado desde la melancolía o la nostalgia, tampoco se trata de una fe en el futuro, en lo que viene de él con intenciones de renunciar al presente y a la tradición (2018, 10). Nos dice que el fantasma es algo que a pesar de haber muerto, permanece; es un fantasma al que a veces escuchamos y a veces no, a veces nos escucha si le hablamos y asimismo otras no, un diálogo a ratos inconexo (11). “Nuestro tiempo se vacía de lo literario y se atesta de literatura” (12) agrega. Entendiendo lo literario como algo fuera de la literatura, o sea, aquello que se desliza fuera de su sistema autónomo. Llamar al fantasma de la vanguardia es evocar lo plenamente literario, a lo Felisberto. Esto lo dice y se amplía mucho mejor en la siguiente cita: “Disponibilidad para lo incierto, deseo de lo desconocido. Narrar, en Felisberto, es avanzar sin certezas, sin saber del todo (e incluso sabiendo poco) cuál es el sentido de la marcha” (Giordano 2022, 48). Este crítico, también argentino, asimismo cita una carta inédita de Felisberto que dice “‘Y trabajar literariamente contra la literatura, contra las ‘Bellas Letras’” (47). Constante, entonces, la renuncia a escribir bien, que en Izquierdo esto se transforma o se añade a ello, que escribir mejor es escribir con otros. En sus libros, escribir contra la literatura es escribir con otros. “El arte se escribe en presente en la soledad más aguda. Como parte de una comunidad compuesta por seres singulares [...]

cada escritura inaugura una comunidad. Pero este gesto inaugural no funda nada” (Tabarovsky 2018, 16). La idea del fantasma de la vanguardia, para el argentino también tiene que ver con la excentricidad. Y ante ello ya se anticipa el narrador de *Te Faruru* en una tercera nota al pie de página, pues admite lo excéntrico: “Ahora que lo pienso, mi proyecto de planchar camisas resulta excéntrico. y mucho de lo que ocurre en el arte contemporáneo solo cabe bajo ese término” (Izquierdo 2016, 52). La condición de excentricidad es la que marca “la más radical literatura contemporánea” (Tabarovsky 2018, 24). ¿Puede enmarcarse la trilogía de Izquierdo en esta radicalidad contemporánea que nos propone el autor de *Literatura de Izquierda*? Señala este ensayista que la excentricidad no tiene que ser tomada como superficial o frívolo, sino lo opuesto, es decir, hay una profundidad en pensar en literaturas excéntricas. Personalmente, hablar de excentricidad en Izquierdo podría resultar más acorde que seguir señalándolo simplemente como vanguardista o experimental (y sin embargo sigue ligado a esto). Esta excentricidad se conecta con la poética comunal y de desapropiación en la medida de que hay una elección estética con la que Izquierdo no pretende autoidealizarse como un eslabón perdido o un raro espécimen de la literatura, no pretende aislarse sino entrar en contacto con otros, y esta decisión se afirma continuamente cuando las formas de escribir sus novelas siguen buscando desfigurar el lenguaje y jugar con él, cuando sigue hallando maneras de desviarse de las preceptivas o los supuestos de la literatura. En el caso de nuestro escritor la filiación con la vanguardia, con los raros y la excentricidad traída por un fantasma, se analizará en el último capítulo, en la novela que cierra la trilogía, pues si en este, con relación a la segunda, se ensayó conectar la obra de Izquierdo con la tradición latinoamericana, también nos interesa realizar una revisión desde adentro, desde el territorio nacional, sin tener la intención de caer en lecturas nacionalistas.

Para cerrar esta parte, quiero retornar a Josefina Ludmer. Según esta pensadora existen escritores que “aparecen como más vanguardistas, más experimentales, más secretos: más literarios” (2010, 89). Por supuesto, esto es enunciado a través de la tradición en la que piensa, la suya, la argentina, por lo que convoca a escritores como Héctor Libertella, César Aira o Sergio Chejfec. Por supuesto, todos ellos, su literatura se conecta con la de Felisberto Hernández, igual que la de Salvador Izquierdo. Ludmer dice que estos escritores “son solo escritores, hombres de letras”, pero esto no quiere decir que se asuman como intelectuales, como escritores decidores de verdades, como escritores con autoridad, sino al contrario, sus escrituras se resisten a la institución, al mercado, a lo hegemónico de la institución llamada Literatura. Por eso Ludmer nos habla de literaturas

posautónomas, pero no olvidemos que lo hizo desde la especulación, hace poco más de una década; ya advirtió que las literaturas latinoamericanas del presente (del de aquel entonces) y las que vendrían responderían cada vez más a este gesto que ya no busca tanto la literatura sino lo literario, y sobretodo que estas escrituras cultivarían la tentativa del no aislamiento, la soledad de quienes se dedican a esto, sino la mirada comunal. Por ahora se me ocurren dos ejemplos claros, contemporáneos a Izquierdo. En primer lugar, Alejandro Zambra. En su breve ensayo “Cuatro personas”, se hace la pregunta fundamental sobre qué tan sola es la soledad del escritor y él mismo se responde que

Al escribir nos ausentamos del mundo y a veces pasan días completos en que sólo salimos a comprar cigarros o a pasear al perro (aunque en esos casos es el perro quien nos pasea a nosotros). Pero no estoy seguro de que escribir sea un oficio solitario. Al menos para mí la escritura siempre ha tenido un lado colectivo. Me crié compartiendo los textos y sinceramente no creo que haya mejor taller literario que las reuniones de amigos en torno a un manuscrito y a unas cervezas. Amigos dispuestos a escuchar, a sugerir, a discrepar, a tachar; amigos cuyas opiniones a veces modifican inesperada y decisivamente lo que escribimos. (Zambra 2012, 23).

El chileno parte desde su memoria, sus experiencias para responder esta pregunta, y recuerda momentos, por ejemplo, donde se juntaba con amigos que tenían gustos similares o alguna afinidad literaria a leer juntos o a comentar textos de creación propia, como si se tratara del germen que iba a guiar la escritura de él mismo. Con esto quiero decir que Zambra es un ejemplo ideal de cómo las literaturas del presente cada vez menos se fijan en la separación de vida y obra; está aquí, en todo caso, el fantasma de Felisberto Hernández. Y eso se confirma en otro ensayo, “De novela, ni hablar”. Ahí nos dice “No conozco una mejor definición del acto de escribir, al menos no una más precisa, pues realiza un hecho, para mí, esencial: que para hacer literatura es necesario no hacer literatura” (145).

El otro caso venido a mi memoria es el de Camila Sosa Villada, escritora trans que en los últimos años ha tenido una acogida tremenda entre la crítica y los lectores. Para ella, al escribir, “Existe una comunión” y se pregunta ¿Cómo negarla? Cómo no decir que junto a nosotros también están los que nos inspiran, los que nos ayudan, los maestros que escribieron antes que nosotros y que nosotros leemos buscando un bastón, un apoyo frente a lo inasible de escribir” (Sosa 2021, 63). De hecho, lo extrema a la consideración de los lectores e incluso a quienes trabajan en el proceso de edición de un texto que piensa publicarse. Asimismo, al igual que Zambra, anula la visión dualista de vida-obra. “Escribo a partir de mí y para mí. Eventualmente me comparto, comparto lo que escribo, pero eso no quiere decir que yo me abra al mundo, sino que traigo a los visitantes a mi

intimidad” (43-4). Como decía, parece que Ludmer no se equivocó en sus especulaciones sobre la literatura latinoamericana contemporánea. Con esto no quiero afirmar que todo lo que ella ha dicho ahora es evidentemente la forma a la que se ha adaptado el sistema literario latinoamericano, sus tradiciones. Para afirmar que es la era de las literaturas posautónomas es todavía muy temprano, pero sí se puede notar un germen, sin alejarnos de aquello que dije al comienzo de este acápite, que la diversidad de la literatura de Latinoamérica es lo que más se debe valorar, que unificar, que intentar englobar en una sola teoría, en un método a toda la producción podría resultar infructuoso y poco atractivo a la final. Aun así, seguiré rescatando el hecho de que, aunque no se halle explícitamente en cada texto, cada novela, ensayo o cuento de los escritores y escritoras del presente la idea del crear comunitario, de la desapropiación, sí que tiene más acogida, lo cual es sumamente saludable, ya que un escritor que no revisa dónde se insertan sus ideas, es decir, la tradición por la cual decantarse, está errando, aunque por otro lado, no es mi intención tachar la validez de crear de esta manera. Aplaudo entonces, el juego de las conexiones que Izquierdo ensaya en sus novelas. Y dejo un último extracto de dos párrafos para esta sección, una última alusión a todas estas ideas y propuestas:

“Siempre he intentado”, agrega Sebald, “señalar, en mis propias obras, mi respeto por aquellos escritores con quienes sentí una afinidad; quitarme el sombrero ante ellos, por así decirlo, al tomar prestada una imagen atractiva o unas cuantas expresiones, pero una cosa es dejar un marcador en memoria de un colega fallecido, y otra tener la sensación persistente de ser llamado desde el otro lado.”

Lo mismo siento yo, a veces. (Izquierdo 2016, 123).

La imagen o la idea de quitarse el sombrero, es lo que llama mi atención de esta última cita. Hallarse en los demás y saber reconocerlo es una forma de reverenciar con sinceridad lo que se aprende y homenajear a quienes se puede considerar maestrxs.

Capítulo tercero

Escribir con gafas. Sobre *El nuevo Zaldumbide*

El autor de “EGLOGA TRAGICA”, un desconocido en las letras ecuatorianas, no ha tardado mucho en reconocer que carecía de talento literario y hasta de la verdadera vocación de escritor, de esas que perseveran, aprenden, mejoran y llegan a dar de sí lo más que pueden. En vez de obstinarse en el arte de novelar que tan especial maestría requiere, renuncia en sus ensayos. Con todo, el último resto del escaso apego que les tiene, le inclina a cierta melancolía cuando considera que van a desaparecer sin dejar rastro de haber sido. Cediendo a ella, quiere dar a luz algunos fragmentos por lo menos, de su primer novela que data de 1910.

R. de Arevalo, “Pequeña advertencia”

Antes de comenzar mis elucubraciones sobre *El nuevo Zaldumbide* (Festina Lente, 2019), la novela que cierra la trilogía que he abordado en este trabajo, me seduce un ejercicio sonoro: escuchar su arranque en la voz del mismo Salvador, en *Soundcloud*: <https://soundcloud.com/editorialfestinalente/el-nuevo-zaldumbide-de-salvador-izquierdo-fragmento-y-comentario> (Festina Lente 2020). Hacer esto reconduce mis memorias de la lectura; de alguna manera me vuelca al ritmo con la que está escrito el libro. Escucho la lectura en voz alta, escucho la sonoridad, el tono de lo que el narrador nos relata en un nuevo (¿o acaso el mismo?) cuaderno de apuntes de una nueva investigación. Un arranque, “un inicio bastante incierto” al parecer del propio escritor. Este inicio, además, se puede leer aquí: <https://revistapenultima.com/el-nuevo-zaldumbide-adelanto-del-nuevo-libro-de-salvador-izquierdo/> (Izquierdo en *Penúltimas/f*).

En esta tercera y última entrega de la trilogía, a diferencia de sus predecesoras, se suspende —aunque no del todo— la fragmentariedad con la que Izquierdo trabajó. Los parrafitos-apuntes de la investigación que nos proporcionaban los datos con los que las ideas, las filiaciones, los datos curiosos que parecían explicarnos algo sobre quien narra, devienen o apuntan a un sentido más prosaico, por así decirlo; pareciera que en esta novela, desde la ya conocida ironía tan característica de su literatura, se decanta finalmente por aquello a lo que se resistía en *Una comunidad abstracta* —valiéndose de

guiños— y que ensayó en *Te Faruru*, cuando escribía en notas de pie de página. Las citas, las conexiones, esta vez están en parte escondidas, pero también aparecen como si se tratara de la escritura de un ensayo, donde el tinte, el juego de la digresión no se ha desvanecido.

Otro de los detalles que distancia a la novela de las anteriores, pero que al mismo tiempo le otorga una continuidad, estira el hilo que las une, tiene que ver con la geografía (se podría hablar también de tradición) en la que se enfoca esta la búsqueda del narrador-investigador-artista del cuerpo. Ya no es la literatura y el arte “universal” —desde Vancouver—, tampoco el latinoamericano —esencialmente Uruguay—. Ahora, el territorio en el que se inscriben y pululan las reflexiones, interrupciones, digresiones, discusiones, es el Ecuador. La intimidad del narrador con el país, la intimidad de su memoria, que no se basa en lo puramente literario, sino que le otorga, nuevamente, una gran importancia a lo afectivo. Es decir, la relación desdibujada entre vida y literatura, el contra-afán de separarlas se hace presente y se potencia a pesar de que en realidad se trata de una novela breve, pero siempre juguetona y sin olvidarse del humor, de no tomarse el arte y la literatura en serio, como hemos visto en los capítulos anteriores. Es muy acertado un comentario de una reseña sobre esta gran pequeña novela, por parte del escritor Miguel Molina, cuando comenta que “es un riguroso trabajo intelectual y profundamente literario, en los términos del género, y de la historia, a veces difusa, de la literatura ecuatoriana” (2019, párr. 1). Ya revisaremos más “a fondo” la relevancia de esta afirmación, pues en efecto, este libro es un vistazo o mejor dicho, un conjunto de vistazos, no tanto nostálgicos como sí ácidos, humorísticos, risibles a la literatura ecuatoriana. En sí, una importante revisión, ya que desde la excusa de novela, nuevamente aparecen debates, diálogos que se tensionan en cuanto a la trascendencia, la sacralización, la seriedad, el sentido de tradición de la literatura, y claro, su postura que contradice estas ideas, lo que aquí he tratado de explicar a partir de las potencias de lo banal no como una debilidad —banalizar lo banal—, sino como un influjo que otorga otras posibilidades a la creación artística, alejadas de lo canónico y de algunos dictámenes-lugar común de lo autónomo. Dicho todo esto, podemos fijarnos en que el título que se le otorga a la novela no es una simple casualidad aunque parezca obvio. *El nuevo Zaldumbide* es una clara alusión a uno de los escritores más importantes del país, Gonzalo Zaldumbide (Quito, 1883-1965), figura que se vuelve una excusa para todo lo que se despliega en lo escrito: la dicotomía vanguardia-realismo; las relaciones entre política y literatura que han marcado al Ecuador; el diálogo con algunos de los hitos literarios; la andinidad, la

memoria, la cultura, la crítica a los campos literarios o los modos de leer y de escribir (rasgo siempre presente en sus novelas y también en sus libros de cuentos). Una de las novelas más llamativas de cuantas se han producido en los últimos años, porque además, fue objeto de algunas discusiones entre la crítica literaria del país, cosa que llama mi atención, pues en nuestro medio son pocos los libros que provocan esto, que lectorxs y críticxs discutan, confronten, dialoguen alrededor de un libro. Ahora bien, intentaré extender mi perspectiva sobre estas ideas y también establecer conexiones, al son de la novela.

1. Mis abuelxs, que en paz descansen

En esta primera parte, me interesa abordar la cuestión de la primera persona, el narrador en primera persona, pero más allá del concepto en tanto narratología, más allá del lugar común sobre la exposición superficial de aquellos que basan lo que escriben en sus vidas, más allá de las capas primarias de lo que se conoce como autoficción; sino su esencia en cuanto a la intimidad. Lo íntimo-público, nuevamente, que no es lo mismo que lo mimético —y aquí no se pretende restar valor a su complejidad—, que no es una copia, sino una especie de traducción de uno mismo.

El incipit, la oración con la que inicia la novela, dice: “Mi abuelo, que en paz descansa, me regaló una edición de la *Égloga Trágica*, la novela de Gonzalo Zaldumbide, el 17 de febrero de 1996” (Izquierdo 2019, 7). El mismo hecho de evocar al abuelo es fundamental en relación a mi foco de interés, lo íntimo. Esta primera oración sintetiza el cómo esta novela fue concebida. Al presentizar este recuerdo, el del regalo de su abuelo, la inmanencia de los afectos se materializa en el propio ejemplar de esta novela, ya que a parte del recuerdo, hay algo curioso, pues nuestro artista del cuerpo realiza un ejercicio de transcripción del el libro a la computadora: “Ahora, que vuelvo a leer las palabras de mi abuelo, ni siquiera de su puño y letra sino en este soporte digital adonde las acabo de pasar a limpio, los sentimientos que hallo revoloteando dentro de mí son inexplicables” (8). Me agrada la imagen de sentimientos que revolotean; desviaciones y más desviaciones, que quizá son las que provocan este sentido de la escritura donde todo se conecta, donde la digresión se impone pues esto se deriva del influjo de los sentimientos que suelen ser desplazados por el razonamiento; flujo más que estructura o en todo caso, estructura inacabada o indeterminada. Hago una pausa. La evocación de un ancestro es algo que ya se evidenció en la novela anterior, en *Te Faruru*, que no señalé pues mi lectura

me exigió que la conectara aquí. Abuelo y abuela, abuela y abuelo. Genealogías, y lo que gira alrededor de ellas. La abuela aparece en el pie de página número cinco después de un pequeñísimo encadenamiento de párrafos que gira alrededor de Eduardo Galeano.

Y la coincidencia no es casual. Durante mi adolescencia, Galeano fue uno de mis escritores favoritos. Incluso puedo rastrear lo que probablemente fue mi primer encuentro con su nombre, porque conservo una antología de relatos que me regaló mi abuela materna en mi cumpleaños número once, el 15 de abril de 1991. En la dedicatoria de ese librito, con su inconfundible letra manuscrita, mi abuela escribió: “A que conozcas algo de la literatura fantástica de Latino América, tú que eres un gran lector”. (Izquierdo 2016, 112-3)

Así comienza la nota, la más larga de todas. Unas cuantas líneas más adelante, después de desdecir un poco la afirmación de la abuela sobre ser un gran lector y señalar que “el gesto amoroso de regalar un libro y escribir una dedicatoria no ha pasado desapercibido para mí” (113), una respuesta indirecta escrita a mano en un cuaderno, lo primero que se le viene a la mente a nuestro narrador, un momento amoroso, otra vez:

Mi abuelita Teresa, poeta y escritora de relatos infantiles, madre de cinco, uno de los cuales falleció en un accidente horrible cuando era apenas un bebé y se llamaba Jorge, Jorgito. Todo el tiempo que yo la conocí ella guardaba esa pena adentro. Pero rara vez lo manifestó frente a mí. Al contrario, siempre que me veía se encantaba con tenerme cerca, y, hasta el final, sentía orgullo por mí, me alentaba, creía en las cosas que le contaba. Yo nunca supe qué hacer con ese amor. (113)

“Mi abuelo, que en paz descanse...”, “Mi abuelita Teresa, poeta y escritora...”. Hay similitud en el tono en el que están todos estos fragmentos. En ambos casos está la literatura de por medio, los libros, y el detalle más íntimo, entre tapas, el de las dedicatorias, esas anotaciones que disparan la memoria, que nos comunican con un punto determinado en el tiempo-espacio. El detalle del bebé por la que la abuela del narrador cargaba una pena me hace pensar en cómo realidad y ficción se disuelven. Salvador, como mencioné en algún momento, es el nombre con el que firma sus libros Jorge Izquierdo Salvador. ¿La mirada encantada de la abuela respondía, tal vez, a la rememoración de un hijo que murió muy temprano, algún reflejo? Quizá estoy sobre interpretando esto. Lo que me parece más acertado es leer cómo el vínculo artístico-literario ha estado presente desde la infancia. Y aquí viene a mi memoria un fragmento bellísimo de un ensayo-crónica de Eduardo Halfon, que se titula “La memoria infantil”.

Puedo escribir —he escrito— desde ese lugar en mi memoria. Pues un escritor escribe desde allí: desde lo que ha visto, desde lo que ha escuchado, desde los olores y sonidos que revolotean como mariposas en su memoria. No escribe su memoria. Escribe

solamente a partir de ella. Desde ella. Hacia adelante. Es una pobre memoria, dice la Reina de Lewis Carroll, aquella que solo funciona hacia atrás. (Halfon 2021, 75)

Invoco nuevamente la presencia del escritor guatemalteco, pues existen algunas resonancias en común entre su literatura y la de Izquierdo, en lo que tiene que ver con el tratamiento por medio del lenguaje sobre la realidad-ficción, y cómo en sus exploraciones es tan vital, tan significativa la presencia de la literatura, que atraviesa la vida de ambos escritores de manera íntima, la literatura como una forma de vivir, no como una actividad de distracción solamente, aunque mucho de esto hay. Por eso, para ellos es más importante escribir sobre sí mismos que seguir elaborando historias con claves bien marcadas o “bien construidas”. Jorge-Salvador lo explica mucho mejor en un par de entrevistas: “He tratado de crear personajes, atmósferas, ambientes y me he sentido falso. Me gusta leer ficción, pero al rato de escribir me siento más cómodo hablando de mí mismo. Por otro lado, esto también es ficción. Comparto muchas cosas con el personaje, pero sin duda me rebasa” (Izquierdo en Rincón 2021). O cuando declara

Estoy en contra de las ideas de totalidad, redondez, me dan pereza. Además, siento que toda persona produciendo textos ahora mismo debería sentir cierto pudor... es decir, hay unas historias increíbles siendo contadas en episodios de Netflix, hay podcasts de una hora que parecen más pertinentes que una novela de 600 páginas, hay gente escribiendo todo el día en Twitter; ¿qué puede uno agregar a todo ese caudal, que además está tomado por unos poderes muy superiores a los que uno puede pretender, poderes imperiales? (Izquierdo, en La Hora 2019)

Me parece importante resaltar la sinceridad de estas aseveraciones por parte de Izquierdo. Cuando ha tratado de seguir los caminos de lo establecido, de lo predominante, se ha sentido falso o le ha dado pereza. Su camino, el de lo pequeño, de lo aparentemente banal, de lo íntimo volviéndose público sin exacerbaciones, ha dado como resultado novelas que ponen en suspenso el estado mismo de las novelas, que se han vuelto escrituras que revolotean sobre lo establecido. Esta forma de ser en la literatura, este punto de partida para la escritura es evidente tanto en los textos que finalmente se publican denominándose novelas, y así también se aplica en la vida, por eso no hay separación; insisto: sinceridad que se refleja en ambas vías. Entonces, veamos asimismo la dedicatoria que finalmente el narrador está transcribiendo en *El nuevo Zaldumbide*:

Pequeño Salvador, dice esta nota, mi nietito y tocayo: con todo mi amor te envío esta hermosa novela escrita por uno de los mayores prosistas del Ecuador, páginas no exentas de poesía. Recordarás tu hermoso Ecuador. Léelo con cariño en las horas libres. Pero sobre todo, estudia, estudia, estudia. Este tiempo en U.S.A. lo debes aprovechar al máximo, es un privilegio que Dios les ha dado. No lo desperdicies. Te servirá para siempre. Y cuando reces, no te olvides de tu abuelo, así como yo rezo por ti, tus padres y

hermanos. Te abraza y besa, Salvador. Quito, 17. II. 96. (Izquierdo 2019, 7-8; cursivas en el original)

Si bien es sumamente relevante que la novela parta de este motivo, de la dedicatoria de un abuelo a su nieto en uno de los tantos libros que pudo haberle regalado, es también irónico, chistoso pero igual de relevante cuando el narrador nos confiesa que no leyó la novela de Zaldumbide sino hasta el presente en el que nos ubicamos con su propia novela. Y aquí es importante detallar que desde el día en que la dedicatoria está fechada al tiempo en el que *El nuevo Zaldumbide* está siendo escrita han pasado veinte años. Veinte años después esta dedicatoria se vuelve una excusa, un motivo para dejar salir las preocupaciones investigativas de este, nuestro artista del cuerpo. Él nos indica que

Solo en un tema de su dedicatoria no acertó mi abuelo, y es que no leí la *Égloga Trágica* con “cariño” en mis “horas libres”, y por ende no pude comprobar si era un libro maravilloso y algo poético como él aseveraba; si me recordaría o no al Ecuador que había dejado atrás hacía poco. No lo leí nunca, de hecho. He cargado ese libro de tapas duras conmigo durante estos años y no me he sentado jamás a leerlo. Hasta ahora que estoy viviendo en Guayaquil, preparando el que será mi próximo proyecto artístico. (13)

Me puedo preguntar, entonces, ¿qué significancia puede tener este largo período, esta espera? ¿Cuáles son las resonancias de este silencio tan prolongado hasta que el nieto decidió leer la novela que su tan respetado abuelo le regaló? ¿Qué otros libros le regaló este abuelo? Quizá este intersticio al que me refiero en verdad no dejó nada más que una espera que devino en hallazgos investigativos, así como en una filiación literaria que nos refleja la manera en que el escritor-investigador se relaciona con la tradición de la literatura ecuatoriana, de la novela en este país; pero así también las filiaciones de la misma memoria, con su propio pasado. Después de leer algunos de los detalles del prólogo a la edición que el abuelo le regala, como la distinción entre “*escritores-orfebres, en oposición a los escritores de pluma fácil y corrida*” (15, cursivas en el original) seguida de algunos nombres de diferentes autores, el narrador señala

Y eso me intriga, me impulsa a querer descubrir por qué han aparecido frente a mis sentidos justo ahora que pienso ponerme a trabajar sobre mi propio proyecto de investigación artística. ¿Será que debo hacer algo al respecto? ¿Averiguar sobre cada uno de ellos? ¿Leerlos, incluso, a futuro, para así poder anotar frases que me llamen la atención y generar nuevas conexiones con otros autores, con otras lecturas, como he hecho en el pasado? Hmm. (17)

Líneas más adelante se puede leer cómo el narrador da con el detalle de que en realidad la novela de Zaldumbide fue publicada de manera incompleta en 1916 y tuvieron

que pasar cuarenta años para que se editara la primera edición completa en su totalidad. Nuevamente la idea de una gran pausa, una renuncia al afán por publicar, una cuestión de espera y paciencia, en todo caso. Y nuevamente, con un impecable uso de la ironía, el narrador piensa “esta interrupción de cuarenta años por parte del autor del libro, entre escritura y publicación, algo me revelará, alguna luz echará sobre mi proyecto artístico actual, que nada tiene que ver ni con estudios literarios, ni escritores ecuatorianos, ni con abuelos siquiera, sino con aspectos relegados del arte del cuerpo” (18). Esta última reflexión y también las preguntas de la cita anterior conducen la lectura, la manera en que pide ser leída la novela, como ya dije, con una carga fuerte de ironía. Por un lado, el impulso de un nuevo proyecto de investigación que en el caso de esta tercera novela, al ser escrito, al avanzar en él, se desvía de la forma en que se tejieron las anteriores, es decir, la lógica estructural de los párrafos que revelan de manera subyacente las intenciones del narrador, una manera interrumpida de relatar; es vital que haya estos cuestionamientos, pues evidentemente la fragmentariedad es desplazada, pues el pulso escritural de lo prosaico se impone, pero no por un deseo o un propósito de querer escribir en “largo aliento”, como si se tratara de una novela total, monumental, sino que es un aliento más bien pausado, meditativo y por ello la novela también podría leerse como un pequeño monólogo o acaso como la respuesta a la dedicatoria del abuelo, donde los temas a los que se refiere en el último fragmento citado se hilan aunque llenos de desviaciones, que es la característica que no se pierde, ese “agarrarse de algo” que ya lo analizamos a propósito de *Te Faruru*.

La intimidad en Izquierdo —aquí, a propósito de una dedicatoria— se desvía de pretensiones egotistas, superficiales, y con esto quiero decir que trata de exhibir su vida porque sí, de contar o exponer lo que sea, pues su gesto, como ya he dicho, sostiene las búsquedas en sus novelas. El contacto con la memoria, ese ir hacia adelante a partir de ella que nos expresaba Halfon, no se centra únicamente en contar anécdotas que a los lectores no les interesaría, que podrían dejar pasar. No es lo mismo jugar irónicamente con las conexiones, que llenar las páginas con descripciones, con redondez narrativa. La intimidad en su ficción se aleja del pudor, pues ni siquiera es necesario pensar en la separación de vida y obra, de realidad y ficción. “Confíese lo que quiera, expóngase descarnadamente con tal de que no tengamos dudas o podamos jugar sin inquietudes a que el que vivió y el que se escribe son la misma persona” nos dice Alberto Giordano (2020, 13) en su célebre libro de ensayos *El giro autobiográfico*. Aquí podríamos subrayar una palabra, curiosa y determinante: jugar. Ese “podamos jugar sin inquietudes”

en el caso de Izquierdo no aplica solamente para quien lo lee, sino para el escritor o el narrador artista del cuerpo mismo; porque recordemos que si hay algo que no se nos puede escapar de toda la literatura de Izquierdo y no solamente la trilogía en cuestión, es la apuesta lúdica. El juego, entonces, entrelaza a quien escribe y a quien lee sin inquietudes, hay un pacto donde lo menos importante es saber si lo que nos relata Izquierdo fue o es real: “la literatura es, tanto para quien escribe como para quien lee, una experiencia de algo íntimamente desconocido [...] que se realiza en las palabras” (14). Por otra parte, para el crítico rosarino las escrituras autobiográficas son las más auténticas ya que se escriben desde la lógica del *in media res*, la vida “que recomienza cada día sin una orientación predeterminada, en diálogo secreto con la posibilidad de interrumpirse” (15). En *El nuevo Zaldumbide*, la interrupción se presenta porque el ritmo digresivo es el que compone lo escrito. Si bien todo parte desde la dedicatoria del abuelo del narrador, hay muchos más elementos que siguen tejiendo la intimidad; por ejemplo, sus modos de leer, tan corporales (¿por algo es un artista del cuerpo?), como el de este momento:

Aquí debo señalar algo que nada tiene que ver con lo anterior, una pequeña digresión, si es posible, y es que considero que dar vuelta a las páginas es uno de los pequeños placeres de la vida. Ojo que no he dicho leer, sino dar vuelta a las páginas, tocar el papel y doblar una hoja [...] Me atrevería a decir que uno cambia más, al voltear una página, que el libro, porque el libro seguirá cosido durante mucho tiempo, quizás veinte años, intocado, quizás más, cuarenta, sin un solo cambio; pero uno no, uno confunde el lugar donde leyó las cosas que leyó, incluso si las leyó una página atrás, uno se aburre de las tramas, le cuesta seguir con atención lo que está sucediendo dentro del libro, pierde el hilo y no distingue entre los nombres de los personajes, ni los lugares donde ocurren las escenas, pero jamás perdemos el hilo de lo que supone dar la vuelta a una página, podríamos hacerlo infinitamente, una tras otra, lamiéndonos el pulgar, por así decirlo, descocidos naturalmente, como somos. (Izquierdo 2019, 33)

¿Por qué ha de señalar el narrador, en esta “pequeña digresión” —a la que le falta una buena parte todavía— mediante su reflexión la importancia que tiene para él leer en clave de *hojear* sino porque es casi un detalle ritual de lector? “Ojo que no he dicho leer”, nos subraya. ¿Todos los lectores le dan la misma importancia a esto? Quizá nuestro narrador no es el único lector que sí lo hace, pero detenerse a pensar en el contacto de los dedos, del cuerpo, al leer, es un elemento que no hay que dejar de atender en esta novela; es un elemento íntimo, una característica del narrador. Porque además, de este tipo de lectura, que se detiene a pensar el contacto material, la fijación táctil y su relación con la continuidad de lo que se lee, se desprende la escritura, que vuelve siempre con sus interrupciones. Para el narrador, leer produce ansiedad; escribir también; la transición entre lo uno y lo otro produce ansiedad. Escribir una idea —la sucesión de varias—,

provoca ansiedad, pues la idea siempre está “pero irresuelta” (33). Por ello el narrador continúa con un devaneo sobre la ansiedad de estos dos procesos que siempre van de la mano. Nos habla de releer lo que escribiremos, cambiando, borrando, añadiendo “frases como esta”, intentando “salir del embrollo en el que uno se ha metido escribiendo”, “una salida convincente” (34). Pero nuevamente, como hemos visto en la segunda novela de la trilogía, aparece la mirada de lo que hemos tomado de Aira, la idea del “escribir mejor”, que matiza lo que sea que se considere escribir bien, como un escritor profesional, bajo dictámenes; o le damos continuidad a la idea de Felisberto (“por agarrarme de algo...”); además, ese sentido del fracaso o la imposibilidad onettiana. Así, después de todo el rollo sobre la ansiedad anclada a vivir-escribir, a vivir escribiendo y escribir viviendo y cómo salir de eso, apunta

Cosa que yo detesto porque no logro nunca entender si lo estoy logrando de manera efectiva o no; seguramente no, soy demasiado desprolijo como para escribir una frase que sea la precisa, aunque a veces parecería que sí, que lo he logrado, y otras veces, ese mismo texto, sin alteración alguna, solo en otro día o a otra hora, produce desánimo y corazones rotos.

Por eso he dicho hojear, que más bien produce calma. [...] Dar vuelta a las páginas sin leerlas. [...] Sacar un cuaderno y, asimismo, ponerme a escribir garabatos ininteligibles, sin levantar la mano. Dibujar letras redondas y alargadas, la primera palabra que se viene a la mente, luego otra que nada tiene que ver con la anterior, encima o debajo de la primera, sin un orden necesario, en vez de escribir algo estructurado, coherente y todo eso. (34-5)

Calma, sosiego ante la ansiedad, en algo tan sencillo como pasar una página tras otra al leer el libro. Seguramente, hay quienes ven este gesto como algo esnob, pretencioso, pero son este tipo de momentos en la novela a los que, volviendo a Giordano, podemos denominar como chispazos de lo íntimamente desconocido. ¿Por qué escribirlo, por qué reflexionar sobre eso si no tiene una esencia vital? La memoria va hacia adelante después de pausar, de respirar para que la ansiedad se vaya y así acontezca la escritura, no en función de calcar recuerdos, sino para ser puro juego con la disposición de crear aperturas en uno mismo y a otros dejarlos entrar como ha hecho el “pequeño Salvador” con las dedicatorias de sus abuelxs, que en paz descansen.

2. “toda esta mala onda nacional me impide concentrarme”

Había mencionado ya que la geografía en la que se puede ubicar esta novela es el Ecuador, pero apenas un boceto muy personal del narrador. La línea ecuatorial, esa línea imaginaria, la que nos vuelve el país de la mitad del mundo aparece aquí, garabateada y

con manchones.²¹ Después de haber situado a las dos anteriores novelas en el norte, a propósito de Vancouver o en el sur, en Montevideo, esta se escribe desde el centro. Y esto es algo que no advertí, pero que nuevamente, me parece mucho más acorde en este apartado. En una página antes de que comience la narración, hay un elemento preliminar importante, la presencia de la fecha y el lugar donde comienza a escribirse la novela. Guayaquil. 2016. La ciudad escrita, en términos de diagramación, en el margen superior izquierdo; mientras que el año en el margen derecho, más bien a una altura casi céntrica. Estos datos son importantes, decía, porque ayudan a contextualizar mejor la mirada del narrador sobre Ecuador, tanto en términos sociopolíticos como en un nuevo vistazo al debate literario que predominó el siglo XX entre el realismo y la vanguardia; en definitiva no es un dato menor para entender la preocupación de Izquierdo por abordar ciertas tensiones del campo cultural y literario local.

Leer por primera vez *El nuevo Zaldumbide*, el año en que fue lanzada, me generó curiosidad sobre el autor al que alude el título, Gonzalo Zaldumbide, lo que hizo que quisiera, claro, leer la novela cuyo trayecto antes de editarse completa y definitivamente pasó por una serie de desviaciones. Aunque conseguí una octava edición, en un principio, cuya lectura postergué, curiosamente, hace unos meses, cuando todo este recorrido sobre las novelas de Izquierdo estaba en su etapa más bien inicial, conseguí una primera edición de la novela, en una de las librerías de viejx que más frecuento. Se me ocurrió cambiarla

²¹ Jorge Izquierdo fue coguionista de la película dirigida por su hermano mayor, Javier, *Un secreto en la caja* (2016), un falso documental sobre Marcelo Chiriboga, el personaje escritor creado por el chileno José Donoso en su novela *El jardín de a lado* (1981). En esta novela Chiriboga es quien representa en el fenómeno del boom a Ecuador. Un escritor que con sus novelas, siendo *La línea imaginaria* la más resonante, realiza una crítica del país en el que le tocó nacer, país difuminado, casi inexistente (por no afirmarlo totalmente), una crítica al imaginario de Ecuador como nación —la idea misma de las nacionalidades—, su fracaso. Escribo esta nota, ya que hay en la novela de Salvador similitudes con algunas de las ideas desarrolladas en la película. Me gusta pensar en la escritura de este guion —que además está escrito en colaboración con su hermano, lo que sigue sustentando la convicción de crear en colectividad— como un ensayo de *El nuevo Zaldumbide*. Un ejercicio de estilo a lo Quenau, si se quiere.

En el transcurso de 2011, yo había producido un conjunto de cuentos de tinte experimental, algunos de los cuales había aparecido en revistas en línea ahora extintas. Dentro de mi proceso posmoderno de escritura, el primer acercamiento de mi hermano al documental sobre Chiriboga me pareció hiperconvencional. Así que, como el niño que busca deslumbrar a los adultos con alguna frase inteligente, opté por virar la tortilla de su proyecto y redactar una ‘contrapropuesta’, cargada de lo que yo consideraba actual y necesario para un relato en nuestra era. (Izquierdo J. 2016, 18)

Esto nos cuenta Jorge cuando Javier le había hecho la propuesta de trabajar con él. Inesperadamente para nuestro escritor, su hermano le dio una negativa a su “contrapropuesta” y el guion tuvo que pasar por algunas versiones antes de llegar al definitivo. Y de hecho, pasan cinco años, donde la creatividad de los hermanos se pone a prueba. “Es curioso que la película y la escritura del guion sean dos cosas distintas que se funden hasta volverse indistinguibles. Las diferentes versiones del guion, las sinopsis, escaletas, cronologías y correos electrónicos que se redactaron a lo largo de los años apenas existen. La película empieza a existir. Dos hermanos compartiendo información, disputando territorios, ellos existen” (22-23).

como parte de pago, cosa que fue aceptada por el librero. Una joya. No es la edición que le regaló el abuelo a su nieto Salvador. Pues, como nos decía en alguno de los fragmentos citados, el suyo es un libro de “tapas duras”; el mío no las tiene, y de hecho son pastas bastante blandas, que existen ya alrededor de casi setenta años. Se confirma esta diferencia en que precisamente, en la edición que yo encontré, la primera, no consta el prólogo del padre Miguel Sánchez Astudillo. Un prólogo que no hay que pasar por alto para entrar en el juego irónico de esta novela. En esta se encuentra, haciendo un recorderis, la alegoría sobre los escritores orfebres y los de pluma fácil. Para este cura, “*El escritor-orfebre toma como unidad estética la frase —no el párrafo, y menos la perícopa o el episodio— y la trabaja una por una con la devoción obstinada que el filigranista pone en sus más esmerados encajes...*” (Izquierdo 2019, 15; cursiva original). Zaldumbide es para el cura un escritor-orfebre. Y me pregunto, ¿podría decir que Izquierdo es uno de estos escritores también? Desde luego, el estado de la frase le interesa, y los parrafitos, que no son lo mismo que el párrafo a secas al que se refiere Sánchez Astudillo. ¿Por qué no describió detalladamente a los escritores de pluma fácil así como lo hizo con los orfebres? Respondiendo a mi primera pregunta, Izquierdo escapa de ambos moldes, tal vez. Recordemos las dudas que siempre tiene sobre escribir, ese nunca saber si se ha hallado la precisión tan deseada; y que por eso mismo, prefiere prescindir de esos pensamientos. “Pareció no tener Zaldumbide otro propósito que el de probar, para sí mismo, la eficacia de sus condiciones de novelista, porque, a pesar de su juventud, no sintió el impulso natural de buscar notoriedad con la publicación de ella” reflexiona Galo René Pérez (19), citado por el narrador en la novela, después de hacer una introducción sobre el tiempo en el que la *Égloga* fue escrita, o sea, “entre fines de 1910 y 1911, en la hacienda de Pimán, al norte de Ecuador, tras seis años de ausencia vividos en Francia”. Como ya hemos señalado, la primera edición, la que yo encontré, se publicó en 1956, en su versión final, la que se presentó por primera vez antes los lectores,²² edición en la que

²² La nota de imprenta en la última página reza:

SE ACABÓ DE IMPRIMIR EL DÍA XII DE JULIO DE MCMLVI,
 EN LA IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL,
 SIENDO RECTOR DE LA UNIVERSIDAD EL SEÑOR
 DOCTOR ALFREDO PEREZ GUERRERO; DIRECTOR
 DE LA EDITORIAL UNIVERSITARIA EL SE-
 ÑOR DON GUSTAVO BUENDIA NUÑEZ;
 Y REGENTE DE LOS TALLERES
 GRAFICOS EL SEÑOR DON
 ALBERTO ARAUJO Z.

también aparece este texto de donde han salido estas últimas citas, que el narrador encuentra “en uno de sus ensayos sobre literatura ecuatoriana”, que en mi libro aparece como “Antecedentes y razones de esta edición”. En realidad lo que he citado aparece en la novela como un parafraseo, pero unas cuantas líneas más adelante, hay algo que se lo toma casi enteramente textual, y que esta vez lo tomo directamente de la *Égloga*: “La verdad, creemos saberlo, obedecía en el fondo a su falta —connatural en él— de los hábitos profesionales del escritor de vocación tenaz; desperdicio quizás de sus dones, por carencia total de ambición” (Pérez en Zaldumbide 1956, XX). Aquí se escinde la cita, pero me parece acorde traer a colación la parte que completa el párrafo: “Su casi inconsciente o involuntario desprendimiento, su apartamiento de las pequeñas vanidades del oficio, iban haciendo que fuese tan solo escritor intermitente, casi ocasional”. Me doy cuenta, entonces, que para la novela son importantes los prólogos o las páginas preliminares, y que las distintas ediciones de ella llevan, al parecer, diferentes textos introductorios, como si se tratara de un ejercicio a lo Macedonio Fernández, solo que hallado en diferentes voces.²³ Un prólogo que consta en la primera edición —desconociendo si aparece en otras, por ejemplo, en la del narrador de *El nuevo Zaldumbide*, pues nunca lo nombra— está escrito por Francisco Guarderas, quien nos dice algo que nos deja la impresión de los últimos fragmentos aquí expuestos, en la misma línea, digamos: “Procurar grangearse cierto renombre, y aún hacer acto de presencia temprana, es ambición tan natural y tan lícita, que todo escritor la lleva en sí, sobre todo en los comienzos. Tal aguijón no lo sintió Zaldumbide, según ahora lo vemos; pues eso de enterrar durante cuarenta años una obra viva, es como remitirla a los azares de la obra póstuma” (Guarderas en Zaldumbide 1956, VIII). Estas voces que comentan la novela, que la analizan, que reflexionan sobre ella, tienen en común resaltar aquella actitud de Zaldumbide en no buscar figurar, no llegar a ser necesariamente un escritor con

Pienso en que nació un XI de julio, y que la novela se estaba imprimiendo, por fin en toda su plenitud, casi exactamente cuarenta años antes de que yo llegara al mundo —otra vez este número de la espera—. ¿Es esta otra conexión errónea, como las que le gustan establecer a nuestro narrador? Una gran amiga que conservo desde el colegio, en cambio, sí nació el XII. Por supuesto, le he comentado este dato, que a muchos les parecerá innecesario y trivial.

²³ De hecho, en la novela de Izquierdo, queda expresa la idea de que esta puede leerse como un prólogo que no tiene fin.

Leo la *Égloga Trágica*. Solo que, al poco tiempo de iniciar esa lectura tan postergada en mi vida, descubro algo que me inquieta y me produce ansiedad, la ansiedad de que estoy frente a algo que me va a hacer trabajar, y duro, intentando ordenar y buscando sentido a esto que escribo ahora, estas memorias o informe o cuaderno de mi proyecto de investigación. Un nuevo prólogo, en definitiva, un prólogo sin fin, un prólogo después del prólogo después del prólogo... (Izquierdo 2019, 25).

reconocimiento, al menos no aspirar a ello. Y aunque esto parezca una verdad, aquí se podría contrastar que para él darse tiempo para reflexionar sobre este tipo de cosas era posible debido a su condición de ser un escritor aristócrata y vivir acomodado, es decir, responde a una cuestión de privilegios. Y con esto, se identifica nuestro narrador: “Faltas. Desperdicio de dones. Carencia total de ambición. Vida errante y dispersa. Esos son factores que sí puedo comprender, y plenamente. Hacer algo lo suficientemente bien pero no desmesuradamente bien. Ser talentoso, pero no de manera ostentosa, por así decirlo. Cumplir, digamos” (22). ¿Podríamos decir que existe una filiación de Izquierdo con Zaldumbide entonces, pues, por un lado está nuevamente la idea del oponerse a ser un escritor profesional, y por otro, al igual que el autor de la *Égloga*, todo se ancla a un retorno al país, después de haber vivido años en el extranjero? Decir que ambos sintieron la misma sensación de extrañamiento al volver al territorio nacional es una imprecisión, ya que se puede entender el ruido que pudo haber rondado sus cabezas en cuanto pensar lo nacional dado que sus cuerpos anduvieron otras latitudes, sin embargo, a diferencia de Zaldumbide, que no dudaba en vilipendiar al Ecuador desde su aura blanqueada y europeizada, Izquierdo sí se interesa por explorar este territorio, de hallar sus riquezas, sin dejar de ser crítico, especialmente con el sistema de gobierno que imperó cuando se dio su retorno.

Después de que el narrador de *El nuevo Zaldumbide* nos haya dicho que nunca llegó a leer la novela que su abuelo le dejó, nuevamente retorna, páginas después, a su ironía, a su juego con los lectores y declara

aunque yo juraba nunca haberla leído antes [...] ahora resulta que aquella afirmación no era totalmente cierta, porque ahí, en la página 17, veo una frase subrayada en lápiz y que no pudo haber sido subrayada por nadie más que por mí [...] Así que al menos había empezado la lectura. Hace años. Ahora lo sé. Y al menos llegué hasta la página 17 de la novela, porque ahí subrayé la siguiente frase: “nunca vuelven los que se fueron”. (26; subrayado en el original).

Esto le hace pensar al narrador que aquella frase subrayada, dicha por el protagonista de la *Égloga*, Segismundo, pudo haber sido escrita por él “enfrentado a la dura realidad de haberme trasladado de país y de cultura [...] sin saber si alguna vez volvería a eso que dejé inconcluso, suplantando una juventud latinoamericana por una gringa” (27). En el caso de Zaldumbide, suplantó una juventud ecuatoriana por una francesa, una europea. Además de esta coincidencia, de esta comparación, en nuestro narrador existe un doble quiebre, una doble fractura en tanto desterritorialización, pues a parte del extrañamiento que le produce el retorno al Ecuador, se siente dividido también

por un extrañamiento regionalista. La frase subrayada de la novela de Zaldumbide es un “mensaje en una botella, que me he dejado a mí mismo”, y vuelve a esta línea en un momento algo caótico en su vida cotidiana, y nos cuenta que además de dedicarse a ser artista, ahora también está impartiendo clases en una universidad pública, como sabemos, en Guayaquil; pero también nos detalla que los fines de semana tiene que viajar a Quito, donde viven sus hijos, para visitarlos.

¿Soy otro, entonces, cuando vuelvo a Quito, a la montaña y al frío, por así decirlo? ¿Y otro, una vez más, cuando me redirijo a Guayaquil, en la costa húmeda, extenuado por tanto viaje, pasteurizado por decirlo de alguna manera que quizás suene cómica pero que es triste, en el fondo, porque cada vez que me movilizo de la una ciudad a la otra, me hace falta algo, la misma cosa, solo que en lugares diferentes? ¿Sigo convirtiéndome en otro en cada andén y en cada terminal, antes las miradas desconfiadas de quiteños y de guayaquileños, quienes han desconfiado amargamente los unos de los otros por los siglos de los siglos y ahora sospechan de mí también porque no me quedo quieto, porque abandono a gente querida, porque me vuelvo a enamorar? ¿Por qué no me quedé quieto en Quito, en definitiva? (28-9)

Comienza en este momento la crítica hacia adentro del país, en este caso a las tensiones regionalistas entre costa y sierra, guayacos y chullas. Lo que comienza a sugerir a la vez la introducción de su lectura y su crítica sobre el campo literario ecuatoriano, su historicidad, sobre las discusiones alrededor de la contraposición realismo (social)-vanguardismo, con sus “principales” representantes respectivamente (Gallegos Lara —y por extensión el grupo de Guayaquil), Icaza por un lado y por el otro Pablo Palacio y Humberto Salvador). En medio de todo esto Zaldumbide, a pesar de su intención de no querer figurar, fue durante esta época un foco de atención en lo literario y en lo cultural, siempre polémico (más allá de no haber publicado su novela) para lo que no faltaron críticas, como las de Agustín Cueva.

“En el Ecuador, a diferencia de lo que usualmente se cree, el arte y la literatura europeas de vanguardias llegaron pronto. Y llegaron, al igual que en el conjunto de América Latina, antes del realismo social” nos cuenta el crítico Alejandro Moreano (2014, 243). Comienzo citando esto, ya que es de mi interés el diálogo que Izquierdo mantiene con la vanguardia en general, con su fantasma. Y eso, a la vez, hace que me pregunte sobre la historia de la presencia de esta tradición; quiero decir, por escritoras y escritores y los libros que publicaron. Así como les sucedió a Palacio o a Zaldumbide, a cuántos otro escritores que quisieron seguir esa estela de la vanguardia, que siempre pulula, tampoco se los leyó con atención. “Bajo la advocación de Pablo Palacio, la nueva literatura ecuatoriana iniciada en la segunda mitad de los años setenta, marcó distancias

respecto a la gran literatura de los treinta y pretendió ser su contrapartida” (299). Para Moreano, además de elementos como la ciudad y lo urbano, personajes con psicologías complejas, etc., son importantes las “transformaciones del lenguaje [...] de manera que se convierta en protagonista central de la producción literaria” en esta nueva literatura. A esto podemos añadir las palabras de Humberto Robles cuando explica que

El paradigma de una literatura de alegato social, consonante con los nuevos intereses intelectuales, sociales, políticos y económicos se ha impuesto e institucionalizado y dominará los círculos ilustrados hasta comienzos de los años sesenta, cuando empieza a afirmarse el rescate de escritores vanguardistas presuntamente marginados como, v. gr., Pablo Palacio. (2006, 65)

Robles señala los comienzos de los sesenta, mientras que Moreano nos indica la segunda mitad de los setenta. Sin embargo, ninguno de los dos especifican nombres que nos sirvan de guía después de sus afirmaciones. Aun así, pensando en las décadas a las que se han referido vienen a mi mente nombres como los de Arturo Montesinos Malo, Juan Andrade Heyman, Fernando Tinajero, Iván Égüez, Jorge Dávila Vásquez, Adoum o el mismo Eliécer Cárdenas. “La llamada ‘nueva narrativa ecuatoriana’, que irrumpe a comienzos de los setenta, se caracteriza por una consciente voluntad de romper con los parámetros del realismo” afirma Alicia Ortega (2017, 269). a propósito de la literatura de este tiempo —ella en cambio se refiere a “comienzos de los setenta”— y enlista una serie de preocupaciones, entre las que quiero destacar en este momento a la quinta: “e) Los escritores buscan, en la línea inaugurada por Palacio, más que mostrar la realidad, desacreditarla. [...] El mundo de la cotidianidad se impone y la narrativa se abre hacia nuevos ámbitos temáticos: la infancia, la vida de barrio, las cofradías, la sexualidad”. Y aquí me interesa ese mundo de la cotidianidad en tanto podríamos decir también el mundo de lo banal si recordamos lo intrínsecamente conectados que están estos dos conceptos diferentes, pero cercanos, eso a lo que Perec llamó lo extraordinario. ¿En qué se parece Izquierdo a estas generaciones pos predominio del realismo social, que veían en Palacio un modelo quizá no a seguir, pero sí a detenerse a pensarlo? Pienso que las novelas de Salvador, al estar en contacto con principios de las vanguardias de otras latitudes, son una muestra de la vigencia que poseen en su literatura. La desapropiación y el sentido del arte comunal-comunitario marcan una diferencia y hacen de sus novelas objetos distinguibles en este “diálogo con”, pues le dan otro sentido. En pleno camino a la tercera década del siglo XXI, es decir, poco más de cien años después del comienzo del debate que estamos revisitando, es pertinente restarle importancia al sentido dicotómico de la discusión, pues

tiene que dejar de ser vista como una guerra de ocupación en la que una de las verdades tiene que prevalecer. Ambas escuelas son la base de la literatura contemporánea del país. No obstante, poner atención a las claves de lectura de la novela de Izquierdo para volver a esto no está demás, pues la figura de Zaldumbide se convierte en un eje de entendimiento —evidentemente no con el mismo peso que el de Palacio, pero que se le parece— de cómo, al menos durante las décadas de los treinta y los cuarenta y que incluso “se extendió hasta los cincuenta, con *El Chulla Romero y Flores*, de Jorge Icaza en 1958” (Moreano 2014, 244) sí que se impuso el realismo social, desplazando, incluso minimizando a la literatura de vanguardia, cuestión que responde, claro, al contexto sociopolítico de la época. “Conviene sin embargo advertir que tanto el realismo como la vanguardia responden, ambos, a un mismo deseo de renovación y a un mismo aliento crítico frente al impacto de una incipiente modernidad, en un escenario altamente politizado en la dinámica de profundas transformaciones” (Ortega 2017, 59).

En su avance de la lectura de la *Égloga*, llama la atención de nuestro narrador que Zaldumbide aborde la sexualidad en su novela, a partir de la contemplación de unos caballos, después de la que termina concluyendo “*Solo el hombre es grotesco y vergonzosamente en la lid del amor*” (en Izquierdo 2019, 39; original en cursivas). Pero más adelante apunta “Y la tensión sexual creada por el personaje adolescente de Zaldumbide se resuelve en una tercera escena, terrible y dolorosa, de acoso y violación” (41). Se refiere a la escena en la que Maricucha, una sirvienta de la hacienda de Segismundo es, como se advirtió, violada: “arisca hasta el fin sin darse cuenta, parecía querer sin quererlo, defenderse todavía. La vencí como esperan ser vencidas las de su raza. Y así, bajo el cielo ciego, la india y el blanco se enlazaron en el misterio de la noche americana”. Cualquier lector que dé con estas páginas, con este momento en la *Égloga*, no podría pasar impávido ante esta expresión de conquista y colonialismo de un cuerpo; incluso, cualquiera podría escandalizarse si prefiere quedarse solamente en el impacto moral de lo descrito. Sin embargo, al narrador no le sucede esto, sino que entra en una reflexión crítica.

Leyendo esto no cuesta entender por qué Zaldumbide fue puesto a un lado, y enérgicamente, por la generación de escritores y artistas ecuatorianos que lo sucedió, los apóstoles del realismo social o indigenismo. Son escenas que condensan una especie de tratado breve sobre la sexualidad andina con toda su problemática de clase y género. Estas escenas poco a poco van configurando la espantosa y milenaria tríada formada por el hombre blanco, la mujer indígena y la violación. La típica fantasía sexual local, debo agregar, sombríamente. Una que ha sido engranada en la médula. Basada en el privilegio.

Con animales incluidos. Síntoma de una tierra de Dios, demasiado Dios, pero sin ley. (41-2)

Al igual que la literatura de Pablo Palacio, que fue condenada por algunos escritores adscritos al realismo social, la novela de Zaldumbide también sufrió el mismo rito. El tiempo se encargó de devolverle su lugar a Palacio, pero probablemente esto no suceda con el escritor de Pimán, pues su radicalismo moral y político, que se alimentan del más puro conservadurismo, no podrían tener presencia alguna en el presente. Finalmente no es el mismo caso en ambos autores aunque pueda aparentar que sí. Recordemos que si bien Palacio tenía una visión de la literatura diferente a la del realismo social, era un escritor comprometido, militante. A Gonzalo no se lo ha considerado un escritor propiamente vanguardista; pero tampoco cabría decir que se trata de un modernista puro. ¿Acaso podemos referirnos a él también como un raro de la literatura ecuatoriana? No. Fue un escritor que aparece en tiempos de aceleradas transiciones, nada más, que se emparenta con “una perspectiva cuyo lugar de enunciación bien puede ubicarse en el ‘mirador de Próspero’” (Ortega 2017, 117).

Desviándose del escenario crudo de la novela en el momento de la violación, el narrador nos cuenta un recuerdo bastante breve sobre un amigo suyo que acosó a su empleada doméstica hasta tener relaciones y dejarla embarazada, dando cuenta de cómo la lógica racista y colonial se mantiene hasta el presente; pero inmediatamente se detiene para pensar en un tema “menos urgente pero quizás más importante, después de todo”, y esto tiene que ver con el estilo literario. Digamos que trae a colación el manido tema de fondo y forma. De nuevo, la orfebrería y la pluma fácil. Pero cabe preguntarnos si el episodio de la violación es en verdad menos urgente, pero sobretodo si hablar de estilo resulta a fin de cuentas más importante que un tema social que no ha sufrido mayores variaciones desde el tiempo de Zaldumbide. ¿Es una provocación? ¿Se trata solamente de un juego retórico?

Y, a propósito de mi abuelo, quien me regaló este libro, ¿esperaba él que yo, formándome con apenas quince años de edad, leyera semejante escena en el libro que él me había regalado y dedicado, y quedara indemne? ¿Calculaba él el efecto que esto podría tener sobre mí? ¿O pensaba que el estilo, la orfebrería, era más importante que la violencia terrible de la novela? ¿Puede el estilo salvar a Zaldumbide? (44).

Es esta última pregunta fundamental, digna de atender, de subrayar en cuanto a lo que propone la novela, su tono que en momentos como estos no puede evitar llevarnos al terreno de lo polémico. Esa misma pregunta, en tiempos de corrección política, se la podría formular pensando en muchos escritores, otro debate, el de la separación del autor

y su obra, también se hace presente en la novela de Izquierdo. Necesario, pues Zaldumbide fue un autor prácticamente cancelado, pero claro, con todos los argumentos y las evidencias posibles. “Yo disfruté la novela, en todo caso. La he cargado durante tanto tiempo y no me defraudó. Se la recomendaría a cualquiera, de hecho. Es un libro con un gran estilo. Quizás hace falta una advertencia, nada más: ‘¡Cuidado! Adentro se viola a una india’. Pero, entonces, habría que añadir lo mismo en tantos otros libros” (54). Comienza a dibujarse entonces la postura del narrador, que repudia a la idea de la izquierda política en el Ecuador, y de hecho arremete contra ella, contra la izquierda que hizo a un lado a un escritor como Zaldumbide. En esta parte de la novela habría que detenerse para pensar si en verdad se trata de un alegato o incluso de una apología. El lector, pensaría yo, se asoma ante una cortina de niebla en la que es difícil distinguir los discursos del narrador de las intenciones del escritor. Continuando, escribe

sospecho menos de la *Égloga* que de los intelectuales de izquierda que la desterraron de las letras nacionales y negaron que otras generaciones la pudieran leer con mayor facilidad, porque no hacía, según estos intelectuales, lo que las novelas y el arte del realismo social sí hacían, supuestamente, por el indígena y el cholo y el montubio y el afrodescendiente del Ecuador. Cuando todos sabemos que, más de una vez, esos realistas sociales era unos violadores también, solo que no lo reconocían, y no solo eso, aseveraban ser lo contrario. (54-5).

Ese no hacer con lo que debían las novelas en ese tiempo es aquí lo que más rescato, pues es un comentario que se ha aplicado también al hablar de vanguardia: hacer lo que no se debe; y aún así insisto en no olvidar que Zaldumbide no tiene esa etiqueta. Podría decir en este punto que no se debería seguir siendo tan obsesionados con definir o encasillar a un escritor en un género, una escuela literaria, una tendencia, en una moda, en determinados rasgos, porque cada libro dispone la forma en que quiere ser escrito. Pero esto es algo totalmente diferente del hecho de darle cabida a escritoras o escritores que se enuncien desde lugares como el de Zaldumbide, que tienen que ser mucho más matizados debido a su conservadurismo. En un mismo autor pueden leerse un sinnúmero de facetas. Pensar, por ejemplo, en el mismo Humberto Salvador quien pasó de formar “el prólogo vanguardista de una obra narrativa” que luego se orientó “hacia el más radical compromiso político” (Moreano 2014, 244).²⁴ Con este ejemplo quiero hacer énfasis en que voltear a ver la dicotomía de esta discusión casi que obsesiva, irónicamente es un antecedente significativo para comprender la literatura ecuatoriana contemporánea. Y

²⁴ Los libros del prólogo al que se refiere son *Ajedrez* (1929), *En la ciudad he perdido una novela* (1930) y *Taza de té* (1932); mientras que las citadas del compromiso son *Camarada* (1933) y *Trabajadores* (1934).

ahora, pensando en Salvador Izquierdo, el salto en realidad fue a la inversa del que hizo Salvador Humberto. Sus primeros libros fueron de tinte más bien realista. Me refiero a su primerísima novela *El deslenguado de Portete* (2006), con la que obtuvo el premio de novela corta Medardo Ángel Silva; y su cuentario, *Autogol* que, en cambio, obtuvo uno de los premios del Ministerio de Cultura en su categoría y se publicó en 2008. Sin olvidar el cuento [“Anabel Muñoz Zúñiga (1972-2003)”] con el que obtuvo otro premio, el de la bienal de cuento Pablo Palacio en 2007. En estos libros, donde se puede apreciar algo totalmente distinto a lo que hace en las novelas estudiadas aquí pues mantienen el sentido de la anécdota, de la narración clásica, se siente, aunque de manera incipiente, el juego, lo esencial de lo lúdico y además, esa actitud que renuncia a los estatutos de la Literatura con mayúscula: recordemos que es de *Autogol* el cuento con el que comencé planteando la poética de lo banal, me refiero a “Harold”. En definitiva, Izquierdo es alguien que también fluctúa o ha fluctuado, como Zaldumbide, aceptando que el lenguaje es cambiante y por lo tanto lo que nos puede dejar un autor no siempre tiene que responder a una misma forma. Es una mala costumbre del lector buscar siempre lo mismo en los libros siguientes que lee después de aquel que lo impactó. A mí personalmente, me atraen más los escritores que en su propia línea buscan distintas formas de decir (incluso a veces decir lo mismo), que juegan con el lenguaje, que no se conforman ni se acomodan en el recuerdo de lo bueno que han escrito, sin poder escribir mejor después. ¿Quién podría afirmar que Izquierdo va a seguir en búsquedas que se puedan identificar con la vanguardia, que va a ser lo único que siga escribiendo? ¿Qué tanto uno se sorprendería si el siguiente libro que nos regale sea una novela total, de esas de 600 páginas que él mismo negó desear escribir? Dicho todo esto y volviendo a la reflexión sobre que a Zaldumbide no le queda una etiqueta, es gracioso enterarse que en realidad él criticó ambas posturas. Criticó, siempre desde su privilegio, no lo olvidemos, el “americanismo literario” (con la premisa de que indiscutiblemente somos herederos de Europa y es un sinsentido buscar una forma propia), que se lo puede enlazar al realismo social, a las literaturas nacionales, pero también a la vanguardia, en sus momentos de formación en las letras ecuatorianas: “no todos los factores de la cultura oficial acataron la posición de Zaldumbide frente al nativismo. En lo que sí coincidieron con él —y sobre ello se pronunció Zaldumbide— fue en desvirtuar la Vanguardia en tanto esta constituía un ataque a las tradicionales normas de belleza” nos cuenta el crítico Humberto Robles (2014, 46), quien se dedicó a desentrañar las tensiones y a revisar la historia en cuanto a lo que él denominó “noción de vanguardia”, más que vanguardia propiamente dicha, término que, así, a secas, asocia

a las vanguardias históricas. El enfoque de Robles determina la relativa fugacidad con la que la noción de vanguardia tuvo su eco, su tiempo y espacio durante las primeras décadas del siglo XX. Entonces, en Izquierdo la vanguardia también puede ser leída como una noción. Quizá es mucho más apropiado así, decir que Salvador Izquierdo es alguien que atiende, que de alguna manera está pendiente de esa noción, y así no encasillarlo tan equívocamente como un vanguardista, o peor, escritor experimental, y aún peor, como neovanguardista. “Agustín Cueva, en todo caso, es uno de esos intelectuales de izquierda que puso su dedo sin piedad sobre la *Égloga Trágica*” nos comenta el narrador, quien encuentra un texto, un ensayo de Cueva en el que se refiere a la novela de Zaldumbide como “la segunda jornada de la novelística feudal ecuatoriana. Y se refiere a Zaldumbide, sarcásticamente, como el último gran escritor colonial” y también señala que a través de la lectura de la novela “se puede apreciar el estado de ánimo de la clase terrateniente después de la Revolución Liberal” (Izquierdo 2019, 60). Y en respuesta, y para contrastar su propia lectura, su análisis de estas confrontaciones, el narrador cita justamente el texto de la entrevista a la que antes ya nos hemos referido, donde habla del “americanismo literario”, y agrega que “se podría señalar que, al igual que los grandes realistas sociales que lo sucedieron, y tal vez incluso superándolos por momentos, él era particularmente hábil y atento a la hora de escribir el dialecto local: el habla del ecuatoriano de la sierra norte” (62), y hace una diferenciación clave, oponiéndose a la instrumentalización de la literatura, el panfleto, ese riesgo en el que es mejor no desembocar, el tipo de literatura que Agustín Cueva hacía prevalecer cabalmente: “Pero al escribir en dialecto, no buscaba la aprobación de los intelectuales de izquierda *hipsters* de los sesenta y setenta. ¡Lo escribió a contrapelo de las matanzas de obreros de su época! ¡Cuarenta años antes de la Revolución cubana! ¡Lo escribió para sí mismo! No lo iba a publicar, si quiera, hasta que le convencieron” (63-4) agrega. Esta diferencia para tratar literariamente la condición del indígena a la que se refiere el narrador, me lleva también a revisar algo que dijo el ya citado Francisco Guarderas, a quien se le encargó el prólogo de la primera edición definitiva de la *Égloga*. “Gonzalo Zaldumbide deja un sello de originalidad [cuestionable y polémico] en su manera, de tratar al indio, de tratar del indio, sin el prurito del indigenismo actualmente en boga” nos dice después de hablar también sobre una mirada amorosa, dolida y empática hacia el indio reflejada en la novela, y añade “En lo tocante al indio, tema ahora preferencial de la novela ‘autóctona’, el indio no es ya objeto de íntima comprensión sino arma contundente.” (en Zaldumbide 1956, XIII-XIV). Todo esto

continúa la oposición a lo panfletario de la que hablábamos, pues la literatura fue usada para legitimar discursos políticos, desde la rabia, al parecer de Guarderas.

Ahora bien, estas tensiones que además de literarias se enlazaban a las posiciones políticas de cada uno de los escritores, son paradigmáticas en cuanto a pensar en el campo literario ecuatoriano. Literatura. Política. Su conjunción aparece en la novela de Izquierdo, y realiza un recorrido breve, sumamente irónico y sarcástico por algunas de las estrellas literarias del Ecuador. Pasando el tema con la izquierda y Agustín Cueva, el narrador nos cuenta: “Leyendo un poco más acerca de Zaldumbide, descubro que fue un diplomático célebre en su época. Orgullosamente conservador”. Entonces le da una vuelta de tuerca al tema este porque incluso señala que “fue cercano a Benjamín Carrión, el más grande de los intelectuales de izquierda ecuatorianos del siglo XX, escritor, político y gestor cultural; impulsador de la teoría de la pequeña gran patria y fundador de la Casa de la Cultura Ecuatoriana” (Izquierdo 2019, 65). Nos cuenta además que Carrión fue una pieza clave, un mediador vital para que la novela de Zaldumbide se publicara. Y aquí viene explícitamente la vuelta de tuerca a la que me refería: “En una palabra: no es tan cierto, o al menos es dudable, eso que alego acerca de un supuesto recorte a Zaldumbide. A la larga, sus libros están ahí, junto a Huasipungo. Compartiendo la culpa de todo esto” (65-6). El recorrido antes aludido, comienza con un señalamiento imprescindible para el narrador: “Los vínculos entre la diplomacia y la literatura en el Ecuador, en cambio, son un tema que no puede pasar desapercibido” (73). Y pienso que el detenerse a pensar en estos vínculos tan palpables durante el siglo XX en el contexto del campo literario-político del país, es a la vez una forma de entrar en contacto, en diálogo con la literatura que nos antecede, lo cual es sumamente importante para cualquier escritor de nuestros días, especialmente cuando no se suele regresar a ver los antecedentes de la propia tradición en la que se inscribiría la literatura que uno quiere producir, las letras nacionales; y con esto no quiero dejar por sentada una postura nacionalista. El narrador se pregunta

¿era la escritura una especie de Academia Diplomática de la cual se reclutaban a los futuros representantes del Ecuador en el extranjero para que, a partir de entonces, dejasen de escribir? ¿Es decir, una Academia Diplomática que funcionaba a la inversa de lo que conocemos como un taller de escritura, porque los que entraron escribiendo, saldrían sin escribir? (73-4)

Esta interrogante surge a partir de enterarse que fueron también las obligaciones diplomáticas de Zaldumbide las que lo alejaron, ineludiblemente, de su quehacer literario. La burocracia es un monstruo que pretende siempre alimentarse de los cuerpos y las

mentes de los individuos que ingresan a sus dominios. Comienza entonces el narrador a darnos nombres de escritores (en algunos casos indicando sus libros canónicos) y las funciones que se les había otorgado. En orden de aparición: Benjamín Carrión, César Eduardo Arroyo, Leopoldo Benites Vinuesa (*Argonautas de la selva*), Rafael Bustamante (*Para matar el gusano*), Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, César Dávila Andrade, Adalberto Ortiz, Alfredo Pareja Diezcanseco. “La lista sigue, se me impone, es larga, incompleta y potencialmente, muy aburrida” (77) comenta, para continuar con nombres como los de Fernando Chaves (*Plata y bronce*), Raúl Andrade, Jorge Icaza (*Huasipungo*), el Paco Tobar (*Pares o nones*), Francisco Granizo (*Nada más el verbo*) y Rubén Astudillo y Astudillo. Indistintamente, entre los cargos que ejercieron los de este grupo al que podrían añadirse muchos más nombres, están los de cónsules, embajadores o cancilleres principalmente. “¿Habrán llegado a ser servidores públicos porque escribían? ¿Habrán dejado de escribir más de lo que hubieran escrito en circunstancias normales porque pasaron a ser servidores públicos?” se pregunta el narrador, desde sus adentros, en este sentido un tanto kafkianos.

Este recorrido, como lo he llamado, se centra en los escritores del siglo XX y funciona como engranaje, como un pretexto, además, para presentizar la literatura de los últimos años ya en el siglo XXI. Manteniendo su hilo de la ironía, se pregunta

¿Qué ocurrió en el planeta en los últimos años que imposibilitó que los preclaros hombres de letras de nuestro país sigan ocupando cargos ministeriales vinculados a las relaciones internacionales, que se forje esta alianza escritura-servicio exterior-no escritura? ¿Dónde está la Cancillería de Javier Vásconez, por ejemplo, la de Leonardo Valencia o la de Gabriela Alemán? ¿Dónde, una embajada ante las Naciones Unidas para Carlos Arcos Cabrera o para Sonia Manzano? ¿La agregaduría cultural, en Jamaica, para Francisco Santana? ¿El consulado en Búfalo para Esteban Mayorga? ¿El consulado en Cuenca, pero Cuenca de España, para Carlos Vásconez? ¿La embajada en Chile para Sandra Araya? ¿La Santa Sede para Mario Campaña? ¿Por qué se han separado tanto estos ámbitos covalentes? (81)

Luego de especular sobre por qué no ha prevalecido esta relación entre lo literario y lo político, el narrador se da cuenta de que de hecho, sí hay escritores que han llegado a continuar con esta dualidad, como Javier Ponce o María Fernanda Espinosa a quienes se refiere como “esbirros del poder” a quienes la izquierda —el gobierno vigente, que era el de Rafael Correa— “todo les ha dado” (82-3). Pero volviendo a los nombres referidos en la cita, está claro que de alguna manera Izquierdo deja sentado lo que quizá para él representa lo más resaltante de las letras ecuatorianas actuales, donde a mi parecer quedan muchos nombres fuera. Claro que esto se escribe en 2016, según la fecha preliminar antes

del arranque de la novela. A esta lista —aunque las listas siempre son incompletas e ineficientes— personalmente añadiría los nombres de Daniela Alcívar Bellolio, Mónica Ojeda, Natalia García Freire, Yuliana Ortiz, Gabriela Ponce, Ernesto Carrión, Andrés Cadena o Leonardo López, hablando de narradores, que me parecen sólidos y con propuestas estéticas muy diferentes entre sí. A diferencia de lo que sucedía en las dos novelas anteriores, *Una comunidad abstracta* y *Te Faruru*, los nombres, tanto los del siglo XX como los del XXI, no funcionan en esta tercera novela en tanto el sentido de las filiaciones, al menos no como referencias o escritores con los que la obra del propio Izquierdo entra en diálogo (ni temático, ni formal). Pero al menos se puede reconocer un mapeo, un muestreo bastante aceptable. Izquierdo da cuenta de que en verdad se ha tomado el tiempo de rastrear, de leer la literatura ecuatoriana, de comunicarse con las voces que le anteceden en su condición de escritor ecuatoriano; un escritor (y un narrador) que regresa la mirada a las tradiciones extranjeras, al matiz cosmopolita, entendiendo también la importancia de mirar hacia adentro, reconocer que las letras nacionales tienen joyas, como se diría coloquialmente, dignas de ponerse en diálogo con otras literaturas, latinoamericanas o universales, equilibrando así la balanza, renunciando a esta dicotomía y más bien entendiéndola desde un sentido en el que se complementan. Y llega un punto en el que el narrador, tan enfocado, enfrascado en todo lo que se mostró durante este apartado, se da cuenta que se ha dejado de lado lo que propiamente concierne a su proyecto de investigación. “Me desvié de nuevo. Estaba por concentrarme en el proyecto de las gafas de sol, pero toda esta mala onda nacional me impide concentrarme” (Izquierdo 2019), nos dice. Y hacia allá vamos, para entrar en la recta final de este tercer capítulo acerca de una novela tan divertida e irónicamente seria que es *El nuevo Zaldumbide*.

3. “y solo pequeño, nada de grandezas”

Quiero cerrar este capítulo justamente con un acápite más bien pequeño. En la novela, después de todo el discurrir sobre la vanguardia y el realismo social; sobre Zaldumbide y Cueva, pasada la mitad de la misma aparece, por fin, el proyecto de investigación sobre el arte del cuerpo que se enlaza con la escritura: “pensé inevitablemente en mi proyecto artístico actual, que todavía no resuelvo y debería comentar, ahora sí, porque finalmente, por eso me puse a escribir en un principio” (84). Nos declara, entonces, que este tiene que ver con gafas de sol, sobre la costumbre de las

personas de quitárselas y ponérselas. Y nuevamente, al igual que en el proyecto sobre rascarse la espalda por encima o por debajo del hombro en *Una comunidad abstracta* o el calentamiento de orejas en *Te Faruru*, todo parte de una premisa que a primera vista aparenta ser banal. “Puntualmente, ésta es la pregunta de investigación: ¿qué hacemos cuando nos quitamos las gafas de sol?”. Y para su respuesta, existen otra vez dos alternativas, igual que en los anteriores proyectos. “La respuesta inicial, según entiendo, es que la mayoría de las veces, o nos las colocamos sobre la cabeza, como coronilla o diadema, o nos las colgamos de la ranura de la camisa o del filo de la blusa, como el dije agrandado y extraño de una cadena invisible” (85). Y así como clasificaba a los artistas en la primera novela de la trilogía, aquí repite ese ejercicio basado en especulación e intuición; coloca a Adoum y a Guayasamín entre los que optarían por usar las gafas como diadema y a Miguel Donoso Pareja y Eduardo Kingman entre los que las usan como dije. Y después de esto comienzan nuevamente sus digresiones de la memoria.

Nos cuenta, por ejemplo un “recuerdo personal” (87) sobre Adoum, en el que rememora que un día, el mismo día, en el que había visitado una librería ahora inexistente el escritor de *Entre Marx y una mujer desnuda* también lo hizo “acompañado por un séquito” (88), y que al ojear los libros se había confundido en su lectura de una “cinta publicitaria roja y brillante” (89) de un libro de Javier Vásconez donde se señalaba que fue finalista del prestigioso premio de novela, el más importante quizá de las letras hispanoamericanas, Rómulo Gallegos; se lo tuvieron que aclarar a Adoum pues este había leído “ganador” en vez de “finalista”. Luego nos cuenta que precisamente se buscó que a Adoum se le hiciera acreedor de otro premio, se impulsó la candidatura para que obtuviera el Cervantes, el más importante premio de las letras en español. Y a partir de esto se desatan nuevamente nuevas críticas y reflexiones sobre el campo local. “Pero este país no está para ganar premios importantes, es evidente. Escribir aquí es permanecer inédito, como ya lo dijeron otros” comenta (es curioso, porque los años posteriores a los de 2016, fecha de la novela-informe de investigación, hasta el presente han sido los años en los que la literatura ecuatoriana ha cosechado premios de gran reconocimiento. Pensar por ejemplo en el caso de Mónica Ojeda o los premios obtenidos por Ernesto Carrión, como el Casa de las Américas; Rommel Manosalvas, un escritor técnicamente novel, ganó un mundial de escritura. Y así muchos casos. Pensar también en las ediciones o traducciones en otros países que han tenido autoras como Gabriela Ponce). O más adelante “Nos basta y sobra, más bien, con hablar mal el uno del otro, doliéndonos si a alguno de nosotros le va bien en alguna de sus gestas artísticas insignificantes, quejándonos de los puntos flacos

en las estructuras planteadas y los títulos elegidos, vitoreando sus fallas a diestra y siniestra” (91-2). Y llega un momento en el que el narrador pareciera lamentarse no de la falta de reconocimiento para nuestras letras, sino de la necesidad de ese reconocimiento. “Pero si Adoum hubiese ganado el Cervantes, me atrevo a decir, es una posibilidad, nada más... nos hubiéramos librado del maleficio y, definitivamente, de la ansiedad por conseguir reconocimientos internacionales de calibre” (94). Después de esto, en una nueva digresión, el narrador ataca no solo a los círculos literarios, sino también a los del cine, la música e incluso a los artistas visuales “¿Mi propia gente?” (99). Pero ya que estamos en lo concerniente a la literatura cabe volver al momento en el que asevera que los escritores locales “Están obsesionados con la grandeza y con los premios, eso sí [...]. Más que en ninguna otra disciplina. Todos sienten que el nobel es solo cuestión de tiempo. *Pierden el sueño por un premio*. Podría repetir esto para agregar valor a todo lo anterior. Y subrayarlo. *Pierden el sueño por un premio*” (97-8; cursivas y subrayado en el original).

Bajo estas reflexiones de la obsesión de los premios, y contándonos otros casos frustrados sobre estar a punto de ganar premios de calibre, el narrador vuelve a las figuras destacadas de la literatura ecuatoriana del siglo XX a partir de la lectura de cartas enviadas a Benjamín Carrión por parte de ellos, que para el narrador comparten “ese pasatiempo nacional de criticar a los demás colegas artistas” (116). Aparecen entonces misivas de César Eduardo Arroyo quejándose de Jorge Carrera Andrade; y este, a la vez quejándose de Zaldumbide, pero también a la inversa; por otro lado también aparece José de la Cuadra con su queja sobre Jorge Icaza. Izquierdo también señala que hubo escritores que le escribieron cartas no para quejarse, sino para pedirle ayuda. Tal es el caso de Joaquín Gallegos Lara, quien llega a decir algo tan fuerte como “Yo le agradeceré como un perro si es necesario” (120), pero también de Pablo Palacio, después de graduarse como abogado; se suma a estos dos Miguel Donoso Pareja e incluso un pintor, Diógenes Paredes.

Posteriormente a estos episodios, nuevamente el narrador se enfoca en recuerdos íntimos, que lo marcaron. Uno de esos tiene que ver con que su madre escribió una tesis para graduarse del bachillerato, sobre César Dávila Andrade, la cual leyó, y de ahí recuerda la referencia a que sus abuelos conocieron a César Dávila y que este incluso, desde Caracas, les envió un ejemplar de su libro de cuentos *Cabeza de gallo*, con una dedicatoria, que así como su madre para su tesis, él la transcribe para su informe de investigación: “*A Salvador Lara y a Teresa Crespo con mi admiración y afecto inalterables*” (129; cursivas en el original). Otros recuerdos que aparecen después en la

narración tienen que ver con su tiempo viviendo en el extranjero y cómo eso influyó en su formación artística, digamos, los afectos e influencias de la desterritorialización y cómo estos revolotearon cuando tuvo que regresar al Ecuador.

Finalmente, otra vez en el curso de la ironía, el narrador decide realizar un ejercicio de escritura epistolar, como si emulara a los escritores antes mencionados, escribiéndole una carta a Benjamín Carrión. La cual transcribiré parcialmente aquí:

Estimado Benjamín, empezaría esta carta hipotética...

...Espero que se encuentre bien en la eternidad. ¿O no hay nada en el más allá? [...] Le pregunto sin esperanza de recibir respuesta porque usted hace rato que está muerto y yo no; pero le escribo sinceramente porque necesito su ayuda.

Necesito que interceda por mí, don Benjamín, como habrá hecho en vida, tantas veces, por tantos otros artistas locales. En mi caso puntual no necesito ni contactos ni empleo ni cargos, no va por ahí la cosa. No del todo. Más bien quiero saber si usted podría enderezarme el cuerpo, que lo tengo maltrecho por estar sentado tanto tiempo frente a una computadora, maquinando investigaciones serias alrededor del arte del cuerpo, precisamente. (157-8, cursivas originalmente)

Continúa nuestro narrador expresándose sobre las dudas de su identidad “*No sé quién soy, ni sé de dónde vengo*” (158); también sobre su malestar por trabajar en el sector público “*en una época tan nefasta*” (159) para ello; su malestar sobre el tener que movilizarse entre sierra y costa, sobretodo por el alejamiento de sus hijos que esto representa para él; lo que entonces le pide a Carrión es un trabajo que le permita estar con ellos. “*Ayúdeme con eso [...]. Yo se lo agradeceré eternamente, como perro, si hace falta. Lameré su mano, si hace falta*” añade sarcásticamente, en medio del tono del malestar. Y aquí viene la parte a mi parecer más relevante, esencial, de toda esta carta: “*Pero sobre todo, don Benjamín, y disculpe que sea tan repetitivo o enfático en esto, enséñeme a ser sin esta pequeña gran patria que usted ha inventado. Quiero ser apátrida y solo pequeño, nada de grandezas, peor culturales. Espero que me entienda, jefe. No se resienta conmigo. Sé que es un tema delicado pero no es nada personal*” (161). Desde mi lectura, este es un pasaje en el que Izquierdo afirma aquello que yo he intentado detectar como una poética de lo banal. Esa renuncia a lo trascendente, a lo grandioso. Ese deseo de solo ser pequeño, en lo personal, sin dejar de visitar los grandes debates que le corresponden a nuestra literatura, pero sabiendo tomar su propia distancia, sobretodo en esta última novela de la trilogía, donde el juego retórico es inevitable, aparentemente contradictorio, es inevitable. “*Yo me pierdo en los grupos grandes. No logro encajar*”, dice más adelante en la carta, haciendo alusión nuevamente a los círculos literarios y a la gente que los frecuenta, aquellos que se obsesionan con el reconocimiento y los premios. Por otro lado,

se afirma también aquello sobre lo que reflexioné en la primera parte de este tercer capítulo, es decir sobre lo íntimo y las formas en que puede ser escrito. “Eso sería hoy la intimidad: una tarea inclusiva, superficial y, se podría agregar a esta altura, inofensiva” nos dice Tamara Kamenszain (2016, 45). Izquierdo se vale en sus novelas, y especialmente en esta última, de aquella intimidad inofensiva. No duda en tomar como punto de partida su propia vida para enlazarla con su forma de leer y escribir literatura. La intimidad, que para los discursos de la gran literatura está por debajo de la imaginación, de lo puramente ficcional; que es inmanente y por lo tanto opuesto al sentido de la trascendencia, es vital para la lectura de esta trilogía, para comprender su propia poética de lo banal, que no cae en exacerbaciones, ni dictámenes o mucho menos manifiestos, o sea, no banaliza lo banal, lo cotidiano, lo infraordinario; si seguimos a Kamenszain “la más pura banalidad [...] todavía genera perplejidad [...] Ahora, aquella dosis sacrificial que suponía el ejercicio del arte para la modernidad parece haber caído” pues “hoy es la vida la que pone en jaque a la literatura cuestionándole sus límites” (46), y esto Izquierdo parece haberlo entendido bien, no por volverlo una bandera, una postura, sino por ser consciente de cómo es la literatura que se escribe en los días en los que él mismo sigue haciéndolo. *El nuevo Zaldumbide* es un *libro chiquito* (atendiendo otro de los conceptos de Kamenszain), que apenas alcanza las 177 páginas con un tamaño de letra considerablemente más grande de lo usual y con una diagramación que también le hace ganar páginas, pero esto no es una falta porque está lleno todo de una intención estética. Lo poco que dice es contundente, irónico, gracioso. No necesita construir complejidades típicamente narrativas; prefiere mejor mirar por el lente de lo banal.

“¿No sería mejor hacerse preguntas útiles?”²⁵ Hacia una conclusión

Llegué a la escritura de Salvador Izquierdo tempranamente y sin saberlo, a través de la música. En su juventud fue miembro de una banda esencial en la escena de la música independiente. Me refiero a Biorn Borg, de Quito. Él fue el letrista. BB comenzó su corta, pero intensa trayectoria en el 2007, es decir, por los años en que la literatura de Izquierdo comenzó a emerger, sus primeros libros. Llegué a su escritura, ignorando que lo hacía a través de esta conexión musical; conecté así con el circuito interdisciplinario que hace fluir lo que escribe, que se deja contaminar de otros registros para transitar lateralmente la Literatura con mayúscula, o sea, fuera de la institución que la engrandece y la separa de la vida. La escritura de Izquierdo refleja el constante devenir de lo cotidiano y las experiencias vitales; se difuminan en/mediante lo literario. Es así que su trilogía de novelas compuesta por *Una comunidad abstracta*, *Te Faruru* y *El nuevo Zaldumbide*, puede ser leída en clave de una poética de lo banal, donde este concepto adquiere potencias que problematizan las normas, las formas de crear literariamente. Lo banal se convierte en un engranaje metaliterario, donde la reflexión está siempre atenta a la vida que la circunda.

Izquierdo, en un gesto lúdico, lleno de ironía, se vale de los traslados entre literatura y arte contemporáneo para escribir sus novelas. No es gratuito que el narrador, presente en las tres—de hecho la única voz directa—,²⁶ sea un artista del cuerpo que siempre posterga sus proyectos en sí, pues es la escritura, un pulso frente al cual siempre se siente derrotado, lo que provoca su desvío. Las premisas de estos proyectos se fundamentan en aspectos o elementos que aparentan ser banales; funcionan como un pretexto para disparar la creatividad, la imaginación, las ganas de poner el cuerpo a prueba, para luego escribir; “la banalidad más ramplona, la más trivial de cuantas frases triviales pueda el lector imaginar es capaz de generar arte químicamente puro, literatura sin excipientes” (Aparicio 2008, 57); el narrador retorna a ellas cada tanto, después de

²⁵ Tomo este título de una de las frases del cuento “Tomás Gutiérrez Alea”, escrito en su totalidad a base de preguntas. Este texto pertenece a esa especie de antesala de las novelas aquí tratadas donde Izquierdo comenzó a ser más juguetón con su literatura, su germen “experimental”, por así decirlo. La pregunta en sí misma es un cuestionamiento a las certezas, a las verdades inamovibles. Hallo ligereza e ironía banal, claramente un atisbo previo a la trilogía.

²⁶ Hago este énfasis, pues recordemos que las tres novelas se escribieron desde una estética citacionista; es decir, se hacen presentes otras voces, pero por la necesidad del narrador de revisar aquello que lo antecede y de lo que se alimenta, además con lo que puede dialogar, sus filiaciones.

permitirse interrupciones en aquello que busca, de dejarse llevar por digresiones, por acumulación de conexiones que pululan, que despiertan su memoria. Así, entonces es como aparece su intimidad, de manera que escapa ante los preceptos o los estándares light de las literaturas del yo hipercomerciales.

Lo banal en la literatura de nuestro escritor es apenas un hilo, casi invisible, que vuelve a su escritura en un signo de la desobediencia. Desobediencia de lo serio. Esto caería en el sentido irónico por el que se preocupa Francis Jost cuando nos habla sobre la banalización de lo banal. Y es aquí donde el rol del lector, su posición frente al texto es determinante, pues las novelas de la trilogía, al verse marcadas por lo experimental, al curtirse desde la tradición de la novela fragmentaria, exigen también otros modos de lectura. Para Jost lo banal consiente en una nueva perspectiva del autor —que atiende o se enlaza con los principios barthesianos sobre su muerte— y “para que sea posible, hace falta que el espectador acepte el juego, que comprenda y apruebe la intencionalidad del artista” (2012, 102). El espectador en nuestro caso es el lector, que de alguna manera puede ver a las novelas como piezas de arte contemporáneo; es decir, es importante su inmersión narrativa, pero más allá de la posibilidad de acercarse a una historia que tiene que ser contada de cierta manera, sino que tiene una fijación en sus mecanismos lúdicos. Es necesaria la disposición para dejarse llevar por la cadencia que desobedece a lo serio, reconocer cómo el narrador rechaza constantemente las ínfulas de grandeza, cómo su burla, su ironía son parte esencial del divertimento.

Ciertamente, lo banal es un concepto que resulta problemático, llama mi atención que genere tanto ruido cuando se aplica en el arte, pues desestabiliza las formas de hacerlo y de apreciarlo, y en este caso de escribir literatura, de leerla. Lo banal incomoda, disgusta, y evidentemente contraría. Por eso es que me interesa. Porque sus pequeños ecos componen una polifonía, como si los objetos (físicos o abstractos) del mundo en verdad se presentaran como una orquesta o quizá como un paisaje. En un mundo donde los individuos se olvidan de la condición de fugacidad de la existencia frente a la perpetuidad del universo, donde todo apunta a la grandeza, el reconocimiento o lo trascendente para sentir plenitud, lo banal se ancla en lo cotidiano, en su lentitud, en la espera de un detalle curioso que nos lleve al goce de la vida misma, a la conciencia de los afectos que nos atraviesan a diario, que nos extrapolan a un espacio donde entramos en contacto con otros.

Por los mismos tiempos en que Izquierdo escribía letras para Biorn Borg, mantuvo además un blog llamado Mujer Piloto y también escribió en internet, por entregas, una

novela llamada *Mi futuro tórax*, que lamentablemente ya no se encuentra colgada; como mencionamos ya, en esa época llegaron también *Autogol* (cuentos) y *El deslenguado de Portete* (*nouvelle*). En toda esta escritura se atisba ya lo que sucede en la trilogía que viene después. Me gusta pensar que Biorn Borg signó su primera etapa como escritor. La banda, ya sin él, se separó en 2012, tiempo, en cambio, en el que Salvador estaba ya escribiendo de manera más “experimental”, quiero decir, comenzó otro ciclo en su trayectoria, en su escritura, que maduró con la llegada de su trilogía.

Considero a estas novelas esenciales en el presente de la literatura ecuatoriana, y por lo tanto para la historicidad en sí de ella, ya que revisitan debates como el de la tradición de la novela realista/vanguardista o el de la literatura local-latinoamericana-universal. Para tratarlos, hay una conciencia cuyas intenciones no pueden tomar otro camino que no sea el de la ironía, pues al echarles ojo en el presente se distancian de ellos, toman un giro donde su relevancia pasa a ser menor. Son novelas más abiertas, más permeables y es por eso tan importante el ejercicio de las filiaciones, que refleja esto que digo sobre la relevancia. Las geografías, los referentes y los modos de escritura de cada novela revelan una armonía de lo diferente, juntan lo disímil, lo heterogéneo y es ahí donde radica su belleza. Y sobre todo revelan el deseo por escribir, por vivir en la literatura, por siempre imbricarla a la cotidianidad, sin otorgarle un aura. Algo parecido a lo que nos dice Franco Torchia citado por Giordano: ““No doy un paso sin la literatura, que es la única fuerza seria que me acompaña, con lo poco seria que es la literatura, paradójicamente”” (2017, 287). He dicho que las novelas revisitan, pero también fueron una transición hacia el futuro. Después de la trilogía, Izquierdo publicó un libro-revista que se titula *¿Cómo estás?*, en 2020, pleno año de la pandemia, tres relatos donde nuevamente se puede apreciar la versatilidad del escritor, su lucidez por medio de lo lúdico. Otra vez me pregunto qué es lo que está por venir en sus letras, qué intereses se han disipado, dispersado o cuáles se han transformado. Terminar de leer alguno de sus libros, deja en uno el anhelo de una sorpresa, ante la que solo nos queda esperar.

El proyecto literario de Izquierdo quizá refleja a aquellos en los que el narrador de sus novelas se inmerge. Interrumpido, juguetonamente inexacto, fragmentario, lleno de desvíos, solo pequeño, sin nada de grandezas. Termino de decir esto y me da cierto pudor hablar de “proyecto” en una escritura que se lee a sí misma desde el fracaso inofensivo y el alejamiento de las grandezas, porque proyecto suena a monumento.

Izquierdo y su trilogía —su literatura en general—, por otro lado, aparecen, se toman un poco de espacio en el actual panorama literario del país, pero me gustaría

resaltar que junto a voces y escrituras tan diversas como las de Daniela Alcívar Bellolio, Adriano Valarezo, Esteban Mayorga, Andrés Cadena, Ernesto Carrión, Gabriela Ponce o Natalia García Freire, Julia Rendón, Sandra Araya o la misma Mónica Ojeda. Estos nombres claramente responden a un indicador generacional, y es que es la generación de estos escritores y escritoras la que está dándole otros matices a nuestra literatura, otros diálogos, otras resonancias, que no necesariamente la renuevan, sino que la actualizan y a la vez le dan cierta continuidad.

Más o menos al modo en que Josefina Ludmer atiende la literatura argentina, me interesa leer la ecuatoriana. “Y porque mis lecturas eran solo nacionales pude entregarme sin culpa a ordenar el tiempo y poder imaginar un Sistema Literario Argentino” (2010, 87). Me refiero sobre todo a esa culpa. Al despojo de esa culpa que se ha sembrado y por la que se mira más la literatura de afuera, que no es algo que yo pretenda anular, o sea, mi intención no es sintetizar un dictamen sobre leer lo nacional, como un llamado tajante, como un deber ser. No obstante, creo que es importante conocer lo que se escribe en esto que llamamos Ecuador, para solo a partir de ello optimizar el diálogo internacional con otras literaturas. Al igual que a la crítica argentina, aspiro a tratar de leer sin jerarquizar, ni escritors, ni escrituras; sin centros y sin periferias; me interesa más bien, leer lo que sea que llame mi atención o lo que llegue a mis manos con la misma apertura, con la misma atención. Intento emplear una conciencia de que no se puede leer todo, y asimismo tengo claro que existen intereses y afectos propios de por medio, pero una cosa es leer lo que a uno le gusta y otra este ejercicio crítico en el que intento embarcarme, que apunta a visibilizar a escritors y lo que nos dejan más que a hacer una tabla de posiciones o un ranking.

Es desde esta perspectiva con la que he tratado de abordar las novelas de Jorge Izquierdo Salvador, *aka* Salvador Izquierdo. Sus novelas se escriben con una intención polifónica. Al leerlas nos damos cuenta de que su escritura es la transcripción de su escucha atenta, generosa, crítica del mundo y con la literatura, de todos esos ajenos ecos que aparecen cuando estos dos elementos se funden, voces de otros que de alguna manera se vuelven nuestras. Un escritor novedoso, sin la pretensión de serlo. Una escritura sincera consigo misma —en el sentido de que no busca articular una pose, una tendencia o una moda— que le da luces y matices al fracaso, que se ríe de él, con él y de esta manera, de sí misma. Una literatura que no pierde la ilusión en la incertidumbre de que podría escribirse mejor, pero autoconsciente de que eso quizá jamás llega en realidad y es mejor así, transitarla sin dejarse totalmente a la deriva, pero aprovechando a la vez todos los

desvíos posibles, necesarios. Su poética no es los árboles más grandes, aquellos que resaltan; es más bien el micelio, hermosamente subterráneo, que conecta todo, lo grande y lo pequeño; que no busca un centro, sino desplazamientos, conexiones. Lo minúsculo y lo banal, lo íntimo, tan infravalorados, pero tan importantes.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. 2001. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- Aira, César. 2017. “Un discurso breve”. En *Evasión y otros ensayos*, 43-6. Barcelona: Penguin Random House.
- Alcívar, Daniela. 2016. “Una comunidad abstracta: hacia el relato heterogéneo”. En *Pararrayos. Paisajes, lecturas, memorias*, 91-103. Quito: Editorial Turbina.
- Baker, Nicholson. 2004. *Una caja de cerillas*. Madrid: Alfaguara.
- Balladares, María Auxiliadora. 2017. “Son tantas las formas del amor”. En *Guayaquil*, 47-48. Quito: Gobierno Provincial de Pichincha.
- Barilli, Renato. 1971. “La dilatación de la cotidianidad”. En *Grupo 63: La novela experimental*, editado por Gloria Galli de Ortega, 14-20. Traducido por Francesca Polito. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Barthes, Roland. 2004. *Fragmentos de un discurso amoroso*, 1ra ed., 2da reimp. Traducido por Eduardo Molina. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Burgos, Carlos. 2017. “2016: literatura y crisis”. *El Universo*. 31 de enero. <https://www.eluniverso.com/opinion/2017/01/31/nota/6025081/2016-literatura-crisis/>
- Carrión, Ernesto. 2017. “Cuando la estrategia es el mensaje”, 76-79. *Cartón Piedra*, de diario *El Telégrafo*. 24 de septiembre.
- Carrión, Jorge. 2022. “Instrucciones para escuchar el siglo XXI-Episodio 1”. En *Ecos*. Podcast en Spotify. <https://spotify.link/Oq65Q4VWFDb>
- Carver, Raymond. 1995. “Escribir”. En *La vida de mi padre. Cinco ensayos y una meditación*, 36-49. Bogotá: Editorial Norma.
- Cixous, Hélène. 2006. *La llegada de la escritura*. Traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.
- Cocteau, Jean. 2006. *La dificultad de ser*. Madrid: Editorial Siruela.
- De Azúa, Félix. 2010. “Diario de un hombre humillado”. En *Idiotas y humillados*, 105-425. Barcelona: Anagrama.
- Durán, Josué. 2019. “La memoria (Otras novelas coloniales)”. En *El abandono de la experiencias*, 20-25. Quito: Centro de Publicaciones PUCE.
- Echeverría, Bolívar. 2010. “Arte y Utopía”. En *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*, 99-114. Bogotá: Ediciones desde abajo.

- Eco, Umberto. 1971. Intervención en el debate del Grupo 63. En *Grupo 63: La novela experimental*, editado por Gloria Galli de Ortega, 14-20. Traducido por Francesca Polito. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Festina Lente. 2020. “El nuevo Zaldumbide de Salvador Izquierdo. Fragmento y comentario”. Audio en Soundcloud. <https://soundcloud.com/editorialfestinalente/el-nuevo-zaldumbide-de-salvador-izquierdo-fragmento-y-comentario>
- Garzón, Gustavo. 2011. *Más allá de la transparencia*. Quito: K-oz & Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Giordano, Alberto. 2021. *El giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Giordano, Alberto. 2022. “Felisberto Hernández, tontas ocurrencias”. En *¿A dónde va la literatura? Selección de ensayos críticos*, 44-63. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Guglielmi, Angelo. 1971. Intervención en el debate del Grupo 63. En *Grupo 63: La novela experimental*, editado por Gloria Galli de Ortega, 31-46. Traducido por Francesca Polito. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Halfon, Eduardo. 2012. *Elocuencias de un tartamudo*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- . 2021. *Biblioteca bizarra*. Quito: USFQ Press.
- Hernández, Felisberto. 2015. “Hoy estoy inventando algo que todavía no sé lo que es...”. En *Narrativa Completa*, 551-557. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Izquierdo, Jorge. 2016. “Un secreto en la caja: un guion a cuatro manos”. En *¿Hasta cuándo con el tal Chiriboga? Textos alrededor de Un secreto en la caja (2016)*, 16-23. Javier Izquierdo, editor. Quito: Fundación Marcelo Chiriboga. https://issuu.com/fundacionmarcelochiriboga/docs/hasta_cuando_con_el_tal_chiriboga
- Izquierdo, Salvador. 2015. *Una comunidad abstracta*. Guayaquil: Cadáver Exquisito.
- . 2016. *Te Faruru*. Quito: Campaña de Lectura Eugenio Espejo.
- . 2017. “Harold”. En *Te perdono régimen*, 73-90. Quito: La Caída.
- . 2019. *El nuevo Zaldumbide*. Quito: Festina Lente.
- . 2021. *Una comunidad abstracta*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- . s.f. “El nuevo Zaldumbide, adelanto del nuevo libro de Salvador Izquierdo”. *Penúltima*. <https://revistapenultima.com/el-nuevo-zaldumbide-adelanto-del-nuevo-libro-de-salvador-izquierdo/>
- Jost, Francois. 2012. *El culto de lo banal*. Buenos Aires: Librería.

- Kamenszain, Tamara. 2016. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- La Hora. 2019. “La búsqueda indiscreta de ‘El nuevo Zaldumbide’”. 21 de abril. <https://www.lahora.com.ec/revistas-y-suplementos/la-busqueda-indiscreta-de-el-nuevo-zaldumbide/>
- Maggi, Carlos. 1969. *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. Selección de Reinaldo García Ramos. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas.
- Molina, Miguel. 2019. “El nuevo Salvador Izquierdo”. *El Universo*. 17 de noviembre. <https://www.eluniverso.com/opinion/2019/11/17/nota/7607459/nuevo-salvador-izquierdo/>
- Morán, Guillermo. 2019. “El nuevo Zaldumbide de Salvador Izquierdo”. *Inmersiones*. 31 de mayo. <https://inmersiones.home.blog/2019/05/31/inmersion-n6-el-nuevo-zaldumbide-de-salvador-izquierdo/>
- Moreano, Alejandro. 2014. “La literatura de vanguardia: Pablo Palacio. Una línea paralela”. En *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano. La literatura como matriz de cultura*, 241-264. Cuenca: Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana.
- Onetti, Juan Carlos. 1974. “La literatura: ida y vuelta”. *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica*, n° 292-294: 26-36. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/num-292-294-octubre-diciembre-1974/>
- . 1995. *Confesiones de un lector*. Madrid: Alfaguara.
- Ortega, Alicia. 2017. “Más conexiones, coincidencias. Más reproducciones, traducciones. *Una comunidad abstracta* (2015), de Jorge Izquierdo”. En *La novela ecuatoriana del siglo XXI. Nuevos proyectos de escritura II. Filiaciones literarias, conexiones, reescrituras*, 41-47. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- . 2017. *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX. Filiaciones y memoria de la crítica literaria*. Buenos Aires: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / El Corregidor.
- Perec, Georges. 2013. *Lo infraordinario*. Traducido por Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Pozzi, Giovanni. 2019. *Tacet. Un ensayo sobre el silencio*. Traducido por Mercedes Corral. Madrid: Siruela.

- Rincón, Juan. 2021. "Salvador Izquierdo y su línea ecuatorial". *El Tiempo*. 04 de mayo
<https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/salvador-izquierdo-y-su-linea-ecuatorial-585973>
- Rivera Garza, Cristina. 2021. *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Bilbao: Consonni Ediciones.
- Robles, Humberto. 2006. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos 1918-1934*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Rodó, José Enrique. 1967. "Proteo. Libro IV: La transformación genial [Los últimos motivos de Proteo]", en *Obras completas*, editado por Emir Rodríguez Monegal, 941-70. Madrid: Aguilar.
- Ruiz, Jesús. "Por qué escribo". *El País*. 02 de enero de 2011.
https://elpais.com/diario/2011/01/02/eps/1293953215_850215.html#:~:text=nos%20queda%20poco.-,Am%C3%A9lie%20Nothomb,al%20menos%2C%20hay%20que%20intentarlo
- Sommers, Armonía. 2021. *Cuentos Completos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Sosa, Camila. 2021. *El viaje inútil. Trans/escritura*. Segovia: Ediciones La uña RoTa.
- Toranzos, Mariella. 2016. "Una novela experimental que cautivará a los lectores". *Diario Expreso*. 05 de marzo. <https://www.expreso.ec/actualidad/novela-experimental-cautivara-lectores-50192.html>
- Wright, Kevin. 2016. "Una breve introducción a la narrativa ecuatoriana contemporánea". *La República*. 21 de diciembre. <https://www.larepublica.ec/blog/2016/12/21/una-breve-introduccion-a-la-narrativa-ecuatorial-contemporanea/>
- Zaldumbide, Gonzalo. 1956. *Égloga Trágica*. Quito: Editorial Universitaria.
- Zambrano, Jennifer. 2017. "Un acercamiento a la Comunidad abstracta". *Escuela de Literatura UArtes*. 03 de enero.
<https://literaturaua.wordpress.com/2017/01/03/un-acercamiento-a-la-comunidad-abstracta-por-jennifer-zambrano/>
- Zambrano, Jessica. 2015. "Cuando la lectura es la trama". *Cartón Piedra*, de Diario *El Telégrafo*. 07 de diciembre.
<https://web.archive.org/web/20200303220116/https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/cuando-la-lectura-es-la-trama>
- Zambra, Alejandro. 2012. *No leer*. Buenos Aires: Editorial Excursiones.
- Zurita, Raúl. 2016. *Anteparaiso*, 2ª ed. Madrid: Visor.