

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Literatura
Mención en Literatura Latinoamericana

El vínculo materno-filial desde el intrarrealismo de Lupe Rumazo

Análisis narratológico de la novela *Carta larga sin final*

Pamela Rovayo López

Tutor: Vicente Eduardo Robalino Caicedo

Quito, 2025



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Pamela Rovayo López, autora de la tesis intitulada “El vínculo materno-filial desde el Intrarrealismo de Lupe Rumazo: análisis narratológico de la novela *Carta larga sin final*”, 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 con mención en 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.

22 de enero de 2025

Firma:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Totly Rovayo', with a horizontal line drawn through it.

Resumen

El presente trabajo es un análisis narratológico de la novela *Carta larga sin final*, de autoría de la escritora ecuatoriana Lupe Rumazo. Este ensayo investigativo analiza la voz, el tiempo y el punto de vista que la autora utiliza para evocar y testimoniar su relación materno-filial, a raíz de la muerte de su madre, la pianista Inés Cobo.

Carta larga sin final fue editada por primera vez en 1978, y tiene la particularidad de poseer su propia estética poética, sobre la cual Rumazo teoriza y a la vez aplica, se trata del Intrarrealismo, un concepto y una técnica que la autora desarrolla para marcar su impronta en la literatura de habla hispana, y es el instrumento mediante el cual estructura la novela que analizamos en el presente trabajo.

La poética creada por la autora, al igual que los conceptos de voz, temporalidad, focalización e identidad del personaje novelístico, abordados desde la perspectiva de dos consagrados narratólogos como Paul Ricoeur y Gérard Genette, son nuestros principales respaldos para la realización de la presente investigación, que busca adentrarse en esta carta novelada para desentrañar los elementos narratológicos que la componen: el discurso del dolor, el ejercicio de la memoria, el poder de la evocación, y la pregunta sobre el significado de la vida y la muerte.

Palabras clave: Intrarrealismo,/vínculo materno-filial,/ evocación,/ memoria,/ dolor,/ enunciación,/ identidad del personaje,/ temporalidad,/ discurso,/ escritura confesional,/ carta,/ muerte,/ universo,/ finitud,/ infinitud

A Victoria, mi hija.

A la memoria de César Chávez, Bibliotecario del Centro Cultural Benjamín Carrión

Agradecimientos

Agradezco de manera muy especial al Dr. Leonardo Valencia, escritor, catedrático y coordinador de la Maestría en Literatura en ambas menciones: Literatura Latinoamericana y creativa, de la Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador; porque gracias a él he descubierto a esta gran escritora, cuya novela *Carta larga sin final*, es el tema de la presente investigación.

Al Dr. Vicente Robalino, mi tutor de tesis, por su tiempo e invaluable guía, ya que los conocimientos y recomendaciones que tan generosamente ha compartido conmigo, han sido un pilar fundamental para dar forma a esta investigación desde sus inicios.

A la memoria de César Chávez, mi buen amigo y bibliotecario del Centro Cultural Benjamín Carrión, por compartir conmigo sus conocimientos literarios y facilitarme tan generosamente la bibliografía esencial de Lupe Rumazo. César me abrió las puertas de la biblioteca para mis largas jornadas de lectura y toma de apuntes. Lamentablemente partió antes de hacerle llegar esta tesis, que en buena medida se pudo escribir gracias a su apoyo.

A mi hija Victoria, por comprender mi trabajo y las razones por las cuales este tiempo ha sido acelerado y sin muchos momentos de recreación.

A mi madre, por todo el apoyo que me ha brindado en la crianza de Victoria.

A mis hermanos, David y Eduardo, por estar siempre ahí.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: La relación materno-filial desde la identidad narrativa	18
1. El concepto de “identidad narrativa”	18
1.1. El testimonio del dolor desde la escritura de yo	23
1.2. La constitución del alterego como personaje literario.....	31
1.3. La identidad asumida desde el vínculo materno filial	37
Capítulo segundo: El Intrarrealismo como la poética de Carta larga sin final	42
1. Operación de prólogo según Genette en Umbrales ¿Cómo concibe Rumazo la novela?.....	42
1.1. Carta larga sin final como una innovación literaria.....	52
1.2. El Intrarrealismo en diálogo con el lugar de enunciación	55
1.2.1. La muerte como acontecimiento:	58
1.2.2. El cuerpo enfermo y el cuidado	62
1.3. La poética Intrarrealista en Carta larga sin final.....	67
Capítulo tercero: Temporalidad y voz narrativa en Carta larga sin final	72
1. Características de la voz narrativa en Carta larga sin final.....	72
1.2. Características de la temporalidad en Carta larga sin final	80
1.3. Finitud e infinitud desde la palabra y la memoria	83
Conclusiones.....	89
1. Carta larga sin final representó una innovación literaria en América Latina en el tiempo en el que vio la luz.....	89
1.2. Lupe Rumazo destaca como investigadora y creadora de una estética propia a la que le dio el nombre de Intrarrealismo	89

1.3. Carta larga sin final plantea y problematiza el vínculo materno-filial a través de una carta fragmentada.....	90
1.5. Recomendaciones	90
Obras citadas.....	93

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene la finalidad de analizar la voz, tiempo y punto de vista que la escritora ecuatoriana Lupe Rumazo utiliza para abordar la relación materno filial en su novela *Carta larga sin final*, editada por primera vez en (1978). Para este análisis de tipo narratológico, nos fundamentamos en la poética de la autora nombrada y explicada por ella misma, el Intrarrealismo¹, un concepto que permite desentrañar los elementos narratológicos de esta novela y evidencian el vínculo materno filial que la autora recrea con registro epistolar a raíz de la muerte de su madre.

El Intrarrealismo, término acuñado por Lupe Rumazo, describe la poética de su escritura así como la de otras autoras latinoamericanas publicadas de inicios hasta mediados del siglo XX; Rumazo mediante una meticulosa y amplia investigación, supo identificar características comunes en la obra de escritoras que la antecedieron y también en sus contemporáneas, con ello formuló la Teoría del Intrarrealismo, como una tendencia a crear una narración sustentada en aspectos vivenciales e íntimos de quien escribe. El Intrarrealismo es uno de los puntos fundamentales de su ensayo *Yunques y crisoles americanos* (1967), nueve años antes de que comenzara a escribir *Carta larga sin final*.

La experiencia del dolor y la pérdida, así como la voz que utiliza la autora para contar, y dialogar con su madre a través de los saltos en el tiempo, configuran a esta novela fragmentaria y profundamente íntima.

¹ La teoría formulada por la autora en su ensayo *Yunques y crisoles americanos* para delimitar y explicar características comunes en la literatura hecha por varias autoras latinoamericanas, incluida ella misma. El Intrarrealismo es una propuesta estética enfocada en la escritura hecha por mujeres, consiste en una forma de resistencia y ruptura de cánones en la creación literaria, al dejar un testimonio de las propias vivencias, mirarse y escribirse desde la introspección, sin asumir una postura indiferente con la época y el contexto en los cuales surge dicha creación.

En el intrarrealismo estarían aquellas escritoras de la región que comparten un mismo interés estético y existencial, pero que conservan su individualidad. Es decir, no se proponían escribir desde la colectividad o como una forma de panfleto para reclamar, por ejemplo, las condiciones de violencia de género que vivían. Sin que se lo propusieran, sus propios relatos y experiencias marcaban un discurso común, pero que tenían su origen en lo más hondo de sus particularidades. (Rivera 2020, 42)

La obra *Historia y narratividad* (1999), de Paul Ricoeur que aborda la escritura del yo expresada en las teorías de identidad del personaje y Figuras del sujeto, será el instrumento que nos permita determinar el punto de vista del personaje de la novela, el mismo que entra en diálogo con los conceptos de voz y tiempo que maneja *Gérard Genette* y que desarrolla en el libro *Figuras III* (1989), para abordar el desdoblamiento de la voz narrativa en *Carta larga sin final*, acudiremos a Oscar Tacca y a su obra *Las voces de la novela* (2000), además de reforzar y matizar con otros escritores y teóricos, como María Zambrano ensayista española de la primera mitad del siglo XX, de ella tomamos algunas reflexiones de su ensayo *La confesión: género literario* (2004), sobre la literatura que se fundamenta en temas personales del autor. Indagamos en la crítica académica sobre la literatura escrita por mujeres con el ensayo de Nelly Richard *¿Tiene género la escritura?* (1994), y complementamos con Hélène Cixous sobre lo que significa escribir desde la feminidad, tema abordado su ensayo *La risa de la medusa* (1995), lo que nos facilitará incluir una reflexión de la literatura escrita con el cuerpo, formulada por Cristina Rivera Garza en su concepto de La desapropiación literaria, contenido en la obra *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016).

Johanna Hedva nos acercará en su *Teoría de la mujer enferma* (2020), a la problemática del cuerpo femenino cuando está marcado por la enfermedad, tema que es abordado en *Carta larga sin final* a partir del registro que lleva Rumazo de la aterosclerosis que apagó la vida de su madre. También acudimos a Susan Sontag y a su obra *La enfermedad y sus metáforas* (1977), para indagar en la cotidianidad del cuerpo enfermo y sus cuidados.

Para el tema de la conformación del *álgter ego* en la novela de Rumazo, nos apoyaremos en la teoría del *Esquema L*, formulada por Lacan y explicada en el ensayo homónimo de José Manuel García Arroyo, (2011), y analizaremos la formulación de la vida y la muerte en *Carta larga sin final* sustentándonos en el ensayo de Nicola Abbagnano *Introducción al existencialismo* (1993). Todas las mencionadas herramientas e instrumentos teórico-literarios buscan brindar a los lectores una perspectiva amplia y concreta sobre la estructura narratológica de esta imprescindible creación literaria latinoamericana, como es *Carta larga sin final*.

Lo que se ha dicho sobre *Carta larga sin final* hasta el momento

Como resultado de una investigación sobre la crítica suscitada por la autora y su obra, hemos encontrado textos de docentes y escritores sobre todo de Ecuador y Colombia, tales como Benjamín Carrion en 1981, Leonardo Valencia y Fausto Rivera

Yáñez en 2020, Israel Muñoz y Andrea Mejía (Colombia) han escrito cartas, tesis y artículos sobre la ensayística y la obra ficcional de Rumazo, principalmente acerca de *Carta larga sin final*, que fue reeditada por Seix Barral hace cinco años.

De las lecturas realizadas se puede destacar el aporte de Leonardo Valencia, al ser artífice fundamental de la reedición de la novela de Rumazo a partir de la consideración de la vigencia y pertinencia de esta obra, criterio que partió desde su experiencia lectora, como lo afirma en su columna de Diario el Universo llamada *Carta breve con final para Lupe Rumazo* (2019), texto que citamos en el apartado 1.1, *Carta larga sin final como una innovación literaria*, perteneciente al *Capítulo II* del presente trabajo de investigación.

En 1974 Benjamín Carrión dijo lo siguiente respecto a la obra de Rumazo en la *Revista de la Comunidad Latinoamericana de Escritores* incluida en el volumen antológico *Benjamín Carrión y la Narrativa Latinoamericana* (2006), editado por el Centro Cultural Benjamín Carrión:

Lupe Rumazo, no por edad ni por sexo, sino por significación, pienso yo, abre las puertas de la modernidad literaria ecuatoriana, y su validez se señala por la variación temática de sus textos, por los diferentes géneros que aborda con igual fortuna: ensayo, crítica, manejo de ideaciones estéticas, del Intrarrealismo al estructuralismo. (Carrión 2005, 200). [Rivera 2020, 14].

El editor y periodista Fausto Rivera Yáñez, actual coordinador de la editorial Severo como trabajo de titulación de maestría en la UASB elaboró una tesina sobre la ensayística de Rumazo titulada *Lupe Rumazo, ensayo literario y prosa crítica* (2020) en esta investigación Rivera hace un prolijo acercamiento a varios aspectos de la escritura de Rumazo:

Rumazo, quien además es autora de novelas y relatos, ha sido reconocida como una pieza fundamental en la historia de la literatura latinoamericana, tanto por sus aportes novedosos a la teoría literaria, así como por la originalidad estética de su obra novelística. En Ecuador, sin embargo, además de ser muy limitado el acceso de sus textos en cualquier librería o biblioteca, los trabajos académicos que reflexionan sobre su producción literaria son escasos. (Rivera 2020, 5).

Parafraseando a Rivera, en Ecuador hay muy pocos trabajos académicos acerca de la obra de Lupe Rumazo y hasta el momento no existe un análisis sobre su obra de ficción que ponga en diálogo los conceptos y herramientas narratológicas de reconocidos teóricos del tema, tales como Ricoeur y Genette frente a la poética de la autora, para

indagar en el carácter experimental de *Carta larga sin final*, una escritura del dolor ante la muerte de su madre, la pianista Inés Cobo.

En el panorama literario ecuatoriano y latinoamericano se ha abierto recientemente la oportunidad para la relectura de la obra ficcional de Lupe Rumazo mediante la segunda edición después de 43 años de *Carta larga sin final* que nos muestra un universo lleno de quiebres formales y características experimentales que no han sido analizados hasta el momento desde la narratología en diálogo con los conceptos de Ricoeur y Genette. El presente análisis narratológico de esta novela está encaminado a encontrar respuestas ante la pregunta formulada por el vínculo materno filial, la memoria y la muerte, a través de la potente y singular voz de la autora.

Capítulo primero

La relación materno-filial desde la identidad narrativa

1. El concepto de “identidad narrativa”

Como un acercamiento a quien narra, desde la perspectiva de Paul Ricoeur se fundamenta en: “la identidad que alcanza el sujeto humano mediante la función narrativa.” (Ricoeur 1999, 215). Dentro de la función narrativa la noción del tiempo es fundamental, y el tiempo desde la noción del individuo se fusiona con el tiempo histórico: “sujeto a las experiencias cosmológicas del calendario y del tiempo de la ficción (epopeya, drama, novela, etc.), abierto a variaciones imaginativas ilimitadas”. (Ricoeur, 215).

Ricoeur trata el tema de la identidad partiendo de la noción de “sí mismo” y tomando en cuenta el sentido de ambigüedad que tiene esta palabra desde su etimología en latín:

Nos encontramos con un problema, en la medida en que “idéntico” tiene dos sentidos, que corresponden respectivamente a los términos latinos *idem* e *ipse*. Según el primer sentido (*idem*), “idéntico” quiere decir sumamente parecido (en alemán: *Gleich* o *Gleichheit*; en inglés *same*, *sameness*) y, por tanto, inmutable, que no cambia a lo largo del tiempo. Según el segundo sentido (*ipse*), “idéntico” quiere decir propio (en alemán *eigen*; en inglés *proper*) y su opuesto no es “diferente”, sino *otro*, *extraño*. Este segundo concepto de “identidad” guarda una relación con la permanencia en el tiempo que sigue resultando *problemática*. (Ricoeur, 215-16).

Esta conjunción de expresiones en *latín*, español, alemán, e inglés, para definir la construcción y características que definen al personaje en la función narrativa, de acuerdo al análisis de Ricoeur nos plantea una disyuntiva por lo ambigua que puede resultar la palabra y la definición misma, porque la expresión que denota propiedad, similitud, inmutabilidad también sugiere la dependencia del tiempo y por ende, del cambio, de la mutabilidad.

Dentro de los ámbitos que Ricoeur propone como materia de estudio y que pondremos en diálogo con *Carta larga sin final* es la reflexividad mediante la acción y la designación del sí mismo como agente, ya que el personaje principal de la novela, dentro de su *ipseidad* como llama Ricoeur a la identidad, ejecuta la acción de escribir una carta a su madre ya fallecida.

El personaje principal de la obra es la misma Lupe Rumazo quien escribe y teje esta narración fragmentaria de múltiples matices. El personaje principal se define a sí mismo en la narración como la hija que acaba de perder a la madre, se trata de una proyección de la autora y sus circunstancias, volcadas en la escritura de una carta en primera persona que evoca la presencia física y metafísica de la madre, con quien entabla diálogos a través de las recurrentes analépsis hacia distintas etapas del pasado, las mismas que son interrumpidas por la voz narrativa, que tiene momentos de reflexión y monólogo cuya receptora (narrataria) es su madre, a quien luego también cede la voz en momentos de conversación en los cuales aconseja, pregunta y cuestiona a la hija y ella va reconstruyendo aquellos episodios con gran minuciosidad, de tal manera que cada fragmento de esta carta larga es un capítulo que nos remite a momentos diferentes en la vida y la enfermedad de la madre, el espectro de acción depende del sujeto (Lupe Rumazo), quien desarrolla el acto de la escritura tanto en la realidad cotidiana como en su relato, no es un sujeto que nace por sí y para sí, tanto el accionar como la *ipseidad* del personaje principal están atravesados por la presencia y la evocación materna.

Hay una capacidad de bifurcación y mimetismo en la identidad y voz narrativa, la misma narradora habla de que su identidad y sus motivos para escribir están estrechamente ligados a la madre, a su padecer y su voluntad, madre e hija son una sola estructura intelectual, emocional y sensorial, sin embargo, dentro de esta estructura existe una bifurcación que es factible gracias a la analepsis², lo cual hace factible la presencia y la voz de la madre en buena parte de los capítulos de esta carta, la cual al estar escrita en un presente en el que está latente la muerte, se convierte en una evocación de la madre no desde lo físico sino a través de la voz de la hija, quien desde el recuerdo y el sollozo convoca a la presencia de la madre y se pregunta cómo estará ella o qué sentirá al estar ya habitando el otro lado, siendo parte de la muerte a la que la hija confronta y se resiste, creando a través de la palabra escrita una realidad alterna, frente a la ausencia definitiva e irreversible. *Carta larga sin final* es un ejercicio de redefinición y deconstrucción de la muerte y de los afectos que prevalecen por sobre la realidad tangible del ser.

Otro componente muy importante es el de los actos del habla o: “(*speech-acts*), en la que el sí mismo se designa como hablante; es decir como emisor de enunciados.” (Ricoeur, 216).

² Analepsis: *f. Ret.* Se denomina a los pasajes de una obra literaria que trae una escena del pasado rompiendo la secuencia cronológica. (tomado de: <https://dle.rae.es/analepsis>)

En *Carta larga sin final* el hablante o voz *cantábile* es Lupe Rumazo, quien emite sus enunciados a través de la elaboración de una extensa carta dirigida a la madre, este ejercicio de escritura es también un ejercicio de la voz, porque a través de las letras quien habla es ella y le otorga voz a la madre como una forma de retornarla a la vida y la convierte en presencia con la cual dialoga, reflexiona y va generando un testimonio íntimo y emotivo de las dos: la larga enfermedad materna “enfermedad triunfante” como solía llamar a su dolencia doña Inés Cobo de Rumazo tal como lo auguraba, terminó venciendo su frágil cuerpo.

La enfermedad fue parte de la condición de la madre durante varios años de los cuales da cuenta esta escritura atravesada por la pérdida, de la cual surge el desdoblamiento. La carta comienza con la voz de Lupe Rumazo que en ciertos pasajes se convierte en la voz de Inés Cobo y también en las voces de filósofos y escritores con los cuales Lupe Rumazo intercambia conversaciones sobre la vida y la muerte. En los actos del habla, término usado por Ricoeur, podemos observar que el diálogo y el monólogo están tejidos entre sí de manera simultánea, dando forma y tono a esta escritura. La voz de Lupe Rumazo como autora de la carta actúa como catalizador para otras voces, especialmente la materna, sin embargo, cabe destacar que no se trata de un efecto ventríloco, sino la suma de entonaciones y pensamientos que van conformando y construyendo al hablante principal y las voces que nacen del recuerdo y las digresiones de la hija, personaje principal de la novela: “Mi tono musical se invierte de menor a mayor; el ausente está presente, radicalmente presente: habla, discute, opina, entrega también sus cartas en blanco, las de la inmortalidad”. (Rumazo 2020, 31).

Ricoeur dice lo siguiente sobre la identidad narrativa en el relato: “el relato configura el carácter duradero de un personaje, que podemos llamar su identidad narrativa al construir la identidad dinámica propia de la historia contada. La identidad de la historia la forja el personaje.” (Ricoeur, 218).

Este postulado nos ayuda a entender la estructura de *Carta larga sin final*, dado que la identidad de esta historia es la de dos mujeres, madre e hija, la madre es un potente referente, intelectual y afectivo para la hija, quien al perderla al cabo de una larga enfermedad, encuentra refugio en la escritura como una prolongación de la presencia materna.

Entre los pasajes que describen la enfermedad materna está el capítulo titulado “9° Este edificio”, que rememora los paseos que por prescripción médica debía hacer diariamente Inés Cobo en los jardines del edificio donde vivía, y el malestar que esto

provocaba en los habitantes del mismo al ver a madre e hija sentadas en las bancas del jardín, o si por accidente alguna de ellas llegaba a pisar el césped. Ese era un espacio comunal que sin embargo debía permanecer intocado de acuerdo al dictamen establecido por la profunda miseria humana de los habitantes del edificio.

Cuidado mi hijita, ya pisó una hierba, me gritabas y luego reías. Al par de hormiga que va oteando el pie grande que puede pisarla así, tú evitando censura buscabas el sitio que no tuviera hojas, ni siquiera una sola. No te importaban las piedras y que quizá por ellas pudieras caerte; más grave que todo te parecía ofender. Hasta ese extremo de vidrio adelgazado te había llevado el miedo a la vida o peor aún, al poder, también de vida, que detentan las personas y con el cual castigan, hieren, dominan. A mí me parecía esto inaudito; lo de ellas por un lado; tu sometimiento por otro. (Rumazo, 62).

El miedo a la vida que Rumazo menciona tenía su madre enferma, tiene un posible origen en el agotamiento de las fuerzas y por tanto la posibilidad de plantar cara ante el poder: “Hasta ese extremo de vidrio adelgazado te había llevado el miedo a la vida o peor aún, al poder, también de vida, que detentan las personas y con el cual castigan, hieren, dominan. A mí me parecía esto inaudito; lo de ellas por un lado; tu sometimiento por otro”. (Rumazo, 62). Al cuerpo enfermo y cansado no le es posible ejercer una defensa activa y una resistencia que impida el daño que los otros, fuertes y totalmente embebidos de la chispa vital, puedan generar en quienes no están en igual condición.

La vida se preserva en los animales de la selva porque son aptos y fuertes para sortear los peligros, es por eso que un animal herido o enfermo es incapaz de sobrevivir en un entorno salvaje.

A pesar de que los seres humanos nos jactamos de haber superado esa etapa primigenia de sobrevivencia, el sistema en el que vivimos también descarta y daña a los cuerpos débiles, enfermos, envejecidos, feminizados e infantiles porque no están en capacidad total para ejercer una defensa eficaz ante las diversas formas de violencia.

Una vez que la enfermedad da paso a la muerte de la madre, la hija se rehúsa a que sea un definitivo “nunca más”, frase que da nombre de uno de los capítulos de esta carta, como homenaje a Edgar Allan Poe, uno de sus escritores favoritos: “Sí, no sé para qué te escribo, es por lo menos para ser solidaria con tu muerte. Es decir, para recorrerla íntegra, para hollar su surco con pies y manos, con todo lo que tenga. Tú. Mamá, no te quedas sola nunca. Nunca ayer, nunca hoy, ‘nunca más’, como en el *Cuervo* de Poe”. (Rumazo, 58).

Rumazo se da a la tarea de tejer un escritura con la consigna de que no haya un final a pesar de que la realidad y la obra misma señalen lo contrario, pero la subjetividad

de la creadora es tal que en su universo narrativo e íntimo, conformado por la imagen materna el final no tenga lugar pero sí la trasfiguración, la mimesis, el devenir. Deleuze denominó como segundo devenir al acontecimiento, pues el acontecimiento de la muerte y de la pérdida es el gatillo que dispara este cúmulo de ideas, de palabras, de evocaciones y de reflexiones, sin embargo, de acuerdo a Deleuze el devenir del acontecimiento no radica en el hecho mismo sino en las consecuencias que este hecho genera en el pensamiento y las acciones del ser humano, en el caso de Lupe Rumazo la muerte de su madre propició el nacimiento de *Carta larga sin final*, su primera novela:

¿Qué es el acontecimiento? El acontecimiento “no es lo que sucede, pero está en lo que sucede” (Deleuze 1994a 158). Es lo que nos espera en lo que sucede, en la herida que nos duele, en la experiencia que no comprendemos o que comprendemos sin saberlo y nos desgarrar desde adentro, perforando nuestros sentidos, dejando en cada uno de ellos una luz imposible. El acontecimiento es indefinible, pues su presencia misma es un desafío a toda definición; sin embargo, es aquello que infinitamente se nos escapa en lo finito y que, sin embargo, nos sostiene vitalmente haciéndonos señas, mostrándonos lo invisible en lo visible. Todo hombre es hijo de sus acontecimientos –dice Deleuze–, y sus grandes obras no pudieron ser producidas sino “por el hilo del acontecimiento” (ibid.). Aquella herida que nunca sanó fue el acontecimiento una vez que la herida, contraefectuándose a sí misma, alzándose como un grito, como una pintura (Bacon) o un poema, fue elegida: “Mi herida existía antes que yo; he nacido para encarnarla” (id. 157). La herida, amada en su contraefectuación, más allá de todo resentimiento contra la vida, ideas y valores más allá del yo y de toda idea de justicia, es creación. (Gómez 2011, 140/141).

Carta larga sin final es un excelente ejemplo de este segundo devenir ya que la narración, la creación y la reconstrucción de la relación madre e hija, surge a partir del acontecimiento de la pérdida, de esa herida cuya contraefectuación deviene en carta, escritura ferviente, testimonio, grieta que se desgarrar por amor y que se rebela contra la ausencia definitiva, además de llevar a la autora a explorar por primera vez el terreno de la novela:

Hay una vida en la muerte y en la vida mía un gravísimo dolor que combate, de existencia que pelea. Y si aparece la exaltación de mi madre, hay también la de ella hacia mí; como en nuestros tiempos juntas, tiempos no ya de ayer, sino de ahora. No puede haber por tanto en estas cartas el concepto de final; como en una pieza de teatro inacabable, como sucede exactamente con la muerte que no mata. ¿Acaso no es epitafio de Don Quijote: “Que la muerte no triunfó/De su vida con su muerte”? (Rumazo, 31).

“En efecto, en la historia contada, debido al carácter unitario y completo que le confiere la operación de elaborar la trama, el personaje conserva, a lo largo de la historia, la identidad correlativa a la de la propia historia”. (Ricoeur 1999, 218).

Ricoeur habla de una identidad correlativa a la historia narrada, en el caso de *Carta larga sin final* la identidad de la hija que pierde a la madre, es la que va tejiendo y dando forma a esta trama, en la cual el pasado y el presente se mezclan para evocar, recordar,

contar y mantener el vínculo materno-filial mediante la carta, narradora y narrataria parten de una sola voz y se desdoblán gracias a la escritura de la hija que tanto en la vida como en la literatura, se trata de Lupe Rumazo:

“Yo también estuve una vez dentro de ti; ahora eres tú quien se gesta desde mí. Ya no es esto ni siquiera un retorno al revés, ni una amalgama. Es como te digo el acto de gestarte para que sobrevivas y no te pierdas y nazcas de nuevo”. (Rumazo, 53).

1.1.El testimonio del dolor desde la escritura de yo

En *Carta larga sin final* está muy latente el lenguaje que nombra, describe y cuenta el dolor. El lenguaje del dolor es parte fundamental de la poética de esta novela. Muchas veces el lenguaje que se precisa para relatar el dolor puede ser esquivo o insuficiente a la hora de expresar la magnitud de sentimientos o acontecimientos, más aún si ese dolor es causado por la pérdida de la figura materna.

Carta larga sin final, escrita entre 1974 y 1978 es una novela digresiva y autorreferencial, por tanto tiene su lugar de enunciación desde la intimidad del “yo” determinado por la subjetividad del lenguaje y la temporalidad dentro de la cual se desarrolla la acción narrativa.

Paul Ricoeur afronta el tema de la identidad como una categoría de la práctica, aquella en la que la cohesión de una vida implica su mutabilidad, la de quien es tanto lector como escritor de su propio vivir, la de aquel que no cesa de ser refigurado por todas las historias que se cuenta sobre sí. Si responder a la pregunta “¿quién?” consiste en contar la historia de una vida, la historia contada dice el *quién* de la acción. Esta relación circular en la que se fragua una identidad mediante la recepción del texto que uno, en cierto modo, es y ha producido permite que un sujeto se reconozca en la historia que se cuenta sobre sí. (Ricoeur 1999, 24).

Carta larga sin final contiene la historia de dos vidas, una que se quebranta y se apaga mientras la otra acompaña y cuida ese quebranto, cuando una de las vidas se apaga la otra debe continuar la suya, pero es necesario continuar de otra forma, honrar la memoria de quien se ha ido, no dejar que la muerte dé espacio al olvido o a la destrucción del vínculo madre-hija, que es parte de la identidad individual de quien está escribiendo. Dentro de esa relación materno-filial hay un vínculo que no lo puede acabar la muerte, esa comunicación de ambas, sus conversaciones y su intercambio de correspondencia continúa y no como una actitud de negación ante la realidad, sino como una confirmación de que la realidad vivida por ellas va más allá de las leyes de la física y la transformación de la materia:

A más de indicar esta presencia verbal una ambivalencia psíquica mía de importancia, señala también que a través del volumen voy eligiendo mi libertad trascendente, desde

una libertad existencial. Yo puedo hacer o no hacer el libro, vivir o no la muerte, decidir en fin si conquisto mi ser y naturalmente el de mamá.

Asimismo se encontrará arbitrario que en las cartas vaya dirigiéndome a mamá ya con el tú, ya con el usted, en un vaivén quizá extraño de la segunda persona pronominal. La realidad es otra, si se ha querido respetar la forma espontánea de un coloquio, fijado ya en una hora, ya en otra, muchas veces las dos una sola. (Rumazo, 44).

La identidad de la narradora configura al narrador literario mediante la noción de “sí misma”, como una muestra de esto encontramos en la segunda edición de *Carta larga sin final* publicada por Editorial Seix Barral la cita que es parte de una carta de Honoré de Balzac a George Sand: “¡La literatura! ¡Pero mi querida amiga, la literatura no existe! Existe la vida, de la cual el arte y la política son solo parte. Y yo soy un hombre que vive, eso es todo, un hombre que vive su vida, nada más.” Balzac a George Sand. (Rumazo 2020, 13).

La novela de Rumazo plantea y problematiza el vínculo materno filial a través de una carta fragmentada, cuya destinataria se convierte en memoria, recuerdo y representación a partir de su muerte. La muerte abordada como el entendimiento de otra forma de presencia de la madre ausente, la muerte asumida como aquello inasible con lo que la voz narrativa establece una interacción, ya que la presencia-ausencia y recuerdos de la madre, están inevitablemente atravesados por la finitud de la vida como factor determinante, ante esta realidad Rumazo inventa otra forma de comunicación con la madre mediante cartas. Es la voz, la de Lupe Rumazo (hija) la que estructura y armoniza al conjunto de voces que le traen estas continuas digresiones y saltos temporales, en los cuales la voz más destacada, aparte de la de Lupe, es la de Inés Cobo (madre).

Esta escritura es un intento de que el lenguaje restituya la pérdida, este lenguaje tiene a la herida como tema principal de enunciación, esa ruptura y vacío se transforman en poesía que constituye el tono para testimoniar por los caminos de la memoria. *Carta larga sin final* funda un lugar para relatar la falta y la pérdida desde el territorio de la palabra reflexiva, emotiva, desdoblada, tierna y también desafiante ante la muerte y un presente marcado por la ausencia:

Siempre fuiste ya el bastidor que sostuvo mi producción –a veces ésta como de madera enclenque, en trance de derrumbe, requerida por lo mismo de pilastras, las que tú podías adosar–, ya el cañamazo sobre el que se va bordando la tela. Era de tu materia vital e intelectual, amasada con la mía propia, de esa greda robusta tuya, que iba plasmándose la estatua mediocre o buena – no interesa juzgarla– de mi palabra. Pues bien, mi carta la tuya, puesto que la conociste y también con tu voz ayudaste para ella –ha producido una trepidación violenta. (Rumazo, 88).

La pregunta por la herencia siempre es por algo secreto, que no se llega a descifrar, Lupe Rumazo en esta novela inventa una lengua que aviva el legado materno:

“En cuanto al verdadero ‘hacerte caso’ que tú querías de mí y que consistía fundamentalmente en que continuara escribiendo, estoy escribiéndote mamá. Escribiéndote aunque al hacerlo beba la copa del más anonadante desalajo, de la ‘más dulce crueldad’”. (Rumazo, 84).

Como bien diría Benjamín Carrión en el prólogo a *Carta larga sin final*, que también aparece en la segunda edición:

Nunca la destinataria de la carta inexistente. Ni siquiera está muy lejos. Está allí, ‘como las cortinas de un teatro que poco a poco se van retirando para que entren a actuar otras figuras’. Está allí. Constantemente se escuchan las dos voces. Por eso no se llama ‘Carta sin respuesta’, sino ‘Carta sin final’... Y es que los que no se van, los que no se pueden ir, siguen dialogando en los tiempos, en esos minutos de la eternidad que son los siglos... (Carrión 1979, 16).

Al tener la novela este registro epistolar y de diálogo también se puede apreciar una suerte de hiperconciencia narrativa que bucea en las distintas etapas de la vida de la autora en compañía de su madre, su guía, su mejor escucha, consejera y referente que al partir de este plano físico vive de otra manera y sigue acompañando a su hija, con quien conversa, evoca y reflexiona acerca de lecturas, música, filosofía, etc. Es así como esta novela pone en crisis el tradicional concepto que se maneja de la muerte como el fin de la existencia del individuo y por ende, el final de toda comunicación entre quien se queda y quien se ha ido, no se trata de una suerte de negación o autoengaño de la autora ante la muerte, es más bien una forma de replantearla desde la literatura y la filosofía, para verla de una forma menos terrible, menos lúgubre, para dejar de temerla y asimilarla más bien, como parte del proceso vital de la existencia:

Esta ‘Carta sin final’ de Lupe a Inés es un diálogo, un diálogo que escrito, puede tener final, pero in mente no puede tenerlo... Porque es el diálogo de una niña-niña, de una niña que se va haciendo mujer, de dos mujeres, una de las cuales se va y la otra se queda... Y es el diálogo con el pensamiento y la sensibilidad humanos, sublimados, precisados, quintaescenciados... (16).

En *Carta larga sin final* también podemos encontrar elementos metaliterarios, pues hay varias referencias a filósofos y escritores, se citan sus frases, pasajes de obras, se reflexiona acerca del rol de la escritura desde la soledad y el dolor y así es como en el relato madre e hija dialogan con Kierkegaard, Platón, Nietzsche, Cervantes, Camus, Neruda, Eurípides, entre otros, todos con la situación en común de que también fueron hijos, que perdieron a sus madres y que algunos de ellos fueron padres, en compendio,

este diálogo metaliterario está atravesado por la relación filial y se pregunta por la forma en la que cada uno de estos autores escribió, pensó y lloró la muerte materna.

A la convocación de Lupe acude ágilmente el espíritu de los convocados. Están a la llamada de amoroso dolor, solícitos y comprensivos, todos los grandes del pensamiento y la sensibilidad universal: los poetas, los novelistas, los sabios. Del pasado, del más lejano e ilustre pasado, hasta los tiempos modernos, hasta la hora de hoy... Y si necesita a Soren Kierkegaard, requiere también a Platón. Y vienen porque todos fueron y son hombres que tuvieron madre, acaso tuvieron todos también hijos... Y lo que quiere Lupe es compañeros para su dolor sin límites. (17).

Más allá de cierto tono retórico y anacrónico, la presente cita de Benjamín Carrión da cuenta de la forma en la que Rumazo crea este universo de escritura y diálogo con su madre, también en alternancia de voces salidas de los libros que lee y de los autores que son sus referentes de escritura, esta forma de escribir recuerda un tanto al concepto acuñado por Cristina Rivera Garza, que plantea una escritura en la cual existe un diálogo entre escrituras, como el proceso de lo que ella denomina como “desapropiación”, que no es sino el reconocer que en el fondo, toda escritura es un acto en donde no participa un solo individuo, ni es el resultado prodigioso de la inspiración, sino que es el fruto de otras lecturas y relecturas que el escritor fagocita y transforma de acuerdo al matiz de su escritura, son varias poéticas y voces las que confluyen en una sola, el trabajo del escritor no es un trabajo en soledad, sino que es una labor singularizada por la multiplicidad de presencias y palabras, esperando a ser aprehendidas por la mano y el oído del escritor.

Este diálogo entre escrituras y referencias a autores surge a partir de lo que Carrión llama “dolor sin límites” y este es el *leitmotiv* más poderoso de *Carta larga sin final*, su escritura se pregunta ante todo cómo escribir ese dolor inexpresable e inasible, cómo testimoniar ese desgarramiento mediante la escritura y entrar en otra forma de entender y mirar la existencia, la finitud y la prevalencia de la memoria.

La narrativa del dolor en *Carta larga sin final* encaja con lo que Paul Ricoeur señala acerca de la identidad del personaje.

“De esa manera, la identidad narrativa muestra la necesidad de cultivar el olvido activo, liberador, que sería la contrapartida y el complemento del trabajo del recuerdo”. (Ricoeur, 28).

De alguna manera, el hecho de poner palabras al dolor, de aprender a nombrarlo es una suerte de liberación que Rumazo ejerce a través de la escritura, sin embargo a veces es necesario preguntarse, en el contexto de la identidad narrativa si el personaje que narra se corresponde íntegramente con la escritora en su construcción identitaria, la respuesta

es positiva, ya que el tono intimista predomina a lo largo de toda la narración, en la cual Rumazo no solo aborda la pérdida desde el lugar del llanto, y el lamento, sino que también lo aborda desde la forma de reconstruir el vínculo de madre e hija, como una forma de reconocerse a sí misma a través de la presencia de la madre, de preguntarse acerca de las razones de su escritura, de sus reflexiones acerca de la forma de asumir el oficio de la literatura y cómo este repercute en su cotidianidad y en su sentir, donde la voz y la presencia de la madre tienen una multiplicidad de roles y funciones, por un lado está la madre que aconseja y recompone:

–¿Hay deslealtad en pedir que alguien sostenga lo suyo? Te pregunté tornando a mi ritornelo. –Sí y no, contestaste. No se puede obligar a nadie. Si le dicen que no, indica claramente que no; tal defecto el suyo, insistir. Siempre piense en lo que sienten los demás; en lo que puede interiormente experimentar él. –Él es muy poderoso, no sufre nada, no requiere el báculo de nadie. –Los que parece que no necesitan nada son los que más necesitan; ¡Qué hostilidad y resistencia tendrán! –¿Entonces qué hago? –¿Para qué pregunta si ya sabe lo que va a hacer? (Rumazo, 89).

Luego se ve a la madre frágil, que se siente vencida por la enfermedad, a la que se le va el apetito dos días antes de morir:

No tener hambre, mi hijita, me dijiste dos días antes de partir, es estar sacada de la vida. Hablabas del apetito físico y quizá del espiritual. Para llegar al final en esa despedida, tuya, larga, de varios meses, se va poco a poco eliminando todo, en autótopa consciente e inconsciente, o quizá porque poco a poco va tirando –así halando físicamente, en arrastre todopoderoso e irresistible– la no vida, el letargo absoluto. (66).

La madre que se lamenta por tener que pasear en el jardín en el cual los vecinos de mala actitud tratan de incomodarla para que deje de hacer uso del jardín comunal:

Es tan desagradable, manifestabas, no saberse querida, comprender que se molesta, estorbar; me aterra ser vista como persona no grata; ¿ofendemos a alguien? Yo que intuía hasta qué grado puede mancillar la muerte a la vida –a la de un edificio, de un jardín– doblé la esquina de tu pregunta para no preocuparte y te repuse con muy otras razones. –Siempre hay que ir al fondo económico y ni siquiera solamente a él; pesa más su apariencia, su fulgor, su oropel. Si fuéramos propietarios como ellos no nos objetarían nada; somos arrendatarios; por eso se atreven a tanto –Pero nosotros no actuamos así con nuestros inquilinos, con los que viven en los apartamentos y casas nuestras. –Nosotros mamá, pero no ellos. Usted no conoce a la humanidad. –La conozco más que usted, pero jamás imaginé esta persecución; esto es inaudito. (66).

En este punto valga recalcar lo desgarradora que resulta esta descripción ante la sensación de sentirse en un contexto en el cual madre e hija se sienten rechazadas, el espacio que habita la madre enferma, necesitada de cuidados que mientras más susceptible se pone, recibe los ataques de los inquilinos del edificio que consideran indeseable la presencia de ambas mujeres por estar fuera del círculo socioeconómico de tales inquilinos, quienes las ven con desprecio, profundizando de esta manera también el

dolor del exilio, de ese sentir de ajenidad al contexto y el consiguiente rechazo, sentimientos que se plasman en el capítulo 9º *grados*, titulado *Edificio*.

Entonces también constatamos que aparte del dolor de la pérdida de la madre está latente el dolor de la pérdida del territorio natal, de la tierra que también es un tipo de madre, sin embargo, es una tierra de la que Rumazo apenas tiene recuerdos que se han ido haciendo más difusos a lo largo del tiempo.

Presumo que algunos me ven extranjera en el Ecuador a pesar de haber nacido allí, educándome en parte, trabajando intensamente por él, estudiándolo en profundidad –no se olvide nunca que el saber es el paso “más allá” de la cultura (manes de Max Scheler). Para colmo de alucinación puede más la nacionalidad foránea que se irroga determinados ancestros; véase en ella una suerte de venia de lo disímil a lo propio, o un muy real injerto carnal. Soy extranjera en menor grado en Venezuela, en donde he residido mayor tiempo y en cuyo lar he plasmado toda mi obra. Doble extranjería para una única persona, y como es esperable doble exilio, doble fusta. (Rumazo1991, 21/22)

Ecuador es una tierra de origen que ella apenas frecuenta, esta tierra tampoco la considera su hija y por mucho tiempo no guardó para ella un lugar en la producción literaria.

Según refiere Lupe Rumazo su padre fue desterrado durante la dictadura de Federico Páez y después de un periplo que duró algún tiempo en Colombia, la familia llegó y se quedó en Caracas desde 1953, de tal modo que ella apenas conserva recuerdos de su infancia en Ecuador, toda su vida, tanto en la en la realidad como en la ficción, la ha tejido en territorio venezolano.

Rumazo escribe desde el dolor del exiliado de una tierra de la cual no conserva muchos recuerdos, cualquiera podría preguntarse cuál es el motivo para sentir tal dolor y es justamente lo que lleva a Rumazo a plantearse y a mirar el exilio de tal manera que su voz y escritura no se circunscriben a un territorio delimitado ni temático ni geográfico, es más, el transitar de un paisaje a otro es una característica que singulariza a su escritura, que construye su identidad desde lo íntimo y lo vivencial, lo cual permite que no quede atrapada en una clasificación determinada.

En la obra de Rumazo el tema de exilio es una constante que no deja de asomarse en *Carta larga sin final* y que se desarrolla por completo su ensayo *Vivir en el exilio, tallar en nubes*, que aparte de lo bello que sugiere esta imagen poética también tiene un trasfondo que insinúa una reflexión en cierta medida cuestionadora acerca de su propia escritura y su condición de exilio, el cual ha mantenido toda su vida, ya que el motivo inicial del exilio, que fue la huida de su padre y luego de toda la familia por motivo de la dictadura se mantuvo ante la imposibilidad que vio Rumazo de desarrollarse como

escritora en Ecuador, ya que había grandes y marcadas diferencias entre las tendencias y el movimiento literario que entonces se habían tomado la escena literaria nacional, una literatura fundamentada en la política, la ideología revolucionaria que tenía como principal referente la Revolución cubana, una literatura escrita por hombres, por intelectuales que a pesar de enarbolar ideas revolucionarias y subversivas no habían dejado de lado su profundo machismo. Rumazo hasta ese momento había cultivado el ensayo y tenía algunas publicaciones a su haber; para 1974 había publicado en pequeños tirajes con editoriales de España y Venezuela títulos como *En el lagar*, ensayo (1962); *Sílabas de la tierra*, cuentos (1964); *Yunques y crisoles americanos*, ensayo (1967); y *Rol beligerante* (1974).

Como lo hemos constatado, Rumazo ya había definido su dedicación a la literatura y en 1970 estaba cosechando los frutos de su ejercicio como escritora, sin embargo su obra no gozó de mayor difusión en América Latina ni en Europa, porque la publicación sin políticas editoriales estructuradas, hizo que sus obras tengan un estrecho margen de circulación entre España y Venezuela. Rumazo dejó en la Casa de la Cultura Ecuatoriana unos pocos ejemplares de sus ensayos y novelas aprovechando sus viajes a Quito, en ese entonces la CCE estaba dirigida por su fundador, Benjamín Carrión.

En el ensayo *Vivir en el exilio tallar en nubes* título inspirado en un verso de José Martí, Rumazo piensa al oficio de la escritura como un ejercicio desde la utopía, desde la convicción interna, esa reflexión termina dando como resultado una escritura delicada que también sugiere la pregunta de por qué y para qué escribir, pues la tarea de tallar las nubes para hablar de la literatura en Latinoamérica, en circunstancias de exilio y poca visibilidad podría ser equivalente a “arar en el mar”, como dijo Simón Bolívar, también desde el exilio cuando se preguntaba por el destino de la Gran Colombia, sueño al que dedicó toda su vida. Mediante el verso de Martí, Rumazo construye un concepto sobre su escritura y enfatiza en la búsqueda de aprehender lo esencial y universal en lugar de limitarse a las tendencias coyunturales del momento:

Quede en todo caso para uno y otro país, mi talla aérea, mi talla en nubes, como expresa Martí. O los temas, aparentemente nacionales sobre unos y otros valores, pero que en mi intención otean siempre lo mayor, la esencia que los torna universales, y que los encaja en rompecabezas y mecanos de dimensiones absolutas. Hay además en el libro, los otros asuntos, de por sí luengos en la ya no nacionalidad, en el espesor del caminante. (22).

En esa medida Rumazo, a través de su escritura, rinde homenaje a escritores y filósofos que vivieron la misma situación de exilio y reflexiona sobre la literatura trashumante, tejida en la distancia.

La primera parte está dedicada a Juan Montalvo, quien igual que Rumazo construyó su obra en la condición de exiliado, Rumazo exalta el pensamiento montalvino y destaca la admiración que siente por su obra y su actitud intachable frente a la adversidad, y a la dura condición de vivir forzosamente lejos de la tierra natal.

Una característica en la escritura de Lupe Rumazo es que dialoga con sus referentes literarios y filosóficos acerca de sus propias experiencias y sucesos, busca y encuentra refugio en todos ellos, gracias a los cuales va canalizando su pensamiento, sus aflicciones e historias.

Esta forma de escritura se afirma como un ejercicio que concentra la multiplicidad de voces y reflexiones, de las cuales se nutre quien escribe. Esta idea la expone con gran lucidez la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, quien sostiene que la escritura naciente se teje con otras que la antecedieron, y con las cuales el escritor entra en diálogo. Ella denomina a este diálogo entre escrituras como el proceso de *desapropiación*, que no es sino el reconocer que en el fondo toda escritura es un acto en donde no participa un solo individuo, ni es el resultado prodigioso de la inspiración, sino que es el fruto de otras lecturas y relecturas que el escritor fagocita y transforma de acuerdo al matiz de su escritura, son varias poéticas y voces las que confluyen en una sola, el trabajo del escritor no es un trabajo en soledad, sino que es una labor singularizada por la multiplicidad de presencias y palabras esperando a ser descubiertas en la estantería de la biblioteca.

En la escritura de Rumazo se puede identificar a la pérdida como temática latente que motiva su narración y que subyace como tejido primordial de su obra, en esa medida se cumple lo que Paul Ricoeur enuncia como el olvido activo y liberador, que resulta tan importante para la identidad del personaje, ese olvido activo que se realiza mediante el hecho de dotar de la palabra al acontecimiento de pérdida, como Ricoeur menciona, este olvido activo es contraparte y complemento del recuerdo, así Rumazo a través de la escritura da un gran espacio a la memoria, pero también de esta manera se está generando una contraefectuación en la forma de abordar y de mirar ese recuerdo, que se transfigura como narración y se convierte en un mundo literario, se reinterpreta y pasa de ser algo íntimo y muy personal del núcleo familiar de la escritora, a ser parte del mundo de la ficción y la novela mediante la forma de una carta extensa y fragmentaria, que contiene las voces de madre e hija, este encuentro literario de la vida y la muerte rebasa el acontecimiento personal y se transforma en creación, en devenir:

Ahora que no te tengo conmigo, y que toda palabra y cada voz tuya adquieren amplificación, desdoblamiento, centuplicación, en placas y placas que van creciendo infinitamente, entiendo esto de las dos fuerzas actuando, y sobre todo aquello de estar

dentro o sacada de la vida. Mamá yo sé ahora, con conocimiento de filo de cuchillo, cómo tu muerte me está ‘sacando’ a mí también de este hoy, de este aquí, de algún mañana. Aclaro: el hecho de tu muerte, este “presente sin presencia” real, nunca tú, que de mí siempre esperaste el apetito y el hambre de delineadas circunferencias que llevan a permanecer. Vivir con conciencia siempre exigirá trazar dibujo y en él hacer delineamiento que se redondea, que aspira a alguna concreción. (Rumazo, 66).

1.2. La constitución del alter ego como personaje literario

En la escritura de Lupe Rumazo predomina el alter ego como personaje y voz narrativa, es decir el “yo” personal de la escritora que se convierte en el “yo” literario, tanto en su obra de ficción como en sus ensayos, pero para entrar en materia es primordial entender el concepto del yo desde lo individual, personal y lo literario, para lo cual nos aproximaremos al concepto del “yo” desde el existencialismo, la corriente filosófica y literaria sobre la cual Rumazo reflexionó en su ensayo *En el lagar* en el capítulo llamado el *Novelista comprometido*:

Desde una posición filosófica, y como anota en sentencia Sartre. “todos los escritores están comprometidos”. No estarlo es, de todos modos “comprometerse en sentido contrario”. Camus, en “El Hombre Rebelde”, habla de esta exigencia de tomar partido: “Escribir es ya elegir.” Tales juicios, producto de penetración intelectual, no tienen, sin embargo, el carácter partidista que la división de escritores comprometidos y no comprometidos ha tomado. Ni Camus ni Sartre, aunque en sus libros no dejen de hacerlo a veces, opinan desde su posición política, que es justamente la que adoptan los novelistas de una y otra tendencia. Escribir significa para ellos imprescindiblemente abanderarse. El empalme de literatura y política y la mayor conciencia que el hombre tiene de los problemas de los otros hombres –sea que le duelan o los olvide– conduce a esta canalización, a esta “humillante, presionante esclavitud”. (Rumazo 1961, 199/200).

La noción del “yo” externo que formula la corriente existencialista es la que mejor calza con la propuesta que plantea Lupe Rumazo en su novela *Carta larga sin final*, porque parte de la idea de que el “yo” no solamente se compone de la conciencia individual, sino que se complementa y se reafirma con la idea y la presencia del otro, el “yo” se consolida a través de la interacción con la alteridad, que es justo lo que vemos en la novela de Rumazo, pues su identidad *ipseidad* se conforma, se construye y adquiere corporeidad gracias a la presencia, al recuerdo, y a la interacción con la figura materna, que en este caso viene a desempeñar esa alteridad gracias a la cual existe la asunción del “yo” a través de la voz narradora perteneciente a la autora, que prevalece como tal en toda la narración:

El “*dasein*” o “ser en el mundo” propuesto por [Heidegger \(2009\)](#), justamente, pone de manifiesto la necesidad inherente al ser humano de relacionarse e interactuar con *otros*, que es la clave de esta mirada. También [Sartre \(1989\)](#), desde la corriente existencialista, desarrolla una fenomenología del yo en la que plantea la importancia del *otro* en la constitución de la propia objetividad. Es más, para el autor, el fundamento del ser ya no

es el *yo*, sino el *otro* -que viene del exterior- que es el que cosifica y otorga significación. En este sentido, cualquier tipo de *identitas* cognitiva, innata, constante y permanente, o cualquier diferencia biogenética o fisiológica, carecería de importancia. Autores como [Hunt, Benford y Snow \(1994\)](#), por ejemplo, muy influidos por [George H. Mead](#), sostienen que la identidad individual, independientemente de su estructura objetiva, es fruto de la interacción conjunta entre individuos y se construye en el ámbito de lo social. (Sola, 1998, *Dixit* n°29).

La importancia de la otredad en la fenomenología individual es un aspecto que sobresale mucho en *Carta larga sin final* pues la identidad del personaje nace, se expresa y narra en torno al vínculo materno-filial, madre e hija comparten su cotidianidad, sus pensamientos, así como la enfermedad y las vicisitudes que esta conlleva.

La madre es la mentora, la que reconforta con su afecto y es también quien aconseja y a veces cuestiona el proceder y comportamiento de su hija, la imagen materna está dotada de un halo de sabiduría y de todos los valores y enseñanzas que Rumazo atesora y aplica en su vida, su presencia en la vida de la hija es imprescindible, se puede ver que por parte de la hija existe un gran apego y un entendimiento de la madre como la maestra más valiosa que ha tenido en su vida y en su carrera:

Siempre fuiste ya el bastidor que sostuvo mi producción –a veces ésta como de madera enclenque, en trance de derrumbe, requerida por lo mismo de pilastras, las que tú podías adosar– ya el cañamazo sobre el que se va bordando la tela. Era de tu materia vital e intelectual, amasada con la mía propia, de esa greda robusta tuya, que iba plasmándose la estatua mediocre o buena –no interesa juzgarla –de mi palabra. (Rumazo 2020, 88).

De esta manera la construcción del alter ego literario en *Carta larga sin final* es un reflejo de ese “yo” personal de la autora que se complementa en la otredad de la madre, Rumazo en más de una obra suya va dejando pistas de aquello, un ejemplo de esto es el epígrafe que consta al inicio del ensayo *En el lagar*:

“A Inés Cobo de Rumazo, paciente forjadora de mi vida; espíritu maravillado de arte, rico en nobleza, rectitud, generosidades y valor inagotable”. (Rumazo 1961).

La imagen materna como figura guía, mantiene una suerte de cordón umbilical con la hija, que no puede deshacerse con la ausencia. El poder del “yo” reflexivo en cada fragmento de *Carta larga sin final* mira hacia adentro y desde allí empieza a desentrañar sensaciones y sentimientos, la escritura es el canal para constituir y construir esta carta que como creación literaria es un diálogo literario, filosófico y también psicológico, como bálsamo ante la pérdida, también es una escritura del cuerpo, el cuerpo doliente enfatizando que el dolor tiene también una corporeidad en este relato, que de una u otra forma modula el tono de la voz narradora, el cuerpo enfermo, el cuerpo ausente y el finalmente el cuerpo y la voz que se constituyen a través de la palabra para transformarse:

Y en esta ruta juntas, podrá apreciarse cómo el dolor tiene un cuerpo y un volumen y una manera de andar. Al principio, en la inicial correspondencia, pareciera como si mamá y yo ingresáramos en una única galaxia de angustia que gira, se estremece y trepida. Luego, de ella se desprenden dos núcleos; cada una de nosotras toma el suyo. Núcleos también de padecimiento, pero de distinto plañir. Empiezo yo a hablar mi lenguaje, tanto como lo hace mamá con el suyo. Más adelante el mundo comienza a surgir para nosotras. Al final el universo empezará a ser en algo o en mucho comprendido.

Se ha llegado al “antifonario”; a la captación no siempre clara de los temas universales ¿Y después de ellos? También desde una envoltura y una entraña de dolor se arriba a la redacción de este discurso. (Rumazo, 36/37).

Carta larga sin final es un texto tanto íntimo como mimético, porque si bien se trata de una escritura con un sentir muy personal tampoco se trata de una escritura espontánea, ni que obedezca a un primer tirón de ideas o sentimientos, es un texto elaborado cuidadosamente en el cual está presente el artificio literario, por ejemplo, en los saltos temporales y la manera de organizar cada parte de esta carta desde los 0° grados Celsius a los 32° grados Fahrenheit, lo cual es una reiteración, 0° grados Celsius y 32° grados Fahrenheit, equivalen a la misma temperatura de congelación, la particularidad es que la novela inicia y termina en la misma gradación que va subiendo y variando durante el desarrollo de la trama, a cada fragmento de la carta le es otorgada una temperatura propia, todos los pasajes tienen una gradación que los identifica. Este es el recurso que usa la autora para acentuar la idea del regreso de la vida a través de la evocación, la vida contenida y atesorada en el recuerdo, la vida que surge de la muerte y que después de cumplir su ciclo vuelve a ella, el transcurso del tiempo y de la vida en forma circular, aquello que termina en el mismo punto del cual se parte, la serpiente que se muerde la cola, la estructura redonda que predomina en la novela, las gradaciones se entrelazan con las alusiones a la música, así se conforma un tejido de los diversos elementos que Rumazo considera significativos para contextualizar el vínculo de madre e hija a través del tiempo:

No sorprenda entonces que esta obra – desasida y beligerante contra tales ardidés– haya buscado para sí una estructura una estructura acorde con un reino, ese sí, liberado de tan equivocados palpitos y de tan ennegrecidas mareas. ¿Un reino de pureza? No. Uno de síntesis en grande, que logra y ha de tomar altura, cuando ya la tesis y la antítesis resueltas parecen en máximo fervor. Tal dominio quizá sólo exista en la música y en las temperaturas homónimas del cero grados Celsius y del treinta y dos Fahrenheit. (Rumazo, 38).

También dentro de este constructo literario está la poesía que crea este universo de significados que rige a la novela, Rumazo genera una escritura que hace que el lector imagine que todo pasa ante sus ojos, los diálogos entre madre e hija son minimalistas y altamente poéticos, las acciones se construyen en el diálogo y las voces de madre e hija

poseen la fuerza escénica y demostrativa, las técnicas narrativas que utiliza son propias de la oralidad, como el diálogo y el monólogo:

–¿Está cansada?, te preguntaba yo, varias veces al día; tu respuesta había de marcar pulso a mi pulso. –Estoy triste de esta existencia que se va acabando. El sol sale, las nubes están bajas o altas, llueve, a la naturaleza no le importa nada. ¿O cree que le interesa algo? Yo sé que tú habrías querido que te respondiera afirmativamente; hacerlo significaba dar una posibilidad de permanencia a tus días; si de merecimientos se trataba, ¿quién sino tú en justicia debía perdurar? Pero aún despedazada, ya imperecederamente destruida –así me sentía– no pude engañarte. –No, no le afecta, contesté. (62).

A través de sus diálogos y el discurso profundamente poético que maneja Rumazo mediante su alter ego podemos hablar de un lugar de enunciación irreverente, lleno de cercanía afectiva que crea una escritura disruptiva, que abre nuevos horizontes en la sensorialidad y en el pensamiento. En la forma dialogal de la novela existe mucha poesía que trata no tanto de renombrar como de repensar la forma de escribir esta carta que crea su propio mundo, no solamente representa o imita al real.

Pero a la vez, ya en el “proceso de enunciación” me encuentro con que el receptor no puede directamente contestarme. Destruyo entonces este factor aparentemente negativo y doy a mamá una participación activa. Mamá está presente: habla, dialoga, discute. Es una forma de respuesta. Además recorro a la cita: de palabras de ella, mías en otro tiempo, de otros escritores, de amigos y de enemigos. La carta es una piedra que arrojada que arrojada en la laguna va ampliando sus círculos. (34).

Rumazo en cada pasaje de esta carta demuestra que el acto de la creación está relacionado con la aproximación a las cosas pequeñas, con la forma de pensar el mundo y la relación que tenían madre e hija con los objetos y espacios que las rodean, el jardín, la habitación de la madre, el escritorio desde el cual la hija escribe incansable después de la muerte de la madre, los libros, etc., logra cohesionar momentos y tiempos que llegan a formar una armonía entre lo físico y metafísico.

En la construcción del alter ego como personaje literario está presente la idea de que la casa es el cuerpo, sin cuerpo no hay escritura, la idea del recuerdo, la presencia de la madre para sobrevivir en la novela necesita mimetizarse y tomar el color de todo lo que se encuentra a su alrededor.

La aliviana una suerte de diálogo platónico –de maestro discípulo, mamá y yo, intercambiando una y otra vez roles–, o un cuasi monólogo febricitante o el “relato” dentro de la carta, y las ascensiones y descensos oníricos, y el entorno del “otro” frente al yo. Todo eso en fin que antiguamente se nombró como clima, contexto y aún forma, y que hoy sin deslindes integra la estructuración plena de la obra, las células mismas de su organismo viviente. (32).

Carta larga sin final evidencia en el relato de la cotidianidad de madre e hija cómo la vida abre una línea de fuga que conduce a otra forma de pensar la vida, esa relación con lo indeterminado, la pregunta por la vida y la muerte en Rumazo no es solo un tema sino una problemática, ¿cómo escribir esa vida después de la pérdida? Respecto a la muerte también se cuestiona como una forma de resistirse a la forma usual de entenderla como el final de la vida, Rumazo se interroga acerca de si muerte no es una transformación de la vida misma, ¿No es la vida justamente eso que todo el tiempo se escapa y deviene en otra cosa de manera constante?

Pero tal región, aparentemente congelada y rebautizada con dos nombres distintos que sólo hacen uno, y cero grados siempre, iba a tener no obstante la temperatura de la vida y de la muerte. Y tal no es otra que la de la ebullición, del calor mismo, así parezca helada; lo cual muéstrase lógico, si yendo más allá de Platón, el Parménides, no se mira en la muerte “una pausa de la vida”. Y si atadas en un único haz, vida y muerte, siguen siendo lo que está en movimiento. Creo y estoy convencida de que el principio dinámico, intrínseco y perdurable de mi madre, me ha llevado a hacer este libro, es su ser mismo el gestor y accionador de la palabra mía; mal puede por lo mismo ni haber desaparecido, ni menos morir. (41).

El alter ego literario que Rumazo propone, en *Carta larga sin final* se caracteriza por una inteligencia sensible o una sensibilidad inteligente, porque la experiencia corporal-sensorial es saber que uno no puede pensar la vida sin sentirla, se piensa con las uñas, con las entrañas, con los pies, etc., pone al corazón en todas las partes del cuerpo, ya que el cuerpo es un gran sensor mediante el cual nos acoplamos al mundo.

Rumazo es de las escritoras que también son su obra. No hay una separación entre la vida cotidiana y la vida de escritora, su vida es también la obra que escribe, la máquina de escribir y la pluma son una extensión de su cuerpo.

Lupe Rumazo escribe desde un exilio que ha mantenido toda su vida y desde el cual apenas nos han llegado los ecos de su obra a través de los años, afortunadamente su obra ha sido reeditada y últimamente está siendo releída con gran aceptación e interés por parte del público lector y especializado.

Rumazo, se mantuvo escribiendo desde las orillas; hablar de escribir desde las orillas, metáfora que la catedrática y ensayista argentina Beatriz Sarlo, formuló en su ensayo sobre la obra de Jorge Luis Borges titulado *Borges, un escritor en las orillas*, tomando como referencia sus primeros poemarios inspirados en la urbanidad rural de la Buenos Aires de 1920, y en la imagen del compadrito, personaje malandro, de bajo estrato, resultado de la urbanidad en desarrollo y de la migración europea, con cierta

influencia de gaucho pendenciero. en esos años “las orillas” era un término de referencia para hablar de los barrios pobres de la periferia capitalina, a los que Borges frecuentaba en su juventud y en los cuales se inspiró para componer poemas como *Versos de catorce*, perteneciente al poemario *Luna de enfrente* en el cual hace alusión al tema de las orillas:

Versos de catorce

A mi ciudad de patios cóncavos como cántaros/ y de calles que surcan las leguas como vuelo,/ a mi ciudad de esquinas con aureola de ocaso y arrabales azules, hechos de firmamento,/ a mi ciudad que se abre clara como una pampa,/ yo volví de las tierras antiguas del naciente/ y recobré sus casas/ y esa modesta luz que urgen los almacenes/ y supe en las orillas, del querer, que es de todos/ y a punta de poniente desangré el pecho en salmos/ y canté la aceptada costumbre de estar solo/ y el retazo de pampa colorada de un patio./ Dije las calesitas, noria de los domingos,/ y el paredón que agrieta la sombra de un paraíso/ y el destino que acecha tácito, en el cuchillo,/ y la noche olorosa como un mate curado./ Yo presentí la entraña de la voz de *las orillas*,/ palabra que en la tierra pone el azar del agua/ y que da a las afueras su aventura infinita/ y a los vagos campitos un sentido de playa. /Así voy devolviéndole a Dios unos centavos/ del caudal infinito que me pone en las manos. (Borges 1974, 73).

Sarlo catalogó a Borges como un escritor en las orillas por combinar en su escritura elementos y referencias de distintas culturas del mundo, él mismo nunca se reconoció como parte de ningún canon literario y siempre se mantuvo al margen de enaltecer en su literatura tendencias de corte nacionalista o de ideologías que mezclaran lo literario con lo panfletario, además de tener una visión crítica y analítica desde una perspectiva que le permitía tener un criterio más amplio de los temas que trató en su narrativa y poesía. Estas características borgianas también son atribuibles a Lupe Rumazo y esa la razón por la cual formulamos en este trabajo, a partir del postulado de Beatriz Sarlo que Rumazo también puede ser categorizada como una escritora en las orillas, ya que en su escritura se mantiene el guiño y el recuerdo de su país natal recordado y observado desde el exilio, su escritura propuso una forma distinta de narrar en su época, desde una distancia ideológica, libre de arraigos territoriales o compromisos que no fueran sus propias motivaciones literarias.

Rumazo siempre se definió como una escritora crítica y anticanónica, nunca mostró interés por ser encasillada dentro de ninguna corriente o tendencia literaria y forjó su propia concepción estética y teórica acerca de su obra lejos de las tendencias literarias dominantes en la época, en la que estaba vigente el fenómeno editorial del *boom latinoamericano* y era recurrente abordar las historias y el lenguaje desde el ideal del buen revolucionario, en la década de los años setenta, en la que Rumazo escribió *Carta larga sin final* fue una época muy agitada y parcializada en los ámbitos de la política, buena

parte de los temas abordados en la literatura ecuatoriana de aquellos años se construyeron alrededor del imaginario del escritor pequeño burgués, de sexo masculino y militante de izquierdas, el buen revolucionario, que a pesar de enarbolar su activismo y compromiso, nunca logró conciliar su adhesión progresista con su idiosincrasia conservadora, y soñaba con cambiar el mundo entre farras y juergas en las cuales las mujeres no podían ni debían ser otra cosa que musas inspiradoras y objetos del deseo, valga poner como ejemplo la novela de Jorge Enrique Adoum, *Entre Marx y una mujer desnuda*. El talante más frágil de esta literatura es la nula autocrítica y una trama narrativa cuyo punto central era la figura del revolucionario intelectual, hombre, blanco-mestizo y de familia pudiente, un ilustrado que se pensaba superior al resto, cuya misión autoimpuesta era llevar a cabo un cambio social y político fundamentado en sus convicciones. La huella de esta etapa literaria en Ecuador no llegó a trascender, dejando en los escritores militantes la nostalgia de una revolución imposible. Esta literatura estaba en auge en la época en la cual Rumazo publicó *Carta larga sin final*, un texto completamente disonante y que se encontraba al margen de lo que en ese momento se privilegiaba en el mundillo literario nacional, es por eso que Rumazo en Ecuador quedó por muchos años relegada y su obra no pudo difundirse debido a discrepancias político ideológicas existentes entre los intelectuales posicionados en las esferas culturales y la autora.

Es por eso que pienso en Rumazo como una escritora en las orillas, por su propuesta estética y creativa, por su exilio de la vida entera y por la absurda invisibilidad que tuvo su obra en su país natal durante cuatro décadas.

1.3. La identidad asumida desde el vínculo materno filial

La vinculación materno filial es el tema y la motivación de *Carta larga sin final* como creación literaria, esa unión de cordón umbilical entre madre e hija, donde la identidad de la una no está completa sin la de la otra, en el contexto ya mencionado y desde un acercamiento a la teoría del “yo exterior” desde el existencialismo ya nos hemos aproximado a esta identidad del “yo” complementario en y por la alteridad, que es una de las características más potentes de *Carta larga sin final*, en este apartado trataremos acerca de la forma en la cual está constituido el vínculo materno filial y la medida en que esto conecta con la identidad de la escritora desde su feminidad, ya la forma de relatar y de enunciar la pérdida que en ningún caso sería igual si quien enuncia y relata esa pérdida no escribiera ni se identificara desde su rol de mujer escritora.

En el vínculo materno filial entre Inés Cobo y Lupe Rumazo existe una gran fuerza que proviene justamente de las características de una feminidad que se construye desde la fuerza, el amor y la ruptura de los moldes tradicionales impuestos como roles femeninos. Ambas son mujeres que desarrollaron sus vocaciones artísticas desde temprana edad, desde ahí forjaron sus profesiones, la madre, Inés Cobo, pianista, amante de la literatura y la filosofía, la hija, Lupe Rumazo, escritora y amante de la música, ambas desarrollaron su propio lenguaje, tanto en la literatura como en la música y dieron rienda suelta a su creatividad. En ambos casos formaron sus familias sin que esto sea un impedimento para continuar con sus respectivas profesiones y su arte. Esta feminidad que como bien decía Rumazo no se caracterizó por un activismo político, dejó su impronta en la música y las letras desde la libertad de producción y creación, Inés Cobo desde muy temprano cultivó y supo demostrar su talento musical, un rasgo común en varios genios de la historia de la música.

En la búsqueda de registros acerca de la carrera musical desarrollada por Inés



Engalanamos esta página con el retrato de la niña **INES COBO DONOSO**, que es un verdadero timbre de honor para el Conservatorio Nacional de Música y constituye una segura esperanza para el Arte patrio. - Desde los primeros cursos del Conservatorio, en donde siempre obtuvo las más altas calificaciones, se manifestó su genio, puesto en relieve en certámenes y actos públicos que le han valido justos elogios de la prensa y honoríficos diplomas. - La distinguida pianista es todavía una niña; pero se ha conquistado ya muchos aplausos por su admirable técnica y por las suaves armonías que sabe arrancar, también a su violín.

Cobo nos encontramos con esta bella fotografía de su infancia, en la página *archive.org* originalmente esta foto pertenece al libro *Monografía Ilustrada de la provincia de Pichincha*, escrito e impreso en Quito, Ecuador el 24 de mayo de 1922, con introducción de C. de Gangotena y Jijón, miembro de la Academia Nacional de Historia. Este libro se encuentra en la Biblioteca privada de Ortiz Crespo.

Figura 1. Inés Cobo Donoso. Quito, 1922.

Al pie de la figura 1., dice lo siguiente:

Engalanamos esta página con el retrato de la niña INÉS COBO DONOSO, que es un verdadero timbre de honor para el Conservatorio Nacional de Música y constituye una segura esperanza para el arte patrio. –Desde los primeros cursos del Conservatorio, en donde siempre obtuvo las más altas calificaciones, se manifestó su genio, puesto en relieve en certámenes y actos públicos que le han valido justos elogios de la prensa y honrosísimos diplomas. – La distinguida pianista es todavía una niña; pero se ha conquistado ya muchos aplausos por su admirable técnica y por las suaves armonías que sabe arrancar, también a su violín. (Gangotena, 1922).

Mediante esta muestra podemos constatar que Inés Cobo a través de su carrera, sus conocimientos y sensibilidad jugó un papel fundamental en la formación académica y humana su hija, Lupe Rumazo. Como imprescindible complemento a la educación formal y sistemática de su hija Inés incentivó en ella el amor por la literatura, la poesía y la filosofía desde tierna edad, tal es así que Rumazo alcanzó un sólido y variado dominio de corrientes filosóficas, desde las clásicas hasta las contemporáneas, conoció la obra de grandes escritores de relato, novela y poesía de diversas partes del mundo, para Rumazo su biblioteca fue su paraíso y su refugio, un motivo de felicidad, o la concreción misma de esta, que se encontraba en este lugar tan especial dentro de su hogar. Al respecto de la erudición poco común de Rumazo, Benjamín Carrión en su prólogo a *Carta larga sin final* dice lo siguiente:

A pesar de una existencia –la mía–larga, larga y *todavía* sin final; dedicada por entero a la búsqueda ávida del conocimiento y la emoción a través de los libros –*et j'ai lu tous les livres*–, ha sido un esfuerzo inmenso, gratísimo y a veces doloroso esfuerzo, el seguir a Lupe por la prodigiosa amplitud de su cultura, infrecuentemente hallada en nuestros medios “intelectuales”. Antigua, moderna, ultramoderna...Juega y maneja, sin esfuerzo, sin exhibicionismo, con soltura admirable e increíble propósito, con las ideas, los nombres, las presencias. (Carrión 2020, 16).

Si bien la obra de Rumazo no tuvo banderas ideológicas más allá de su interés por temas universales, como la vida, la muerte, el exilio, la escritura, su ejercicio literario expresa con todas las características lo que en su momento la catedrática norteamericana Nelly Richards definió como escritura femenina, por estar fuera de los cánones de sociales patriarcales de una escritura netamente racional y encasillada dentro de las polémicas ideológicas en un tiempo en que tanto filósofos y políticos consideraban fundamental el hecho de que el escritor o artista en cualquier ámbito, tomara partido dentro de una coyuntura que aupaba un cambio histórico político. Rumazo no se acogió a ninguna tendencia y cultivó su escritura en los márgenes de lo convencional y promovido en aquella época, las décadas de 1960 y 1970.

Nelly Richards en su ensayo “¿Tiene sexo la escritura?” problematiza una concepción recurrente y asimilada desde el filtro de las ideas patriarcales sobre lo que caracteriza a la escritura femenina, Richards habla de las limitaciones que puede tener una única concepción de la escritura femenina:

“(…) según la cual el texto es llamado a expresar realísimamente el contenido experiencial de ciertas situaciones de vida que retratan la “autenticidad” de la condición-mujer, o bien su positividad en el caso de que el personaje ejemplifique una toma de conciencia antipatriarcal”. (Richards 1994, 130).

Lo que Richards formula como una forma de entender de manera integral y desprejuiciada la conceptualización de la escritura feminizada, calza muy bien con las características de la escritura de Lupe Rumazo en *Carta larga sin final*, pues se trata de una escritura, que como describe Richards:

(…) se aventuran en el borde más explosivo de los códigos, como sucede en las vanguardias y neovanguardias literarias, desatan dentro del lenguaje la pulsión heterogénea de lo semiótico-femenino que revienta el signo y transgrede la clausura paterna de las significaciones monológicas, abriendo la palabra de una multiplicidad de flujos contradictorios que ritman el quiebre sintáctico. (132).

De esta forma vamos descubriendo que el vínculo materno filial que nace de la feminidad como una serie de acciones y manifestaciones de resistencia ante las imposiciones sociales, que tanto Inés Cobo como Lupe Rumazo pasaron por alto, construyéndose a sí mismas desde sus propias convicciones, creó así una fuente inagotable de enriquecimiento intelectual y emocional. El afecto también fue primordial dentro de este vínculo, el cuidado mutuo, la intuición de saber qué pasa en la cabeza tanto de la una como de la otra, con solo una mirada:

Todos somos una real contradicción. Nadie la conoce a usted como yo; me basta con mirarla para comprender lo que le sucede; no tenemos necesidad de hablarnos porque ya lo hemos vislumbrado todo. No sé qué hará sin mí, no se resista... Yo me doy cuenta de todo, y de lo vario y mucho que piensan los demás. Me bastan una palabra, un detalle. Ninguno logra engañarme. (Rumazo, 90).

Este fragmento del diálogo enunciado en la voz de Inés Cobo nos muestra este poder de conocimiento e intuición en lo concerniente a las emociones y pensamientos de la hija, lo que popularmente llaman instinto maternal y que está presente a lo largo de toda la narración, tanto en los saltos de tiempo más grandes, como en la reconstrucción de los últimos días y todavía más allá de su vida en este plano material.

A propósito del vínculo materno-filial y la escritura femenina esta frase de Helene Cixous en su libro *La risa de la medusa* calza perfectamente con ese sentimiento de desdoblamiento y desapropiación a través de la palabra:

La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir –que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién? –, ¿una, uno, unas?, varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva. (Cixous 1995, 46).

Respecto cómo en la escritura se plasman al vínculo materno filial que complementa la identidad, el “yo” de la autora, su alter ego literario que se pregunta por la vida, la muerte, y esa entrañable alteridad materna Cixous expresa lo siguiente:

Pero escribir es trabajar; ser trabajado; (en) el entre, cuestionar (dejarse cuestionar) el proceso del mismo y *del* otro sin el que nada está vivo; deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto de uno-con-el-otro, dinamizando al infinito por un incesante intercambio entre un sujeto y otro; sólo se conocen y se reinician a partir de lo más lejano –de sí mismo, del otro en mí. Recorrido multiplicador de miles de transformaciones. (47).

En cualquier caso, el desafío consiste en la necesidad de elegir, lo que procura el acercamiento entre el actuar y el acto de ser, entre la hermenéutica de sí y la ontología, en un terreno de fragilidad compartida, como si en rigor sólo fuéramos en el acontecer de la interpretación, al igual que “ser” es “ser interpretado”, como si nada hubiera pasado al margen de la memoria de la reinterpretación y de la reapropiación, es decir, como si mediante el relato, el cultivo de esa memoria produjera lo que cabe recordar, como si el texto fuera la efectiva apertura del “ser en el mundo”, su potencial sentido. (Ricoeur 1999, 28)

Rumazo en *Carta larga sin final* crea una escritura que transfigura la realidad, y más que contar inventa un lenguaje en el cual acontece la vida.

Capítulo segundo

El Intrarrealismo como la poética de *Carta larga sin final*

1. Operación de prólogo según Genette en *Umbrales* ¿Cómo concibe Rumazo la novela?

Carta larga sin final es una novela poco convencional entre otras cosas por la importancia de un apartado inicial que bien se podría considerar como un prefacio, en el cual Rumazo habla de acerca de los aspectos y motivaciones, tanto personales como literarias que componen la novela, se trata de un paratexto que ayuda al lector a entrar en armonía con el tono y a conectarse con la trama propuesta, este inicio al cual Rumazo llama *Noticia* es la entrada mediante la cual prevalece una intención de teorizar y reflexionar acerca del texto mismo, es decir se trata de una escritura en igual sintonía íntima y personal que el resto de la novela, sin embargo, en este capítulo inicial se muestra esa necesidad de generar un compendio de lo que significa para ella la elaboración de esta carta que da cuenta de buena parte su historia de vida. Este inicio de la novela es la única en la cual se dirige a un narratario lector, externo a su círculo familiar íntimo y tal vez ni eso, quizá *Noticia* es un intento de la misma escritora por encontrar un sentido y un orden o justificar desde la literatura a esta manifestación monológica de la memoria que se resiste a la ausencia y el olvido:

No puedo decir que la indagación de “una verdad” haya sido la razón primera de este libro, aunque su recorrido íntegro vaya satisfaciendo una absoluta e inacabable sed de la misma. Y el misterio la incite. No hay razones, sino graves congestiones y destrozos íntimos, para escribir este tipo de libros; ni tampoco mensajes que entregar, como no sea apenas dibujar las sombras de tales; ni se piense en planes literarios previos o en propósitos ulteriores. El libro responde a un acto vital, tiene en su tesis y en sí mismo “el sentido de la vida continua”, que dijera Unamuno. Se ha ido haciendo como la vida misma, desde un cierto determinismo, pero fundamentalmente desde una libertad. (Rumazo 2020, 26).

Gérard Genette, en su libro *Umbrales* habla acerca del prefacio como la parte fundamental de un libro, esa suerte de protección o anticipo que ayuda al lector a prepararse para lo que va a encontrar al sumergirse en las páginas de la obra y le permite entrar, o por el contrario, también lo puede convencer de que ese texto no encaja con sus gustos e intereses. El prefacio es también ese lugar destinado especialmente al lector, en el cual el autor o aquella persona en quien este confíe, construye una panorámica de

contenidos y criterios acerca de la obra, es algo así como el papel que envuelve al regalo, la aterciopelada piel del durazno que comienza a cautivarnos desde el tacto:

El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o –según Borges a propósito de un prefacio– de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite, o, como decía Philippe Lejeune, “*frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture*”. Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra texto, una zona no sólo de transición sino también de transacción: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados. (Genette 2001, 7).

La función que cumple en *Carta larga sin final*, el texto *Noticia* establece una relación entre lo vivencial transformado en poesía que tiene el tono y la intención de enunciar la pérdida con el lenguaje y estructura que maneja la carta, Rumazo a través de este registro entrega su historia de vida, pues nada hay más personal que una carta y eso lo sabían muy bien las generaciones anteriores, cuya forma más íntima de comunicación eran las cartas. Los registros más importantes de sus amores, sus viajes y los vínculos que llegaban a establecer con otras personas. La carta como un registro de vida, de encuentros y desencuentros. Hasta la fecha existen investigadores que reconstruyen la biografía de personajes pertenecientes a diversas áreas y con diversos talentos a través de su correspondencia. Rumazo elige el registro epistolar como un camino para destacar y mantener latente esa familiaridad y el vínculo que une a madre e hija en la memoria. La escritora española María Zambrano en su libro *La confesión, género literario*, teje una relación entre la novela y el deseo o necesidad confesional que motiva al autor a la hechura de textos autobiográficos o sobre la base del fluir de la conciencia, en 1967 Zambrano ya teorizaba acerca de la hoy llamada literatura de no ficción desde el concepto de la confesión desde el punto de vista religioso, filosófico y literario, también habla sobre el surgimiento de los textos híbridos, los cuales se conforman de varios géneros. En el tiempo en el que la autora escribió acerca del tema, la literatura mezcla varios géneros no era tan promovida desde el mundo editorial y la academia como lo es ahora:

¿Qué es la confesión y qué nos muestra? Ante todo, como género literario, percibimos en él las diferencias que le distinguen de la Poesía y de la Novela y aun de la Historia, que son los géneros que le andan más cerca. La novela es el más próximo; como ella, es un relato. Pero la diferencia es doble, en orden al sujeto y en orden al tiempo. Y previamente, hay otra diferencia fundamental, entre lo que pretende el novelista y lo que pretende el que hace una confesión. Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades

literarias, sino por la necesidad que la vida tiene de expresarse. (Zambrano 1967, 25).

Ante esta afirmación de Zambrano acerca de que la novela como género literario es el espacio más fértil y versátil para la confesión de autor, ya que la confesión está muy estrechamente emparentada con el relato, es algo que se palpa en *Carta larga sin final*, ya que este relato en forma epistolar detona el lenguaje de la memoria y es un desahogo y una transformación del suceso de la pérdida, debido a que este lenguaje de la memoria se sostiene en lo simbólico, mediante la reconstrucción de la imagen y la voz materna, es un camino para resignificar a la muerte y plantarse frente a ella para darle un giro desde varios frentes, la música, la sensación térmica y la evocación poética:

Yo no puedo escribirte en un tono, ni menos en un sentido -el sentido lleva al tono y el tono al sentido- de elegía. Lo elegíaco implica despedida y adiós; y esos hacen términos que no han nacido para nosotras. No quiero hacer ante ti esos gestos, ni vivir en un nivel que no sea el tuyo, aunque estés quizá infinitamente lejos, o te llamen desaparecida, muerta, difunta; no hago esos tajos en la corteza única de vida y muerte. Para mí sigues tan palpante como antes, o quizá me he ido contigo también. Eso es secundario, lo del lugar en que tú y yo estemos, de las distancias que habitemos. Seguimos siendo una, nada más. Como estas cartas todas, una larga y sin final y cartas vivientes que si van de un cero al otro cero pasan por el terreno vivo de todos los hipotéticos grados intermedios, grados aún de paradójico calor congelado, de reverberación. (Rumazo 2020, 134).

Para Genette el prefacio o *epitexto*, como lo llama lo entiende como un mensaje materializado el cual entre otras características posee lo que Genette llama *fuerza ilocutoria* que implica mucho más que la creación de un contenido netamente informativo, pues involucra también la reflexión y la subjetividad del autor, quien genera una atmósfera previa acerca de su propia obra, sin tener la intención de explicarla con didactismo, sino como una forma en la que el autor piensa y analiza su propia escritura y el compendio que ha generado en torno a esta y ha convertido en obra literaria.

Una última característica pragmática del paratexto es lo que llamo, tomando libremente prestado este adjetivo a los filósofos del lenguaje, la *fuerza ilocutoria* de su de mensaje. Se trata también aquí de una gradación de estados. Un elemento de paratexto puede comunicar una *información* pura, por ejemplo, el nombre del autor o la fecha de publicación; puede dar a conocer una *intención* o una *interpretación* autoral y/o editorial. (...) Estas notas sobre la *fuerza ilocutoria* nos han conducido insensiblemente a lo esencial, que es el aspecto funcional del paratexto. (Genette 2001, 15/16).

En el caso del paratexto llamado *Noticia*, de *Carta larga sin final* nace de una o intención de la autora de compartir con los lectores las interpretaciones de la propia obra, su fuerza ilocutoria se concentra en la búsqueda de un tono y un lenguaje en la cual hablar y escribir acerca de su propia creación:

Mi escritura aquí es además una amalgama de géneros. Dígolo para los que todavía novecentistas miran, avalúan y encasillan tales variantes, facetas, planos. Barthes, y Nadeau, de leerla la llamarían simplemente “texto.” Aquél ya ha estatuido que el texto “implica la subversión de los géneros; en un texto -dice- ya no se reconoce la figura de la novela, o la figura de la poesía, o la figura del ensayo. El texto siempre tiene sentido, pero contiene, de algún modo retornos de sentido. Vuelve el sentido, pero como diferencia, y no como identidad”. Ayer y con mayor naturalidad, Simón Rodríguez había expresado que “lo nuevo debe ser otra cosa o hacerse de otro modo que lo viejo”. Yo, más limitadamente aún, creo que esta obra reproduce la realidad sencilla que entrega un caracol calcáreo acogido a una playa. (Rumazo, 43).

Tal es así que si tratamos de dividir la novela de Lupe Rumazo nos enfrentamos con la particularidad de una novela que consta de un paratexto en categoría de epitexto por su calidad de prólogo en el cual la propia autora genera una importante reflexión acerca de la innovación literaria y su obra misma, a la cual reconoce, sin pretensiones como una escritura híbrida, experimental, al desnudo frente al acontecimiento de pérdida, esta parte de la novela bien merece ser reconocida como epitexto dado que su línea teórica y de contextualización respecto a la obra misma la convierte en esa puerta de entrada que el lector deberá explorar y abrir antes de entrar de lleno en los *0° grados Celsius*, el primer capítulo, que lleva ese nombre como alusión a la temperatura de congelación en la que se preservan los cuerpos en el tanatorio.

Aparte de este epitexto creado por Rumazo, hay un prólogo formalmente identificable, a diferencia del de la autora, que se mimetiza fácilmente con el texto de ficción. Este prólogo como contempla Genette, está elaborado por uno de los más grandes amigos y colegas con quien Lupe Rumazo contó como lector ideal de su novela, se trata de Benjamín Carrión, escritor y gestor cultural, fundador de la Casa de la Cultura ecuatoriana. El prólogo de Carrión se caracteriza por su emotividad, aparte de preguntarse sobre el lugar de enunciación de la voz narrativa:

¿Dialogo sin interlocutor? ¿Correspondencia sin corresponsal? Hubo alguien que dio la respuesta. ¿Alfonso Rumazo? Sí “Y él, el verdaderamente grande, me manifestó: –Claro, la edición de *Carta larga sin final* no es una cualquiera; tú estás escribiendo a alguien; tienes que tener el mayor cuidado; no es lo mismo que crear para el público en general. Yo doy mis libros al editor y ya me despreocupo de ellos. Tu caso se muestra muy distinto. (Carrión 2020, 15).

También plantea a través de un lenguaje poético temas como la pérdida y la orfandad, tal es así que el epígrafe elegido por Carrión para su prólogo es una frase sencilla, corta, pero muy decidora, que forma parte de esta carta, “Mamá, ha empezado la orfandad”. (Rumazo 2020, 15), acerca de esta frase Carrión apunta lo siguiente: “Poder extraordinario del relato, llega al clímax desgarrador y tierno.” (Carrión, 23).

Esta frase se amplía en el Capítulo 11° titulado *Yo era como una pantalla*, aquí habla de la orfandad no solo como una situación que no es exclusiva de la etapa infantil:

Mamá ha empezado la orfandad. La orfandad, creemos, es aplicable sólo a los niños pequeños, por ser estos los necesitados de alguien. ¿Orfandad en los adultos, orfandad en los viejos? Orfandad para adultos crecida, con paso redoble de ola de mar, orfandad que no solo tiene de ello conciencia, sino que porta dentro conciencia doble, en mi caso la tuya y la mía, y en ello se retuerce y padece. Porque tú yo lo sé también te sabes huérfana de mí, quizá por ello solitaria. Orfandad entonces de tala duplicada, para madre e hija a la vez. ¿Se ha hablado de esto? (Rumazo, 67).

Este epitexto también ofrece un punto de vista personal sobre la obra que prologa, en la cual exalta la multiplicidad de voces tanto de la literatura como de la filosofía que convergen en la carta-novelada o novela con estructura epistolar, a la par que ese tono personal y confesional:

En *Carta larga sin final*, Lupe Rumazo sigue la plática con quien se fuera antes que ella, antes que nosotros. Con un “antes” que apenas interrumpe, para continuarla indefinidamente, la conversación siempre. Allí le cuenta sus cosas. Esas que fueron de ambas: madre e hija. Esas en las que intervienen todos, como en las mañanas, los mediodías y las tardes de siempre. En las que suenan las voces jóvenes, las voces niñas de Diego, de Constance, de Solange... Sobre todo de Solange, la de los balbuceos infantiles y tiernos junto a Mayita que empezaba a dormir... Sus cosas... las de la incomprensión y la injusticia, para las cuales Inés tenía la palabra perdonadora, comprensiva, guiadora como una luz, suavizadora como una sonrisa. (Carrión, 18).

Entrando en este tono confesional, también podemos ver que Carrión alude no solo a lo principal que la novela muestra sobre la relación madre-hija, este diálogo entre Lupe e Inés sino también alude a la escritora en su rol de madre, esta faceta maternal de la propia escritora queda registrada en varios capítulos en los cuales está latente el testimonio de aquella hija que perdió a su madre, pero a su vez también es madre y escritora, que para dar cuerpo a su carta y escribirla en toda su infinitud debe hacerlo junto a la cuna de Mayita, cantándole rondas y canciones de cuna y junto a la pequeña Solange, que ya comienza a garabatear en el cuaderno imitando el acto de escribir, tarea en la que contempla a su madre todos los días, Solange mira a su madre llorar, leer, cantar canciones de cuna y a veces sonreír mientras escribe su carta, su universo y tributo a la mamá grande que físicamente ya no está:

Entonces Solange, que ve escribir y llorar a su mamá, escribe también su carta para ti, con una misma letra sola, unida y compacta –nnnnnnnn–, renglón tras renglón en la máquina de escribir. Letra única también la mía, asimismo de signos entabados, oración eléctrica de habla tartamuda. Dolor de palabra sola, de gemido solo. Y así como yo voy leyendo luego lo que escribo, que parece vario y solo es repetido, así ella al revés me lee lo suyo que de exclusiva letra se descompone en vocablos. De lo múltiple a lo uno, de lo uno a lo múltiple van viviendo –¿viviendo? – tu hija y tu nieta. (Rumazo, 56).

Uno de los aspectos que subyace en *Carta larga sin final* es el del oficio de la escritura frente al de la vida familiar, en el cual la imagen y el rol maternos juegan un papel fundamental, Lupe habla de su madre como principal impulsora y soporte de su carrera como escritora porque aparte de sus consejos y enriquecedoras charlas también tuvo un significativo aporte en cuanto a compartir el cuidado y crianza de los hijos, pues la tarea de ser madre y escritora es una experiencia que varía la vida de manera diferente, en el caso de Lupe, la tarea de la escritura tejida junto a la cuna y acompañada por el arrullo a los pequeños, también estuvo sostenida por la presencia de la madre de esta, aspecto que testimonia más allá de lo anecdótico, con una profundidad que evidencia cuán relacionadas están la vocación y el ejercicio de la escritura y la lectura, gracias al apoyo que otorga la madre desde varios frentes:

Si no se apagó ayer el carbón que maceró esa mi producción fue porque tú ibas soplando en ella, minuto a minuto con el fuelle íntegro de tu existencia misma. -Yo me encargo de la nena, decías, vaya usted a trabajar; me aterra que no alcance a terminar lo suyo. Y yo te veía a ti cansada, jugando con Solange a los bloques a los rompecabezas, a las muñecas, cosiendo con la niña, haciéndote acompañar de ella en los ritos varios de las coordinadas familiares. Siempre tú sin hacer ruido, guardando el silencio del tiempo, pues era la hora callada -una gota lágrima- la única que ayudarme podía. (146).

Luego, hay una reafirmación del importante rol de la madre como apoyo y estímulo para perseverar y crear con la escritura:

Tú, nuevamente matriz, horno para que en él yo me acogiera, tú siempre posada, para lo muy pequeño y lo muy grande. Y yo, ente en gestación, inconscientemente creciendo, quizá dando patadas a tu vientre; yo ignorando que si enferma venías, no debía pedirte este nuevo esfuerzo de sustituirme. (146).

Dentro de esta elipsis se puede evidenciar cierto lamento culposo manifestado por la hija ante un esfuerzo que la madre hiciera por aupar la vocación de Lupe. Tal y como Benjamín Carrión lo señala en su prólogo, Rumazo a través de esta obra construye un libro excepcional:

(...) por su fuerza y su emoción, tiene en realidad, y en grado muy alto, las dos características. Es relato, en toda la apasionante historia de la madre enferma, proclive dolorosa hacia la muerte. Y hay ensayo en todo lo que, en colaboración documentada y enternecedora a la vez, nos entrega la sabia relación entre las dos, en el seno íntimo de la vida familiar. (Carrión, 23).

Carrión manifiesta en todo momento la admiración que tiene hacia su amiga y colega, autora de la novela que prologa porque en ella el vínculo de madre e hija, tanto como el diálogo entre las dos se perpetúa por encima de los planos de la vida y la muerte,

lo elegíaco y lo plañidero para convertirse en un relato y una reflexión de vida que sale desde lo más profundo y verdadero de la voz autoral.

En su ensayo *Yunques y crisoles americanos* Rumazo cuestiona las categorizaciones tradicionales y esquemáticas de la literatura latinoamericana, pues para ella son camisas de fuerza cargadas de contenidos políticos e ideológicos que impiden el surgimiento de nuevas formas de contarnos nuestras propias historias como pueblo y como individuos pertenecientes a una cultura tan singular como la de nuestro continente, de allí que en este ensayo publicado en 1967, propone una forma distinta de investigar la literatura de las últimas décadas, sobre todo en lo que se refiere a la escritura de mujeres, de ahí surge un exhaustivo análisis de las obras tanto de poesía como de narrativa de varias autoras desde 1920 hasta 1960, Rumazo identifica en varias de estas autoras, tales como Juana Ibarbourou, Teresa de la Parra, Alfonsina Storni entre otras, una forma de asumir la escritura que se focaliza en el interior de todas ellas, una escritura fresca, intimista, cargada de referencias de la propia vida de las escritoras, estas obras, que en el momento no fueron adecuadamente leídas y entendidas como una propuesta innovadora que Rumazo supo identificar y encontró rasgos comunes que convierten a este estilo de escritura de mujeres latinoamericanas en una tendencia nueva en la que incluyó su propia obra y que denominó Intrarrealismo, que como tal surge a partir de una nueva forma de leer la obra de escritoras latinoamericanas cuya obra no había sido muy difundida, dadas las dificultades concernientes a estrategias de difusión editorial internacional, ya que muchas obras excelentes no podían trascender fronteras por dificultades de traslado, aranceles, y sobre todo por la escasa conexión e intercomunicación entre los sellos editoriales de cada país, lo cual dificultaba o volvía nula la posibilidad de un intercambio más globalizado de obras y nombres de autores, no se diga de autoras, que ya de por sí, debido a su condición de género todavía estaban sujetas a un machismo y los conceptos de la tradición social que ocasionaba que una mujer escritora en nuestro continente demore casi la vida entera en lograr algún tipo de difusión de su obra y reconocimiento.

Es por ello que en este punto es muy destacable el trabajo ensayístico de Rumazo, así como su exhaustiva investigación para detallar la biografía y obras de tantas autoras, lo cual convierte a *Yunques y crisoles americanos* en un valiosísimo instrumento de análisis de la literatura femenina latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, que no ha sido adecuadamente difundido o estudiado. “De muy poco valdrían las exploraciones que anteceden sobre la literatura última de la mujer americana si no expurgáramos dentro de la nuez misma de la condición femenina”. (Rumazo 1967, 33).

En la investigación y exploración que Rumazo realiza sobre la condición femenina en América Latina se evidencia lucidez, sensibilidad y gran agudeza a la hora de extrapolar lo la vida cotidiana de las mujeres escritoras y conectarlas con su producción literaria, ya que como lo apunta Balzac en una carta a George Sand, cuyo fragmento es el epígrafe que abre *Carta larga sin final*: “¡La literatura! ¡Pero mi querida amiga, la literatura no existe! Existe la vida, de la cual el arte y la política son solo parte. Y yo soy un hombre que vive, eso es todo, un hombre que vive su vida, nada más.” Balzac a George Sand. (Rumazo 2020, 13).

Rumazo analiza la narrativa y poesía escrita por mujeres, si bien podemos decir que su frente de escritura y accionar no fue la bandera feminista como tal, su escritura responde a un concienzudo estudio sobre la literatura y la mujer desde las distintas facetas que ocupa en nuestra sociedad. La idea del artista comprometido, filosófica y políticamente con una causa es una discusión recurrente, sin embargo en los tiempos en los que Rumazo escribió *Yunques y crisoles americanos*, la importancia de tomar partido era fundamental, dada la coyuntura a nivel político y social, pues acababa de darse la Revolución cubana en América Latina, y en el mundo, después de las dos Guerras Mundiales se estaban reformulando muchas cosas, había un aire de cambio y de rebelión, las juventudes de Norteamericanas se rebelaron contra el modelo productivista y consumista de sus padres, comenzaron a vivir en su ley, a cantar, a estar cerca de la naturaleza y a experimentar con sustancias psicodélicas y alucinógenas, a vivir la libertad en sus vidas y en sus relaciones interpersonales, estaba en boga el amor libre, Jimmy Hendrix, Jannis Joplin y The Beatles.

En Francia se estaba gestando el Mayo del 68, era un momento en la Historia en el cual las utopías al fin parecían volverse realidad y en este contexto el arte era una pieza fundamental de esta transformación, la perspectiva que tuviera el creador, sus convicciones e ideales debían verse plasmados en su creación para llevar un mensaje de cambio y de subversión al lector o espectador. En aquel tiempo, la aparición de *Yunques y crisoles americanos*, fue una reflexión que nació desde las lecturas de Rumazo y desde su visión panorámica de la literatura en Latinoamérica, en una parte de este ensayo ella trata el tema del artista comprometido justamente porque esa era una época en la cual se hablaba mucho de ello y al respecto Lupe defiende el concepto del escritor comprometido no con una ideología ni con una tendencia política sino más allá, defiende la idea de testimoniar las vivencias y el entorno, analizar la cotidianidad y la historia tanto propia como

colectiva desde diversos puntos de vista, contar, sentir y cuestionar el papel de lo institucional y normativo sobre la creación:

A las épocas se las puede estudiar por lo que en ellas se escribe. ¿Cómo lo hace la mujer nueva? Con veracidad; maneja un caudal erudito, aunque no total; admite la autopsia de su verdad y de las verdades, pone su hora a tiempo y no a destiempo. Y, revolucionariamente: revolución en la cultura, revolución en la espontaneidad.

Nada le satisface menos a la autora joven que un esquema dado. No lo acepta ni en lo real ni en lo creativo. Que se sirva muchas veces de herramientas no siempre suyas para el más atinado logro de la plasmación, poco quita a una inquietud determinadamente vertical. (Rumazo 1967, 17).

En 1967 Rumazo ya abordó el concepto “mujer nueva” en el ámbito de la poesía y la narrativa latinoamericanas, para ella, a partir de la primera veintena del siglo pasado surgió una generación escritoras que poetizaron y narraron desde su intimidad y necesidad por expresar algo diferente a la denuncia social, al folclorismo o al victimismo panfletario, que desde sus propias experiencias tratan de romper tabúes acerca de la autonomía creativa como atributos que pueden desarrollarse a contracorriente de lo oficialmente aceptado y aplaudido por la farándula intelectual y el mercado editorial, la literatura de la “mujer nueva” como lo menciona Rumazo, es una literatura que se desmarca de lo oficial, que establece y consolida su propio acervo, sus propias reglas, no como una forma de borrar las huellas de lo anterior, sino como una suerte de conversión de lo anterior en algo distinto, el pasado literario es una buena fuente de referencias pero no es un modelo para replicar de manera exacta.

Visualizar a una generación de escritoras que estableció sin mucha algazara su propio *corpus* hasta convertirse en una tendencia con características plenamente identificables desde el 1920 a 1960, fue un punto de observación y análisis muy importante que se le escapó a muchos críticos y teóricos literarios de aquel entonces, este invisibilizado *boom* de la literatura femenina latinoamericana fue un suceso que pasó sin mayor registro en la historia literaria de nuestro continente, ya que tanto Rumazo como investigadora del tema y sus escritoras investigadas fueron acalladas en el tiempo, la escasa o nula apertura editorial y la forma de entender a la escritura femenina hasta hace poco, como un fenómeno minoritario y esporádico que si bien se desmarcaba de la literatura predominante, la causa era el poco interés y trascendencia de los temas propuestos, la literatura hecha por mujeres en aquellos tiempos no gozaba de espacios de debate que la fomenten y analicen, la creación y establecimiento de un propio canon literario fue algo que como bien lo menciona la catedrática norteamericana Nelly Richard se comenzó a cuestionar y a estudiar con interés en la academia latinoamericana a partir

los años noventa del siglo pasado, en el cual se problematizó el tema de a qué se le puede reconocer como escritura femenina:

La literatura de mujeres” designa un conjunto de obras literarias cuya firma tiene valencia sexuada, sin que estas obras internalicen necesariamente la pregunta de cuáles son las construcciones de lenguaje que *textualizan* la diferencia genérico sexual. La categoría de “Literatura de mujeres” se moviliza para delimitar un *corpus* en búsqueda de un sistema relativamente autónomo de referencias-valores que le confiera unidad a la suma empírica de obras que agrupa. Es decir que la “literatura de mujeres” arma el *corpus* sociocultural que contiene y sostiene la pregunta de si existen caracterizaciones de género que puedan tipificar una cierta “escritura femenina. (Richard 1993,129).

Esta pregunta acerca de la literatura de mujeres como un *corpus* sociocultural autónomo con referencias y valores que sean distinguibles en conjunto que formula Richard, nace como resultado de un congreso celebrado en Chile en 1987, que tenía como eje central la escritura de mujeres en un contexto de dictadura, así como de reciente vuelta a un estado de derechos, este congreso generó un debate muy enriquecedor, parte del cual sirvió para que Richard elabore el artículo llamado *¿Tiene sexo la escritura?* En el cual Richard menciona que el mencionado congreso internacional fue el primero en Latinoamérica en debatir acerca de literatura femenina:

Pareciera que por primera vez podría hablarse de *escritura de mujeres*, así, en plural”. Y sin duda que el Congreso de Literatura de 1987 hizo visible –público– el tramado de esa escena que conforma y despliega el *plural* de una constelación de voces signadas por una misma pertenencia de género (ser mujer). Pero ¿es lo mismo hablar de “literatura de mujeres” que de “escrituras femeninas”? (128/29).

Si bien es cierto que aquel congreso fue pionero en traer a colación el tema de la literatura hecha por mujeres ya hubo años antes precedentes tan valiosos como *Yunques* y *Crisoles americanos*, como podemos comprobar Rumazo ya elaboró un corpus con características particulares y supo analizar aspectos varios de la literatura femenina en nuestro continente en 1967, veinte años antes que el congreso celebrado en Chile. Como resultado de este análisis e investigación tan prolija sobre la creación literaria femenina elaboró el concepto de Intrarrealismo como resultado de un análisis sociocultural de la condición de la mujer, sobre todo de la mujer escritora, Rumazo enfatiza en la importancia de la cotidianidad para la escritora, en lo mucho que importan las circunstancias a la hora de tejer las historias en el papel mediante la palabra.

La mujer es la excepcional y la ordinaria, que si se agiganta en una obra, debe al mismo tiempo atender, y en qué forma, a un existir cotidiano. Condicionada más que el hombre por una naturaleza biológica; liberada, con mayor relieve en algunos sitios, por una relativa igualdad de derechos, conlleva no obstante el sino de ser mujer. Sino grandioso y dramático, atadura fuerte que hasta pide heroicidad, situación que muchas veces la

fuerza injustamente a planos inferiores, troquel que le hace entender la vida de una manera determinada y no de otra. En suma, ente distinto, que en nombre de una mitad de la humanidad pide hacerse oír” (Rumazo 1967, 33).

El Intrarrealismo como propuesta estética y como construcción de una poética de la escritura aplicada a su propia creación ficcional se fundamenta en dos conceptos, el primero, en el que Rumazo habla de su origen:

Al dar por vez primera un nombre -INTRARREALISMO- a una nueva tendencia, no estoy creando un ismo más. Si el Intrarrealismo persiste y se convierte más tarde en un movimiento orgánico podrá entonces considerarse como tal, aunque en sus orígenes no se haya presentado ni un manifiesto ni una figura preeminente que lo enrumbe. Doy además una nominación a esta conciencia literaria americana por la necesidad que ya Nietzsche señalara en el “Eterno retorno”: “Conforme están hechas las gentes, el nombre de las cosas es lo único que las hace visibles.”
Anoto también que el “Intrarrealismo” literario nada tiene que ver con el “Interrealismo” acuñado por Salvador Madariaga, relativo a teorías pictóricas. (82).

Dentro de esta perspectiva Rumazo describe las características del Intrarrealismo también como una rebelión metafísica, una propuesta estética suscitadora, que no se entrampe en el vacío retórico y una intencionalidad de retratar tanto el tiempo coyuntural como el tiempo interno y los elementos que están más allá de un plano netamente material:

INTRARREALISMO, lo nombraría yo (1), por metido dentro de la realidad cotidiana y por introducido doblemente en la realidad metafísica. Realismo dos veces real, pues amalgama de lo temporal y lo permanente, y a ambos cuestiona. Realismo efectivo, que no corta en mitades separadas lo que de hecho está cohesionado. Y que, sin tener la estructura de un movimiento ni la corporeidad de una escuela, es ya definitivamente coexistencia o coincidencia de idéntica tendencia. Hay un rumbo marcado en las nuevas voces americanas, una fijación de una única personalidad, aunque cada autor conserve su estricta individualidad. Rumbo que por un lado implica desasimiento del realismo social y por otro, puesta de primeras piedras, al menos dentro de la literatura americana. La “rebelión metafísica” ciertamente ofrecen carácter inaugural si va acompañada de una tónica diferenciada: lenguaje escueto, objetividad, poder de sugerencia, tiempo presente, escepticismo, fuerte conciencia histórica, técnica moderna, cotidianeidad, anti-insularismo y, esencialmente, tono americano inconfundible. (82).

1.1. Carta larga sin final como una innovación literaria

La innovación de esta novela Rumazo la expresa de la siguiente manera:

Si la Anti-retórica no es sino en algo -aquello la autonomía y de autosuficiencia -la “novísima nueva” de esta edad, sí lo son las nociones de escritura y de texto. ¿Cuál es la escritura de este volumen? Nuevamente, como en otras obras mías anteriores, una “cero”, es decir lúcida frente a una problemática social, pura en su honestidad, en ruptura con determinados esquemas formales, neutra, o sea alejada de pirotecnias espectaculares y de falseamientos retóricos. Y arraigada a su hora; escritura con historia. De allí que no me inhiba, a lo largo de estas páginas, ni de la autoacusación, ni del

testimonio, ni de rehuir ninguna suerte de peligros. (Rumazo 2020, 27).

Como ya se ha recalcado *Carta larga sin final*, escrita entre 1974 y 1978 es una novela digresiva y autoficcional que escribe desde el dolor de la pérdida, tiene su lugar de enunciación desde la intimidad del “yo” determinado por la subjetividad del lenguaje y la temporalidad dentro de la cual se desarrolla la acción narrativa. La identidad de la narradora se pregunta acerca la configuración del narrador literario mediante la noción de “sí misma” es de esta manera como Lupe Rumazo muestra en *Carta larga sin final* un rasgo determinante que convierte a esta novela no solo en la historia íntima de una pérdida, sino en un texto innovador desde su construcción, desde su intencionalidad y desde el lugar y la forma de enunciación, una prosa profundamente poética pero que no por ello se hunde en excesos retóricos, una escritura que como lo dice la misma autora, se encuentra muy arraigada a su hora, es decir, a sus circunstancias vitales y al entorno que la rodea, una escritura que constituye la sabiduría de lo vivido y se transforma en palabras, en lenguaje que testimonia la ausencia, la memoria, la muerte y la presencia materna tanto material como simbólica.

Carta larga sin final representó una innovación literaria en América Latina en el tiempo en el que vio la luz. En 1978 América Latina estaba en una efervescencia del llamado *realismo mágico*, García Márquez, Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes desde Barcelona, la entonces tierra prometida de los escritores latinoamericanos, quienes encontraron apertura editorial y mediante una adecuada promoción se impusieron en ventas y como principales referentes a seguir para los aspirantes a escritores de la época, si bien Mario Vargas Llosa tiene en varias de sus novelas un acervo autobiográfico, por ejemplo en *La ciudad y los perros*, donde existe una recreación y una adaptación literaria ficticia de los personajes y el gran número de sucesos que estos protagonizan durante su internado en el Colegio Militar Leoncio Prado, se trata de una escritura que se construye sobre la base de las vivencias de juventud y adolescencia del autor, quien las ajusta a la trama y a las acciones de los personajes de su novela, si bien tiene elementos identificables con la vida del autor, no llega a ser una escritura íntima ni confesional, es una escritura en la cual más bien se evidencia la maestría del artificio literario en cuyas páginas la presencia del escritor como personaje narrador o testigo, no existe.

Si bien los elementos autobiográficos jamás han estado exentos de la literatura de ficción la diferencia radica en la manera de tratarlos, este tono intimista, confesional, epistolar en el cual existen diálogos con la filosofía, la poesía, la música y también la

alusión a lo térmico para expresar el frío de la ausencia, la frialdad del cuerpo carente de signos vitales, todo esto va tomando cuerpo y se convierte en una propuesta estética personal sobre la cual Rumazo teoriza, le encuentra un nombre y se ocupa de realizar una investigación impecable y exhaustiva sobre otras autoras latinoamericanas de inicios a mediados del siglo XX, con las cuales pudiera tener rasgos en común en cuanto a la poética y temas de interés.

Dentro de este realismo que amalgama lo temporal y permanente se sitúa *Carta larga sin final*, ya que cuestiona la vida y la muerte, desafía al tiempo, se pregunta por el concepto de finitud, así como de eternidad y deja una impronta de la memoria que resiste, que llora, que dialoga, escucha y evoca a la felicidad de aquella presencia materna que nunca se disuelve.

Y es así como la almendra inquisitiva que siempre queda del dulce elegíaco –no se puede estrangular el “porqué”, ni el “para qué”, ni el “cómo” de las convulsiones íntimas– aquí se presenta, dentro de su intensa angustia, quizá menos amarga, menos dura, más digerible. La aliviana una suerte de diálogo platónico –de maestro y discípulo, mamá y yo, intercambiando una y otra vez roles–, o un cuasi monólogo febricitante, o el “relato” dentro de la carta, y las ascensiones y descensos oníricos, y el entorno del “otro” frente al yo. (Rumazo, 32).

La novela de Rumazo plantea y problematiza el vínculo materno filial a través de una carta fragmentada, cuya destinataria se convierte en memoria, recuerdo y representación a partir de su muerte. La muerte abordada como el entendimiento de otra forma de presencia de la madre ausente, la muerte asumida como aquello inasible con lo que la voz narrativa establece una interacción, ya que la presencia-ausencia y recuerdos de la madre, están inevitablemente atravesados por la finitud de la vida como factor determinante ante esta otra forma de comunicación con la madre mediante cartas.

Es la voz, la de Lupe Rumazo (hija) la que estructura y armoniza al conjunto de voces que le traen estas continuas digresiones y saltos temporales, en los cuales la voz más destacada, aparte de la de Lupe, es la de Inés Cobo (madre). En *Carta larga sin final* también podemos encontrar elementos metaliterarios, pues hay varias referencias a filósofos y escritores, se citan sus frases, pasajes de obras, se reflexiona acerca del rol de la escritura desde la soledad y el dolor y así es como madre e hija también dialogan con Kierkegaard, Platón, Nietzsche, Cervantes, Camus, Neruda, Eurípides, entre otros, todos con la situación en común de que también fueron hijos, de que en algún momento de sus vidas también perdieron a sus madres y que muchos de ellos fueron padres, en compendio, este diálogo metaliterario está atravesado por la relación filial y se pregunta por la forma en la que cada uno de estos autores escribió, pensó y lloró la muerte materna.

Todas estas características de la presente novela la convirtieron en una obra disonante en medio de la producción literaria ecuatoriana de la época, sumado a que el aparato de difusión se limitaba considerablemente si el autor no residía en el país, y mucho más si no contaba con la aprobación y el espaldarazo del aparato crítico predominante, fue así como la primera edición de la novela quedó con algunos ejemplares archivados en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Cuarenta y dos años después *Carta larga sin final* se volvió a editar en Seix Barral, gracias al escritor ecuatoriano Leonardo Valencia, quien como buen lector e investigador encontró esta novela en una biblioteca de Barcelona y al sumergirse en las páginas de esta obra supo con todo acierto, que la novela de Rumazo sería un redescubrimiento para la literatura latinoamericana. De esta manera gestionó su reedición en la editorial antes mencionada, la que apareció en febrero del 2020 y fue lanzada en la Feria del Libro de Bogotá del mismo año, al respecto Valencia escribió lo siguiente en su editorial llamado *Carta breve con final para Lupe Rumazo*, de Diario El Universo:

“La leí con esa mezcla de asombro y fascinación por su destreza para combinar novela, ensayo y autobiografía en medidas proporcionales. Su obra se adelantaba a lo que hoy en día llaman no-ficción autobiográfica, o ensayismo narrativo, atravesado todo esto por una prosa singular, exacta y fulgurante, y una experiencia vital desgarradora, sin concesiones”. (Valencia, 2019).

En el panorama literario ecuatoriano y latinoamericano se ha abierto recientemente la oportunidad para la relectura de la obra ficcional de Lupe Rumazo mediante esta segunda edición de *Carta larga sin final*, que nos muestra un universo lleno de quiebres formales y características experimentales que no han sido analizados hasta el momento en su total magnitud.

1.2. El Intrarrealismo en diálogo con el lugar de enunciación

El lugar de enunciación en *Carta larga sin final* parte desde la voz de la orfandad de la hija que pierde a la madre, esa voz de la orfandad se va convirtiendo en la voz de la memoria, que retorna a los episodios y a los lugares en los cuales compartieron y dialogaron madre e hija. Es un recorrido a través de tiempo y la resistencia ante el entendimiento preconcebido sobre la vida y la muerte.

Una de las características del Intrarrealismo es que indaga en el plano metafísico como cita Rumazo “introducido doblemente en la realidad metafísica”, esta realidad alterna, subjetiva, más allá de lo tangible es la que predomina en *Carta larga sin final*

pues al predominar el recuerdo el mundo que se vive y que se testimonia en esta novela es un universo construido desde la voz y la palabra de la autora, que se desdobra para rememorar y revivir a la esencia de la madre como presencia y símbolo.

No sorprenda entonces que esta obra -desasida y beligerante contra tales ardides- haya buscado para sí una estructura acorde con un reino, ese sí, liberado de tan equivocados palpitos y de tan ennegrecidas mareas ¿Un reino de pureza? No, uno de síntesis en grande, que logra y ha de tomar altura, cuando ya la tesis y antítesis resueltas parecen en máximo fervor. Tal dominio quizá solo exista en la música y en las temperaturas homónimas del cero grados Celsius y del treinta y dos Fahrenheit. Las dos realidades que están por encima de los niveles erosionados, de los aires en polución y aunque erosión y polución les hayan dado también un muy indispensable, cotidiano y continuo material de base. (Rumazo,38).

Entre los elementos de la narrativa, que involucra a las formas enunciativas, están los recursos como la metáfora, el lenguaje simbólico y la capacidad interpretativa, que va construyendo significados y estableciendo nuevas maneras de expresión. Ricoeur desarrolla el tema del símbolo partiendo del concepto de lo metafórico y poético, que en el caso de *Carta larga sin final* expresa la conmoción, y el sufrimiento por parte de quien enuncia el relato, que está marcado el símbolo de un acontecimiento poco grato o trágico que desencadena la confesión y la alteridad de voces para transformar aquella conmoción o sufrimiento en una historia cuya finalidad es la conformación de un tono narrativo desde un lugar y con una tonalidad que reflejan el impacto del acontecimiento vivido, dando cuenta del mismo y sus repercusiones en el entramado narrativo, para ello la metáfora es el recurso más versátil:

Es así como una metáfora es una creación instantánea, una innovación semántica que no tiene reconocimiento en el lenguaje ya establecido, y que sólo existe debido a la atribución de un predicado inusual o inesperado. La metáfora, por lo tanto, es más la resolución de un enigma que una simple asociación basada en la semejanza; está constituida por la resolución de una disonancia semántica. (Ricoeur 2006, 65).

La metáfora puede establecer nuevos códigos y significados en literatura, particularmente cuando se trata de expresar sentimientos y reflexiones complejas, que parten de la enfermedad, el dolor, la pérdida y la perseverancia por mantener los vínculos sentimentales a pesar de las ausencias:

La conciencia de sí, que es tan aguda en el sentimiento del mal, no dispone al comienzo de un lenguaje abstracto, sino de lenguajes muy concretos que le sirven espontáneamente para expresar sus vivencias. El hecho de la *falta* —la carencia, la quebradura— genera sentimientos plurales que se manifiestan simbólicamente mediante lenguajes también quebrados o indirectos como son la confesión, el mito o la elegía. Luego la especulación reflexionará sobre ellos; pero no hay que olvidar que dicha especulación es siempre secundaria y por lo tanto, cada vez *menos expresiva* de la *vivencia*. “Lo que se gana en

claridad, se pierde en profundidad” (VI). La confesión. El mito y la elegía. La especulación. Siempre hay una circularidad entre ellos. (Begué 2012, 20).

La circularidad entre confesión, mito y elegía según Ricoeur está estrechamente vinculada con la enunciación desde lo personal y la intencionalidad de tratar el acontecimiento no como una sucesión lineal de los hechos, ya que la escritura confesional posee características mucho más ligadas al flujo de conciencia que no se pone una camisa de fuerza respecto a los tiempos y al hilo de los acontecimientos, más bien, por el contrario, esta evocación permite recrear desde lo abstracto, lo metafísico, como lo menciona Rumazo, desde esta doble inmersión en una realidad y una temporalidad que se cuestionan y problematizan a los largo de todo el relato, de ahí que nace la intención de contrastar lo finito y lo infinito, desde la intencionalidad que conlleva el nombre de *Carta larga sin final*, título que desde ya desafía a las normas del tiempo, como lo explica Rumazo:

Hay aquí un mirador externo y otro interior, pero siempre en desempeño de su función: mostrar lo mucho, lo vario, lo laberíntico, aun lo encubierto en doblez. Y todo dentro de una deformación temporal explicable, si como en otros textos hechos a base de cartas lo cronológico queda suplantado por la sucesión característica del relato en sí. Sucesión en este libro de andar sui-géneris, puesto que camina y no camina, parte desde un hito y vuelve a ese mismo, da al pasado una connotación de presente, todo porque este haz de cartas hacen una única, y sin final. “La unidad cerrada, propia de la carta” – como advierte Todorov – quiere en lo posible perder en estas páginas su rigidez característica. ¿Se trata de un imposible? Yendo de un imposible factible a otro imposible factible, abriendo en todo caso puerta –no soy ni rey, ni siquiera reina– aspiro el oxígeno necesario para proseguir. No voy sola, me acompaña mamá. (Rumazo, 36).

En esta parte la confesión como tal no se afinca en lo narrativo sino que busca esclarecerse a través de la formación del discurso mediante la conciencia de falta, (que en el caso de *Carta larga sin final* no se trata de una falta relacionada con un mal proceder, sino la falta o el vacío producido a raíz de la pérdida de la madre) es “llevada a la luz de la palabra”, también es importante cómo la confesión, a diferencia de algún otro tipo de testimonio con características más convencionales, conlleva más complejidades en el proceso enunciativo, tal como podemos apreciar en la novela de Rumazo, que establece varios niveles de diálogo, monólogo, evocación y memoria, dentro de esta estructura narrativa-epistolar podemos apreciar que existe una pregunta acerca del “yo” que cuestiona a través del tiempo y la fusión de la propia voz con la del otro, acerca de si la ausencia y la muerte son capaces de destruir un vínculo afectivo y el permanente diálogo entre madre e hija:

Paradójicamente, la interrogación conlleva la experiencia de la diferencia entre el yo que pregunta y el resto del mundo, como si esperara una respuesta de “otro”, que es el preguntado, el cuestionado. En el padecer y sufrir el “yo” se siente más individualmente “yo” y simultáneamente aviva su deseo imperioso de referencia, de encuentro. El hecho de sentirse alienado “desde adentro”, y en cierta manera aislado, lo lleva a la necesidad de vincularse con el “otro” —o lo otro— como alguien —o algo— que viene “de afuera” para liberarlo. Esta paradoja es parte del proceso de individuación que cada uno debe atravesar. Al mismo tiempo este proceso, por ser humano, impulsa la necesidad de relación, del “ser-en..” y del “ser-con...”. (Ricoeur “Individu et...” 55-72). (Begué 2012, 23).

Rumazo también resalta ese deseo de referencia y de encuentro con la alteridad que se confunde y fusiona con la voz narrativa principal, lo que genera en la novela la idea de un mundo fragmentado a partir de la ausencia de la madre, donde el orden jerárquico de los elementos que problematiza es el siguiente:

1.2.1. La muerte como acontecimiento:

En esta asimilación de la muerte, que determina no solo la ausencia de la madre, sino también detona la escritura de esta carta, la muerte en sí como suceso, desaparición física de la madre, lo cual supone la ruptura permanente de ese vínculo afectivo.

La muerte, desde su poder simbólico siempre ha sido la pregunta y la duda de si ella significa o no el fin de nuestra esencia, lo que muchas religiones y teorías filosóficas denominan *ánima*, desde los orígenes más tempranos del ser humano tal y como lo conocemos ha existido la necesidad de indagar en el tema de la muerte y también llenarla de significados rituales, una de las características más destacables del *homo sapiens* es precisamente la práctica ritual para despedir a los muertos. Se han descubierto vestigios de entierros que atestiguan que desde que el ser humano posee un nivel de pensamiento que le permite preocuparse y preguntarse por aspectos que están más allá de la sobrevivencia, uno de los enigmas a los que siempre ha buscado hallar explicación y que ha sido el principal detonante para la creación de conceptos como lo sagrado, la eternidad, el alma, lo material y espiritual, y la posibilidad de una forma de vida más allá de la permanencia corpórea del ser, todos estos elementos e interrogantes se han conjugado alrededor de la muerte desde el pensamiento mágico, las religiones, la filosofía y la ciencia.

Uno de los ejes principales de las grandes civilizaciones antiguas como la egipcia, la griega, maya, inca, etc., ha sido la compleja y magnífica práctica ritual alrededor de la muerte, lo cual la convierte en algo más que acontecimiento, se trata de la necesidad de darle un giro, la muerte para todas las culturas de una u otra forma, si bien puede ser el

fin de la vida como la conocemos, es la continuación de la vida, una distinta, la muerte para todas las culturas a lo largo de la historia de la humanidad nunca ha supuesto un final definitivo para quien muere, siempre se piensa en una prolongación, es más, en el plano religioso y místico supone el comienzo de la vida eterna o el tránsito de un cuerpo a otro.

En la filosofía griega uno de los tantos mitos que expresa esa expectativa de continuidad de la vida más allá de la muerte es el mito de Orfeo y Eurídice, en el cual Orfeo baja hasta el inframundo a pedirle a Hades que permita retornar a su amada con él al mundo de los vivos, a pasar de que Orfeo logra su cometido, un pequeñísimo error termina por truncar su sacrificado intento de traer a Eurídice de vuelta consigo.

Tanto la literatura como la mitología y las religiones recurren a la imagen y las historias de muertos que resucitan, para no ir más lejos uno de los pasajes más destacados de la religión católica versa sobre la resurrección de Jesús al tercer día de haber sido crucificado, como la confirmación suprema de su origen divino, el volver de la muerte o hacer volver de la muerte a los seres queridos es uno de los anhelos más latentes tanto a nivel individual como colectivo de la humanidad en su diversidad cultural, de credo y ritual.

En el caso de *Carta larga sin final* su creación misma es el resultado de ese anhelo de regresar a la madre de la muerte, Rumazo, igual que Orfeo, dios de la música que fue a convencer a Hades, deidad del inframundo, que deje ir a Eurídice y que para ello debió hacer gran derroche de su talento y sensibilidad con su lira para crear las notas que ablanden el corazón de Hades, la escritora a través de su memoria y su palabra se plantea efectuar el retorno de la madre:

Toda desaparición plasma una tremenda injusticia. La muerte de mi madre siempre tendrá el significado de una muy absurda tala. Ella aún podía haber vivido mucho (...) ¿Entendían, acaso, que tú con tus años, traías también, dentro de un diorama múltiple, la edad de una pequeña, o se trataba de una realidad perceptible sólo para mí? (...) Tú, por ejemplo, ¿pudiste algún momento merecer la destrucción? Nunca, mamá, nunca. Ni merecerla, ni ser culpable ni dejar de ser niña, ni dejar de ser grande, ni de retener el llanto porque te ibas y ya de ida, como el político o el infante, impedir dolerte tu partida, ya que en todo caso y siempre, aunque se hagan abstracciones, consideraciones, especulaciones, trascendentalizaciones, morir siempre constituirá hecho cruel, triste y brutal. Yo podía dar fe de ello, yo quizás una de las pocas personas del mundo, yo que contigo también he desaparecido. (Rumazo 2020, 101/102).

También existe una clara alusión a la música, dado que Inés Cobo, la madre fue pianista y violinista, el amor por la música clásica siempre estuvo presente en la vida de ambas, es por ello, que como parte del homenaje y evocación de la madre también la

autora lo hace mediante referencias musicales como el nombre que llevan seis de sus capítulos como *17º Sonata, I. Allegro; II. Andante, III Scherzo, “Cuando cae la nieve”, IV. Allegro final* y finalmente *Aplausos y pifia del público*, con esto se conforma toda una sinfonía de la escritura que Rumazo explica de la siguiente manera:

Este intento de adecuación mía del texto a expresiones musicales debe ser visto fundamentalmente desde la interioridad de la idea sentido, no como un acercamiento formal de dos “sistemas de notación” que, como anota Henri Pousseur, abarcan dos campos distintos: “Si bien el material de la lengua –explica– es, de cierto modo, el mismo que material de la música –el sonido con todas sus variables, la variable del tiempo (la articulación en el tiempo, el ritmo), la variable de altura, la variable de timbre, de dinámica, de intensidad–, esas variables han sido sistematizadas y anotadas de modo diferente. La notación del lenguaje, el alfabeto, es una notación esencialmente centrada en el timbre. Por el contrario, la música se ha especializado en la notación de las relaciones de duración. (Rumazo, 38).

Rumazo al usar términos del mundo de la música al de la literatura, está generando un puente entre ambos lenguajes, desde lo temporal, lo dinámico y la intensidad de la voz.

Carta larga sin final por esta forma de problematizar la muerte no puede clasificarse como una elegía, de hecho, Rumazo destaca que una de las características de esta novela es ser un texto inclasificable debido a que está conformado de diversos tiempos y elementos además de acusar un ejercicio de “préstamo de garganta” que genera la ilusión de la dualidad de voces, todas estas características reunidas confluyen en lo que Rumazo denomina como “escritura cero”:

Y es que no se llega a la “escritura cero” si no se acepta el préstamo de garganta: arriesgarse a tomar la de otros, y desde la propia emitir la voz ¿Cuál voz? La de ellos en uno, trasvasada, quizá gimiendo, quizá insultando; la de uno, con estigmas de la llaga ajena, y en ciertos momentos también sola, exclusivamente sola. Y se capaz el escritor de tomar la enseña de Epicarno: “Sea yo capaz de decir solo, lo que antes decían los hombres”. (Rumazo, 28).

El diálogo y el monólogo son claves en este entramado de la memoria, las voces de madre e hija, mediante este préstamo de garganta mediante este ejercicio de vivir en el otro, precisamente por tratarse de una obra que aborda la cotidianidad y los afectos, mediante una comunicación cercana, muy distinta de una prosa rebuscada, solemne y cargada de retórica grandilocuente, el relato, los diálogos, y el flujo de la consciencia evocativa producen un texto transfronterizo conformado de varios géneros literarios, una escritura diaspórica, como denominó la crítica y académica argentina Josefina Ludmer a este tipo de escrituras que nacen de lo profundo de los deseos de mostrar realidades interiores y que para ello no siguen ningún esquema preestablecido:

Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de «la literatura» sino también la de «la ficción» (y quedan afuera-adentro en las dos fronteras). Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero «realismo», en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún «género literario» injertado en su interior: policial o ciencia ficción, por ejemplo). (...) Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento, pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático. (Ludmer 2009, 74).

La muerte vista y analizada desde lo poético y lo antropológico dan a esta novela un alcance que cubre también lo filosófico y metafórico:

He pensado, después de escrito el volumen, que quizá quise impensadamente destruir la oratoria al rededor del morir; el treno “elevado”, majestuoso y agorero. Y aniquilarlo por comparable al vuelo reiterativo, cada vez de círculo más estrecho, del ave de caza, o del ave rapaz. Y oponerme a él, puesto que tales estremecimientos de ala y de pico, siempre llegados desde las alturas, sólo terminan en un viaje también a las alturas del ser que, ya muerto, tórnase presa de tal. Y esto que literariamente puede –y ha sido hecho ya– en forma eminentemente bella, casi plasmando una “oración”, o una elocuente “marcha fúnebre” de música grande, desvirtúa no obstante, mi criterio, no solo en el sentido de la muerte, sino el del propio ser que se aleja. Yo no deseo ausentes momificados, aun bellamente...: no acepto tampoco climas de altura, por lo mismo frígidos y agarrotados, para quienes han desaparecido sólo aparentemente. Si la muerte también es vida para mí, y no sólo vida en continuación, no van conmigo ni los seres vueltos estatua, ni las temperaturas “inhumanas”, extemporáneas. (Rumazo, 31/32).

Carta larga sin final convierte al acontecimiento de la pérdida en un espacio en a través del cual la evocación surge con fluidez, donde la comunicación entre dos seres no se termina a pesar de la muerte, es un intento de resignificarla como una camino que convoca a la memoria, que implica continuidad, Rumazo desvincula a la muerte de tintes solemnes y trágicos, aunque el dolor de la pérdida se encuentra a flor de piel, en esta escritura no existe como tal una lamentación elegíaca, se trata más bien, de un intento por llevar a otro nivel esta práctica cotidiana en la vida de la escritora de comunicarse con su madre, de darle cuenta de su pensar y sentir, de seguir junto a ella, de dejar firme y clara la consigna que en el plano metafísico tejido por la autora, la muerte para ellas dos no es final ni separación.

Por eso cuando un médico, el mismo de antes, me ordenó “usted tiene que enterrar a su madre”, me pareció que blasfemaba. Tú en caso semejante, lo habrías mentalmente abofeteado. ¿Cabe sepultar a una madre y a una como tú? ¿Hay que arrojar tierra sobre ella y tapiar con cemento la lápida? ¿Cómo, me dije, se pueden pronunciar esas cosas;

cómo, todavía más, aconsejarlas? Y el momento en que otro me manifestó con delicadeza de humano que comprende y por lo mismo que con expresiones duras no quiere se caigan pétalos de la flor –la del ser mío, tambaleante–: “usted tendrá que despedirse de su mamá; asumir dentro de sí el sufrimiento y tornarlo algo creativo”, pensé que por lo menos él le daba un derecho de vida al dolor. (Rumazo,135).

1.2.2. El cuerpo enfermo y el cuidado

La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a indetificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar.
Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*.

La enfermedad larga, que poco a poco fue minando el cuerpo y las fuerzas de la madre, es otro de los elementos de la novela en el cual está muy latente el dolor, la impotencia y la permanente sensación de fragilidad y vulnerabilidad del cuerpo doliente que se va apagando poco a poco, los capítulos que testimonian el proceso de la enfermedad desde el punto de vista de quien cuida y contiene hasta el último momento es parte de los pasajes más potentes de la novela, más aún cuando la escritura detallada potencia la voz de la autora quien rememora todo aquel periplo del quebranto de la salud que culminó con la pérdida, en capítulos como 4º “*La uña que estorba*” el testimonio se caracteriza por tener una voz que desarrolla de manera monológica el relato dirigido a la madre acerca de la enfermedad que la aquejaba, este capítulo comienza con unos versos a manera de interrogante de autoría de Neruda: “¿Has pensado de qué color/ es el Abril de los enfermos? Neruda, *Libro de las preguntas*” (Rumazo 2020, 52). Este anticipo provoca en el lector la conmoción que se afianza con lo que se encuentra más adelante:

“Tú dijiste que eras la uña que estorba y que había que cortar”. (Rumazo 2020, 52). Esta apertura del capítulo analiza la analogía establecida por la madre, quien en los últimos meses de su enfermedad llegó a sentir su vida como algo que tenía que terminar ya, dado que no había la esperanza de sanar, Rumazo acerca de esto reflexiona con cierto asombro y aflicción:

Yo nunca había oído esto de vidas comparables a uñas; así creciendo y endureciéndose, sumando capas hasta que la carne molesta, dolida va pidiendo también el corte y las tijeras. Es como si el rechazo partiera de lo propio: de tu íntimo ser que acosado por la impotencia surgía del nuestro a quien tú por verlo truncado, ya junco doblado, querías enderezar. (Rumazo 2020, 52/53).

Es de esta manera como la autora va reconstruyendo tanto el proceso de enfermedad, el cansancio y abatimiento de la madre, como la recreación de su propio

proceso de orfandad, es aquí donde actúa el nivel de lo confesional que se liga con los acontecimientos externos como con las sensaciones internas que se despiertan con tales sucesos, lo que Ricoeur denomina “poética confesional”:

Hay una verdadera poética confesional de la falta que produce sus símbolos y metáforas con una determinada significación, pero que a través de ellos se está queriendo decir otra cosa, se apunta una segunda significación. Este doble movimiento tiene la característica de ser un estímulo capaz de trasladar la energía de un estado interior a otro y constituye la base de toda liberación, incluso de la sublimación propia de la confesión. Pero para captar este “paso” tenemos que mantenernos en el nivel intermedio entre la vivencia muda y la explicación abstracta; mantenernos en el camino hacia el logos sin haber llegado todavía a su culminación y escuchar lo que nos “da que pensar” (*La symbolique...* 26). (Begué 2012, 23).

Un ejemplo de ello es este pasaje, parte del mencionado capítulo, en el cual la autora describe sus pensamientos y emociones respecto de la enfermedad de la madre y cómo eso cambió la vida, la rutina y la apreciación de ambas respecto a su vínculo y a la forma de sentir e interpretar la enfermedad que derrumba al cuerpo, que lo hace ceder, que lo encoje, el cuerpo despojado de toda huella de fuerza vital:

Tu enfermedad, que nos mezclaba juntas, te iba aislando, sin embargo, reduciéndote al recinto de tu cuerpo signado, como si él y ya nadie ni nada más configuraran tu cofre, tu espacio vital. Te achicabas e ibas cediendo terreno, pretendías la punta de la esquina y ya no la banca entera. Ya no podías hacerte menor, ni menos notoria. Y era justamente este pedir reducción el que a mí más me dolía, más me encañonaba, porque bien se veía que eras tú misma quien cortaba tu uña. Tú dentro de la “operación muerte”. (Rumazo 2020, 53).

Esta analogía de la vida con una uña, es el uso del símbolo en clave poética para expresar cómo la persona enferma siente a su propia vida, la uña, como la parte fuerte que cubre la parte superior de los dedos de manos y pies, sirven como coraza protectora ante la actividad y las múltiples funciones que cumplen nuestras extremidades, en los albores de la humanidad las manos nos sirvieron para elaborar las rudimentarias herramientas de caza y manejarlas, faenar las presas, volver las cuevas en hábitat para refugiarse de la intemperie, para encender fuego, los pies nos permitieron desplazarnos grandes distancias, cruzar el estrecho de Bering, habitar nuevos territorios, en todos estos momentos las uñas protegieron y facilitaron las diversas labores humanas, desde las más rudas hasta las más delicadas como escribir o tocar el piano.

Pero a veces la uña también puede encarnarse, crecer de forma que lastima, una uña dura, cortante, que produce dolor, que hiere y que es necesario cortarla para procurar

el bienestar, es de esa manera como Inés Cobo entendía su vida a en los momentos más álgidos de la enfermedad que no llegó a superar, el lector constata cómo la enferma crea una metáfora para definir conceptualmente su enfermedad, para darle nombre y forma desde su propio sentir a aquello que consume su vida poco a poco. Las metáforas acerca de las enfermedades han sido un tema recurrente en las sociedades de distintas épocas, a pesar de la intervención de la ciencia, para la humanidad ha sido inevitable dotar de mitologías y metáforas a las enfermedades graves, crónicas y a las pestes, Susan Sontag, en su ensayo *La enfermedad y sus metáforas* reflexiona acerca de la necesidad colectiva e individual de recurrir a lo metafórico para explicarse mejor el proceso de la enfermedad:

Con “metáfora” quería decir entonces nada más ni nada menos que la más antigua y sucinta definición que conozco, la de Aristóteles (en *Poética*, 1457b): “La metáfora consiste en dar a una cosa el nombre de otra”. Decir que una cosa es o que es como algo-que-no-es, es una operación mental tan vieja como la filosofía y la poesía, el caldo de cultivo de la mayor parte del entendimiento científico y la expresividad. (...). Desde luego, no es posible pensar sin metáforas. Pero no significa que no existan metáforas de las que es mejor abstenerse o tratar de apartarse. Como también, claro está, todo pensamiento es interpretación. (Sontag 1977, 50).

La enfermedad adquiere su propio lenguaje a través de las dos mujeres, madre e hija, narradora y narrataria. Aquellos días de cuidados, de temores, de medicinas, visitas de médicos, ese umbral entre el agotamiento y el desasosiego, todo esto lo retrata Lupe en su papel de hija y cuidadora, ella vive y contempla el deterioro de la madre con impotencia y angustia que se empeña en ocultar, para demostrar ante su madre la dulzura y la tranquilidad que necesita para no acrecentar sus padecimientos físicos y anímicos:

Por eso mamá una mañana al tú despertar, sentada ya para recibir tu desayuno y abriendo tus ojos, como el cielo abre su azul y Van Gogh el suyo, me preguntaste con mirada y palabra también abiertos: –¿Esto es un sueño? Pienso, mi hijita, que estamos dentro de uno de esos sueños colectivos, malogrados y desdichados y no estamos viviendo la realidad. Esperabas seguramente que yo cerrara la cortina de un espectáculo teatral. Pero, –Es una realidad acerba, te contesté. Ya he contado cómo uno de los tristes roles míos ha sido ponerte como a los porfiados bamboleantes en posición de equilibrio. A un lado y a otro siempre te ibas, por exceso de llama, de imaginación, de poesía, siempre fuera de toda línea dura de plomada. Tú no podías, por tu pendulación inestable –valedera para muy otras cartografías: las vitales–, aceptar un péndulo de crueldad y tala. “No es posible, exclamabas, que no haya justicia, que se viva la impunidad”. (75).

Carta larga sin final, entre otras cosas es la crónica de la enfermedad minuto a minuto, el andar lento y vacilante, la pérdida gradual de los sentidos y finalmente ese proceso de desligarse de la vida de manera irreversible, la grama del jardín que está

prohibido pisar, la comida que ya no apetece comer, esa vida que ahora duele y hiere como uña encarnada, el testimonio epistolar del último desmayo, de la ceremonia fúnebre y ante todo esto, la presencia de quien cuida, de quien ampara, de quien presta su brazo para sostener y guiar el andar de la madre, que aquejada de una larga y dolorosa enfermedad siente que su ser se extingue poco a poco.

La activista coreano-norteamericana Johanna Hedva en su ensayo *Teoría de la mujer enferma* pone sobre la mesa temas como la enfermedad crónica desde el cuerpo femenino y de las implicaciones políticas y sociales que conlleva una atención médica y familiar oportuna, cuando la enfermedad se hace presente en el cuerpo de la mujer. Hedva hace una fuerte crítica al sistema de salud, que la mayoría de las veces tiende a minimizar el dolor en el cuerpo femenino, sobre la poca atención que el sistema de salud presta al dolor femenino, tanto Hedva como Lupe Rumazo manifiestan, cada una a su manera y en distintas épocas y tonos, la invisibilización y poca empatía que sufre el cuerpo femenino enfermo y adolorido:

Quiero hablarte de los médicos, los que siempre dan final o natural o irresponsable al cuento de la enfermedad. El cuento de la tuya, de tu “enfermedad triunfante”, así, repito, la llamabas con cruel clarividencia, terminó como no lo hubieras imaginado nunca. Acabo quizá –digo quizá, pues no se puede juzgar completa ni integralmente nunca– porque esos dos médicos que trabajan juntos no tomaron en brazos tu padecer, tu triste marcha de agobio. Los padeceres se cargan como a los niños cansados. O bien te creyeron en cierta forma desahuciada y se desentendieron de ti –así, fácilmente, arrojando lejos lo que se sabe un muy cercano desecho–; o fuiste de su tupido kardex – sólo un número inoportuno– (...). Y te trataron como a “objeto”, o sea como a quien está fuera de la propia subjetividad y, por tanto, no se lo vive tal como él, el extraño, a sí propio se vive; es más cosa que ser y nunca, lamentablemente, un “sujeto”. (73).

Johanna Hedva, también habla sobre la experiencia del dolor y la enfermedad de las mujeres ante la indolencia de los profesionales de la salud, en el contexto actual de Norteamérica:

En años recientes ha habido una corriente de escritura acerca de cómo el dolor “femenino” es tratado –o más bien, no tratado con la misma seriedad que el de los hombres en la salas de urgencia y las clínicas, por doctores, especialistas, compañías de seguros, familias, maridos, amigos, la cultura en general. En un artículo reciente en *The Atlantic*, titulado “*How Doctors Take Women’s Pain Less Seriously*” (“De cómo los doctores se toman con menos seriedad el dolor de las mujeres”), un marido escribe acerca de la experiencia de la larga espera de su esposa Rachel en la sala de urgencias antes de recibir la atención médica que su condición requería (que era una torsión ovárica, en la cual un quiste ovárico crece tanto que se desprende, torciendo una trompa de falopio). “A nivel nacional, los hombres esperan en promedio 49 minutos antes de recibir un analgésico por dolor abdominal agudo. Las mujeres esperan un promedio de 65 minutos por lo mismo. Rachel esperó entre 90 minutos y dos horas”, escribe. Al final de esta prueba, Rachel había esperado casi quince horas antes de pasar a la cirugía que debió haber recibido desde su llegada. El artículo concluye con sus cicatrices físicas sanando, pero “aún está batallando con el desgaste psicológico – a lo que ella se refiere como ‘el trauma de no ser vista’.”

(Hedva 2020, 17).

Ambos textos, a pesar de sus marcadas diferencias en el tono, extensión, época y elaboración literaria, dialogan al poner en evidencia el tema de la enfermedad crónica en el cuerpo femenino, tema que exponen de una forma que apela a mirar aspectos poco abordados en la literatura del siglo XX, la enfermedad en la mujer como ocasión para rebelarse, reflexionar, recordar y replantearse los códigos establecidos en el sistema de salud, tanto en el siglo pasado como en esta primera veintena del siglo XXI, ya que Hedva hizo una revisión a *Teoría de la mujer enferma*, durante el confinamiento por la pandemia de Covid 19, apuntando nuevas ideas al respecto en un contexto colapsado por la emergencia sanitaria:

Lo que vemos que está pasando con el coronavirus ahora es lo que pasa cuando el cuidado insiste en sí mismo, cuando el cuidado de otros deviene imperativo, cuando ocupa lugar y dinero y trabajo y energía. ¿ven lo difícil que es hacerlo? el mundo no está construido para dar cuidados de manera libre y abundante. Ahora lo está intentando, pero miren que concepto tan extraño (“alien”) resulta esto, cuán difícil es hacerlo suceder. (51)

En esta revisión y reescritura de su texto en el confinamiento por la pandemia Hedva problematiza el cuidado permanente ante una condición de enfermedad crónica ya que el tema del cuidado es estigmatizado como un rol de género y durante años ha sido una tarea poco valorada. La reciente pandemia y el confinamiento nos recordó la crucial importancia del cuidado, y lo poco que esta sociedad productivista lo ha tomado en cuenta, Hedva define a las tareas relacionadas al cuidado como un acto igual o más contestatario que una huelga, en un sistema de explotación y sobreproducción en donde la salud se mide por la capacidad de trabajar, un cuerpo no apto para trabajar y necesitado de cuidado es considerado un cuerpo inútil, con mayor razón si se trata de un cuerpo femenino, ya que el rol social y doméstico que por siglos se ha impuesto a las mujeres es el de cuidar antes que ser cuidadas.

En *Carta larga sin final*, la autora describe y reconstruye aquellos momentos en los cuales tuvo que estar enteramente al cuidado de su madre:

Y te oigo sobre todo a ti, ayer todavía viva y con estrella alegre en el pecho, en el pecho mismo de tu corazón herido, contarme -¿Conoce cuáles son mis placeres? No se imagina cuáles son. Respirar, por ejemplo, comprobar que respiro, cerciorarme de que ya no tengo más mareos.

Y yo me pregunto ahora si alguno de estos “médicos” sabe de esos hallazgos preciosos que tú hacías; por ejemplo, el sencillo, definitivo placer de estas funciones vitales; si se permite llegar hasta ellos este recado tuyo tan dramático y tan simple, que seguramente

sienten en pareada disnea de angustia y alegría los enfermos y los condenados. ¿Placer de respirar? No, no les cuentes tu secreto, mamá. (77/78).

Es evidente la gran conexión emocional de la hija con la madre, gracias a esta, el “préstamo de garganta” como denomina Rumazo al ejercicio literario de la polifonía no le resulta forzado en absoluto, ella conoce tan bien a su madre y cuando ella ha hablado la ha escuchado con tal atención que sus palabras están latentes en cada capítulo o fragmento de esta carta que se presenta ante el lector como una pieza de macramé, el tejido de múltiples matices elaborado por la memoria.

1.3. La poética Intrarrealista en *Carta larga sin final*

Se trata de nuestro mundo y como tal abre la palma entera sólo para quienes hemos convivido íntegramente en él.
Lupe Rumazo, *Carta larga sin final*.

Una vez ampliado el concepto de Intrarrealismo podemos destacar que su poética se centra en la voz y la temporalidad, Rumazo enfatiza en que una de las cualidades del Intrarrealismo es mantener latente en la escritura una forma múltiple de testimoniar la realidad, que es leída desde adentro, desde una subjetividad que va más allá de lo material y tangible, que no se sujeta a los parámetros ni a fórmulas a la hora de enunciar un acontecimiento y testimoniar el propio devenir:

El monólogo, la identidad de tiempo y espacio, la marginalidad; los sucesivos enfoques desde diversos ángulos, que conducen a un entreveramiento de planos; la difuminación del personaje o la poca importancia concedida al argumento, más afectan a lo externo que a lo que Benjamín Carrión, con certeza, define como “sustancia de la cosa novelada”. Tomando en cuenta otros o aspectos, se podría añadir: sustancia de lo literario en general. (Rumazo 1967, 17).

El Intrarrealismo en *Carta larga sin final* consiste en la propuesta estética que define a esta novela por su tratamiento de la temporalidad que no se presenta lineal y que tampoco tiene un estricto hilo conductor, la temporalidad planteada en esta novela es de carácter fluctuante, sigue el compás de los recuerdos de la autora, que se formulan como una memoria cuasi onírica respecto a la presencia de la madre, también la confluencia de diálogo y monólogo que parten de una voz que se desdobra y mimetiza hasta asumir el tono de la madre, lo que Rumazo denomina “préstamo de garganta” que no es sino el resultado del ejercicio literario de vivir en el otro, este intento de construir la identidad propia con fragmentos identitarios de la alteridad, así como el particular registro en el

cual está narrada la novela, un registro en el que predomina lo epistolar, que a ratos tiene un tono de diario íntimo, de monólogo, de confesión, de fluir de la conciencia y de diálogo, un texto cuya esencia se concentra en la evocación personal, en el cual el artificio literario permite crear un universo donde predomina el anhelo de unidad y de permanencia a pesar de la muerte, que bien podría haber marcado un final definitivo, es un avanzar a contracorriente con la palabra que tiene la cualidad de dar un giro a los paradigmas de la vida y la muerte, en donde la autora reconoce que se unen y se complementan, que ambas tienen un poco de la una dentro de la otra:

Y en esta ruta juntas, podrá apreciarse cómo el dolor tiene un cuerpo y un volumen y una manera de andar. Al principio, en la inicial correspondencia, pareciera como si mamá y yo ingresáramos en una única galaxia de angustia que gira, se estremece y trepida. Luego, de ella se desprenden dos núcleos; cada una de nosotras toma el suyo. Núcleos también de padecimiento, pero de distinto plañir. Empiezo yo a hablar mi lenguaje, tanto como lo hace mamá con el suyo. Más adelante el mundo comienza a surgir para nosotras. Al final el universo empezará a ser en algo o en mucho comprendido. Se ha llegado al “antifonario”; a la captación no siempre clara de los temas universales. ¿Y después de ellos? También desde una envoltura y una entraña de dolor se arriba a la descripción de este discurso. “Discurso”, como lo llamaría Francisco de Quevedo, de todo lo que ha sucedido aquí. Y no sólo para que no se afirme lo no propio del libro, o se le haga la autopsia de la impericia -falta el “gran templo” de la elegía, demasiado elogio mutuo, presencia increíble de lo cotidiano-, sino porque estoy segura de que mamá y yo habríamos hecho un estudio crítico parecido al que aquí se hace. (37).

Dentro de este análisis discursivo que se fomenta desde la escritura que combina análisis teórico más el elemento creativo, la misma autora problematiza los elementos de su propia obra, realiza una crítica sobre ella, cosa que se considera excepcional, pues el papel de la crítica se especializa en formular conceptos y consideraciones mediante metodologías previamente reguladas desde la academia, que dan una perspectiva más amplia respecto a la obra literaria de lo que podría hacer el propio autor.

Si alguien ha de hacer la crítica a la obra de un escritor tiene que ser una tercera persona, ya que el escritor como crítico de su propia obra dejaría elementos pendientes o no tendría la amplitud de miras necesaria para lograr una visualización total de su propia obra, la adopción de una metodología previamente validada es el camino más idóneo para desentrañar los elementos de la obra literaria, como lo expresa Starobinski en su ensayo *La relación crítica*: “Por lo que se refiere al *método* crítico, a veces, se aplica a codificar escrupulosamente algunos *medios* técnicos, y en otras ocasiones, con un sentido más amplio, se manifiesta como una reflexión sobre los fines que ha de proponerse, sin pronunciamientos dogmáticos sobre la elección de medios”. (Starobinski 1967, 153).

Rumazo, sin embargo, se propone un trabajo muy meticuloso dentro del ámbito del ensayo y el análisis literario de su propia obra, a partir del estudio sobre la escritura de mujeres en Latinoamérica, crea su propia metodología crítica desde su amplio conocimiento de la literatura americana, europea y universal, y aunque su propuesta estética y metodología crítica, mediante las cuales formuló la teoría del Intrarrealismo no han tenido hasta el momento una validación académica, debido al escaso estudio que se le ha dedicado a su obra no solo en Ecuador sino en todo el continente. El Intrarrealismo merece una revisión y una adecuada relectura, para apreciar en toda su potencia a esta brillante autora sobre la cual todavía queda mucho por decir.

Rumazo, despojada de susceptibilidades y paradigmas, toma la distancia adecuada respecto de su obra para cuestionarla y para encontrar en ella también ciertos puntos débiles:

¿Cuál texto? Uno plural, de vario nivel; ambiguo, por lo cual no se resuelve totalmente y puede dar lugar a aquello de “Carta larga sin final”. Texto que no incita a “placer de lectura” dentro de la clasificación barthiana; no obstante, por su continuidad sincopada, por sus núcleos reversibles, por la irremediable quemadura de infinitud, va pidiendo ser leído, va rogando sobre todo que lo imposible se resuelva... Texto de tres planos que se entrecruzan y conviven; el del entorno pequeño: familiar; el del mediano círculo: amigos, sociedad; el de la órbita grande: los conceptos universales. Y tratando la autora de que el libro no se vaya como globo a las alturas inasibles; pues hay el riesgo de perderlo ni se quede tampoco plantado en tierra, allí definitivamente hundido. (Rumazo 2020, 28).

La importancia de contar con gente que se especializa en crítica literaria y que dedica su vida a la investigación y análisis de las creaciones literarias sin ser juez y parte al mismo tiempo, es justamente la conciencia de seguir un método analítico para la obra literaria, aspecto que no todos los autores están en condiciones de aplicar, sin embargo, Rumazo es de los poquísimos creadores que a partir de su trabajo ficcional establece y analiza su propia estética desde una perspectiva amplia y autocrítica, que no deja de cuestionarse sobre la creación y el papel que en la novela juegan elementos como la cotidianidad, que según la autora *Carta larga sin final* incurre en un exceso de referentes propios del diario vivir, en donde lo extraordinario se construye desde lo pequeño, desde lo habitual, desde ese espacio familiar e íntimo en el cual la vida transcurre en un entorno repentinamente perturbado por la enfermedad y muerte de la madre.

Esa sobrecarga de cotidianidad que señala Rumazo sobre su novela, más que un demérito se trata de una peculiaridad muy latente en el vínculo afectivo de madre e hija, que no podía haber sido abordada de otra manera, pues desde la estructura de la novela, hasta los detalles narrativos, todos están inmersos dentro de una cotidianidad que es

imposible de eludir, esta necesidad de dar forma a la herida, de retratar la pérdida, de tal manera que no se quede atrapada solo en el lamento, sino que alcance un matiz de transformación, de una continuidad distinta, de un reconocimiento de la presencia del otro desde los diálogos evocadores.

El Intrarrealismo en *Carta larga sin final* se manifiesta a través de la ruptura de la estructura aristotélica del relato convencional caracterizado por una presentación, conflicto, clímax y desenlace perfectamente definidos, esta ruptura estructural obedece a la necesidad interna de la autora de comenzar la carta escrita para la madre que acaba de partir, en el mismo tono y con la misma familiaridad que la escribía siempre, Rumazo no está escribiendo una historia pensando en un público lector externo, es importante tener en cuenta que ella está escribiendo para la madre, lo cual se convierte en una tarea especialmente complicada a la hora de plantearse cómo escribir y a quién, como ella misma lo dice refiriéndose a los motivos para escribir en clave epistolar :

Si hay distancia física, si hay ausencia y si por encima de las dos palpita la presencia, el intento comunicativo busca la carta. La forma epistolar vino a significar en mi caso el alimento de una muy presionante necesidad. No había para mí, escritora, otra manera de llegar a mamá. Si ya en el ayer nuestra única separación real produjo cartas diarias, tuyas y mías, en el hoy no podíamos -ni ella ni yo- prescindir del encuentro, también ligado a una muy frecuente periodicidad. (Rumazo 2020, 33).

De esta manera se cumple una de las premisas del Intrarrealismo que a pesar de no tratarse de algo inédito en la literatura, arriesga lo que muchos escritores en la época en que esta novela vio la luz no lo hacían, como es el hecho de escribir desde la necesidad interna que pone al descubierto la herida que motiva la creación, una herida que el autor la asume como propia en su obra, sin necesidad de crear un personaje al cual atribuírsela ni crear temporalidades y atmósferas que desliguen el relato de la vida personal del autor. Rumazo, dentro de su realismo íntimo escribe para su madre y para ella misma, lo cual no significa que se trate de un texto con características de diario, pero sí con la suficiente potencia de quien escribe desde lo íntimo y testimonial.

Y no es que yo buscara a través de la forma epistolar plasmar una suerte de Diario; ya he dicho que considero a éste circunscrito apenas a las horas terrestres. Las nuestras eran otras, de aquí y de allá; mis cartas también tenían una condición peculiar, especialísima. Si hemos de guiarnos por el análisis de Todorov, muestran en el “aspecto literal” un grado de opacidad menor que el que generalmente tiene una correspondencia íntima. Si hago mención a un determinado mundo familiar, y por tanto dotado de su exclusivo código, trato de explicar en lo posible las referencias secretas, las connivencias, las claves. Parece obvio; la carta va a ser impresa y todos, el mayor número, deben entenderla. (33/34).

Es así como la poética Intrarrealista se plantea una realidad metafísica que interactúa con la realidad material, creando de esta manera un espacio alterno, en el cual

habitan narradora y narrataria, el proceso de enunciación visto de una manera sencilla consiste en el desdoblamiento que produce la memoria que conserva y atesora las voces, las miradas, las acciones y la forma de ser de las personas por las que sentimos afecto:

Pero a la vez, ya en el “proceso de enunciación” me encuentro con que el receptor no puede directamente contestarme. Destruyo entonces ese factor aparentemente negativo y doy a mamá una participación activa. Mamá está presente: habla, dialoga, discute. Es una forma de respuesta. Además recuro a la cita: de palabras de ella en otro tiempo, de otros escritores, de amigos y de enemigos. La carta es una piedra que arrojada en la laguna va ampliando sus círculos. Claro que mamá y yo vemos en ellos un dibujo especial; al margen de cualquier intento explicativo nuestro, no podemos ni ella ni yo prescindir de la connotación dada. (34).

De esta manera la poética Intrarrealista en *Carta larga sin final* surge desde la idea de la presencia del otro en mí y de los quiebres temporales que Ricoeur señalaría como “juego con el tiempo”, citando a Goethe, en relación al tiempo narrado y el tiempo que transcurre dentro de la propia narración:

(...) este juego tiene un reto: la vivencia temporal (*Zeiterlebnis*) buscada por la narración. La tarea de la morfología consiste en mostrar la conveniencia entre las relaciones cuantitativas temporales y las cualidades de tiempo que se refieren a la vida. Inversamente, estas cualidades temporales sólo se hacen visibles por el juego de las derivaciones y los engarces, sin que una mediación temática sobre el tiempo se incorporase a ellas, como en Laurence Sterne, Joseph Conrad, Thomas Mann o Marcel Proust. El tiempo fundamental sigue estando implicado, sin hacerse temático. Sin embargo, es el tiempo de la vida el que es “codeterminado” por la relación y la tensión entre los dos tiempos de la narración y por las “leyes de forma” que de él se derivan. (Ricoeur 2008, 500).

La diferencia del tiempo que transcurre fuera del relato y dentro de él en el caso de *Carta larga sin final* genera quiebres y un tiempo vital, Ricoeur lo denomina “cualidades temporales” a través de las cuales expresa y se manifiesta el ámbito de lo poético que va tejiendo una historia o una recreación vivencial.

Capítulo tercero

Temporalidad y voz narrativa en *Carta larga sin final*

1. Características de la voz narrativa en *Carta larga sin final*

La construcción de la narrativa y específicamente de la novela depende de la voz, del tono que esta tenga, así como el punto de vista y las características que posea el personaje narrador. En la crítica literaria existen varios criterios acerca de las implicaciones de la voz en la narrativa; en este caso vamos a revisar dos ensayos de dos críticos que han profundizado en el tema de la voz en la novela de mediados del siglo XX, como son Gérard Genette y Óscar Tacca.

El objetivo de analizar los criterios de ambos críticos y académicos es el de acercarnos al tono de *Carta larga sin final* de tal manera que podamos encontrar los detalles y elementos de esta voz y tono que caracterizan a la novela desde una mirada que equipare la crítica con la argumentación tanto de la autora como de ambos teóricos.

La voz es lo que determina a una novela, gracias a ésta la narración adquiere cuerpo y potencia, la voz también nos permite determinar o al menos, conjeturar acerca de quién ejerce el habla, cuál es su punto de vista y ubicación en el tiempo. Lo que se denomina “lugar de enunciación” es la voz la que da elementos al lector para descubrir y entrar en la historia.

La voz narrativa en la novela es determinante, igual que lo es el dibujo en un retrato, el dibujar los principales rasgos del rostro ya nos permite delimitar espacios, definir proporciones y trabajar los rasgos distintivos de ese rostro, al cual luego se le agrega el color o el carboncillo para dar luz, sombra y volumen, igual que la voz, base de la novela permite luego añadir a los personajes y dar cuenta del acontecimiento, el lugar y el tiempo que conforman la narración. Respecto a la importancia de tener claridad en la voz narrativa, Tacca dice lo siguiente: “Porque, en gran medida, la revolución que en nuestro tiempo se produce en el arte y en la crítica de la novela, nace en el momento mismo en que el lector, a imagen y semejanza del que escucha una llamada telefónica, pregunta: ¿Quién habla?” (Tacca 2000, 22).

La voz narradora de *Carta larga sin final*, aparte de ser la voz de la autora quien se recrea en esta novela, pues, como ya hemos mencionado, ella se representa a sí misma en este texto, no tiene la necesidad de inventar un personaje, la voz narradora que Rumazo

utiliza para narrar esta larga carta es una voz que tiene un registro desgarrador, una voz que aparece en medio del silencio de la muerte que de alguna forma es la muerte propia porque la autora así lo siente, la muerte trasciende sobre la teoría y el concepto de su significado, *Carta larga sin final* tiene una voz que busca resignificar las ideas de vida y muerte, permanencia, y pérdida. La voz narrativa constantemente confronta ideas y situaciones problematizadoras, ya que a partir de esta confrontación de opuestos surge la memoria y el relato de la vida de madre e hija, en diferentes atapas de la vida de ambas:

Y, sin embargo, no creo exista dificultad que impida el ingreso de quienquiera dentro de esta correspondencia, como he dicho alejada, en mucho, de opacidades. Y no la hay además porque ella se muestra auténtica, genuina y la verdad hace muy ancho camino. No he querido encubrir el factor confesional; como siempre, he arrojado la máscara. Urgido este libro -tanto como voy yo, tanto como fue mamá -de verdad, justicia y defensa, mal podía recurrir a sustancias edulcorantes, siempre falsificadoras, siempre serviles. Tales caminos tortuosos desvirtúan al escritor y su producción, más si ésta, como en esta ocasión, está unida a una inapelable presión testimonial. No podría yo escribirle a mamá de otro modo. La varia complejidad del autor -narrador y personaje a la vez-, la múltiple del entorno tratan así de mostrarse integrales. Hay aquí un mirador externo y otro interior, pero siempre en desempeño de su función: mostrar lo mucho, lo vario, lo laberíntico, aun lo encubierto en doblez.
(Rumazo 2020, 34/35/36).

En el ensayo *Voces de la novela*, Tacca recalca la importancia del narrador en la novela, ya que a diferencia del teatro, donde si bien existe un personaje principal, también está detrás un equipo de actores que encarnan al resto de personajes representados en las tablas: en la novela es el autor quien debe desdoblarse, o neutralizarse para dar paso a las voces del resto de personajes, esa tarea de desdoblarse y adquirir otras voces no aleja al autor de un registro en el cual permanece la voz propia del creador, así como los pasajes anecdóticos nos proporcionan muchos datos y la voz, pensamiento y reflexiones del autor permanecen latentes: “En la novela, en cambio, el autor da la palabra a un *narrador*, y éste eventualmente a sus personajes, sobre la escena el diálogo es puro, en la novela siempre más o menos teñido: «por mucho que diferencie las voces, el narrador permanecerá siempre en el primer plano de la audición y de la conciencia”. (Tacca 2000, 22).

A todo esto es importante tomar en cuenta la variedad del punto de vista, para poder entender plenamente una narración, en el caso de una novela es necesario que la lectura nos deje en claro quién la cuenta, si es alguien implicado en los hechos o externo

a ellos, y también cuál es el registro elegido para contar la historia, y me refiero con ello a las características de la escritura, como Tacca lo aclara:

La variedad del punto de vista se complica todavía si tenemos en cuenta que el narrador puede contar con intención documental o fabuladora, en forma de alegato, carta o memoria: epistolario, testamento, diario íntimo o historia maravillosa, todo queda envuelto en la cubierta que lleva el mismo rótulo de novela. De ahí la importancia que tiene para el novelista (hoy plenamente consciente de ello) la adopción de un ángulo de enfoque. (23).

En cuanto a la reflexión de Rumazo, respecto al rol de narrador y personaje que asume su alter ego en *Carta larga sin final*, podemos anotar que el “ángulo de enfoque”, como Tacca denomina al punto de vista, es muy cercano, se evidencia una implicación y una participación directas. La narración surge a raíz de que la autora dota de palabras y definiciones el sentimiento de la pérdida y encuentra mediante la palabra, la forma de nombrar al vacío que quedó a raíz de la muerte de la madre, tras una larga y dolorosa enfermedad.

Rumazo al asumir el rol de personaje, narradora y alter ego en la novela es algo que aparte de la efervescencia emotiva conlleva trabajo de escritura, reflexión y conciencia plena de lo que se desea lograr como obra literaria, tal es así que Rumazo, hace un estudio y un análisis acerca del rol de los personajes, el tono de voz y perspectiva desde la cual es narrada *Carta larga sin final*:

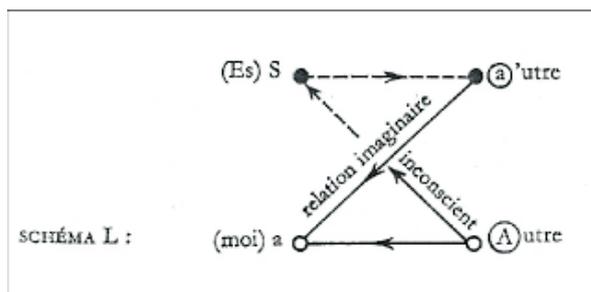
De realizarse un estudio semiológico -siempre discutible- de los personajes de esta obra, al menos los principales habrían de ser signados ya como “embrayeurs”, ya como “anaphores”. Aquéllos, según Philippe Hamon, por reactivar la presencia del autor en el texto, por fingir de interlocutores socráticos, o por ser personajes de Impromptus; éstos, por consumirse en el sueño premonitorio, los ancestros, la predicción, a veces el *flash -back*, el proyecto. Creo que tanto mamá, como yo misma, ascenderíamos a la categoría de actantes hemos de cumplir un rol-, y en ciertos instantes a la de actores. La secuencia íntegra de las cartas sería la típica del “contrat”, en la que el destinatario se convierte también en sujeto. Importante también parece evaluar la evolución que gradualmente se desarrolla de un autor implícito a un narrador representado o reflector, todo según la nomenclatura de Henry James. (Rumazo 2020, 35).

Este narrador “representado” o “reflector” como denomina Rumazo, fundamentada en la nomenclatura de Henry James, lo que personalmente denominamos “alter ego”, cuya implicación denota “otro yo” otra forma de ser uno mismo o de representarse a sí mismo, dentro del psicoanálisis lacaniano, este concepto implica la presencia del yo en el otro.

Entre 1954 y 1955, Lacan dictó una serie de conferencias periódicas en el anfiteatro del hospital Sainte Anne, de París, que llevaban por título *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, dichas conferencias estaban dedicadas a tratar el

concepto del “yo” y sus variables como la diferencia entre el “yo” y el “sujeto”, el concepto del “yo” respecto al “otro” y la idea del “yo” en el “otro”.

Lacan planteó estos conceptos fundamentándose en el análisis freudiano, pero con variantes de concepto y forma, así surgió el diagrama “L”, un recurso para facilitar la explicación teórica y conceptual. Este esquema fue creado para graficar las variaciones del “yo” o el “ego”, frente al sujeto, la identidad individual y la relación del “yo” respecto



a la alteridad, y recibió el nombre de “esquema L” por su forma muy similar a la letra griega *lamda*.

Figura 2: Esquema L (Lacán 1956, 58).

https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Esquema-L-LACAN-1956-p-58_fig1_262541123

Para reforzar tanto la explicación de Rumazo como la de Henry James sobre el narrador representado o reflector, que se identifica con la idea del desdoblamiento del “yo” y del “yo en el otro” vamos a revisar el concepto que Lacan expone al respecto para luego extrapolar este concepto al desarrollo de este alter ego de la autora en su novela:

El "otro". Se trata del semejante, el "alter-ego", y se expresa con el matema (a'). En el esquema lacaniano ambos elementos son intercambiables, pudiéndose afirmar que "el yo es otro" y "el otro es yo" o, como dijo Rimbaud: "*Je est un autre*". De ahí que la letra "a" ("autre") se emplee en ambos casos. Este aserto puede demostrarse fácilmente, ya que: - Por un lado, la primera de las fórmulas ("el yo es otro") tiene que ver con los fenómenos de "proyección", en las múltiples formas en que se puede presentar en las relaciones cotidianas: colocar los defectos propios en los demás, ser crítico o exigente con los semejantes como se es consigo mismo, no aceptar a los otros cuando uno no se acepta, hallarse siempre pendiente de la aprobación o el reconocimiento ajenos para sentirse aprobado e importante, etc.-Por otro, la segunda fórmula ("el otro es yo") especifica de modo claro los sucesos propios de la "identificación" que es, según Freud, el mecanismo sustancial en la formación del "yo". Efectivamente, este último puede entenderse como una suma de identificaciones, aspecto que puede descubrirse fácilmente en las sesiones con los pacientes (...Lacan ha mostrado que el origen del "yo" se encuentra en el exterior, dado que se organiza a partir de la imagen que se produce en el espejo, donde se halla a un "otro" reflejado. De ahí la alienación fundamental sobre la que se organiza dicha estructura y que marcará el destino posterior de su portador (...). (García, 2011).

En el caso de *Carta larga sin final* se trataría de un “yo” reflejado en la escritura que hace las veces de espejo que proyecta la imagen de madre e hija en permanente diálogo y complicidad, a veces la voz de la una y la otra llegan a confundirse, ya que no existe un código específico y establecido que nos permita todo el tiempo identificar quién

habla, algunas veces podemos identificar el tono de voz de Inés porque ella siempre trata de “usted” a su hija, siguiendo este código comunicativo antiguo de mantener formas de amoroso respeto hacia los padres:

-Asumo que solo tú que miras lo de dentro y lo de fuera, que tienes ahora un poder superior, has podido darle a este problema un desenlace de epifanía. – Eso Lupinita se llama creer en milagros. – Creo en ese milagro tuyo. -Ya está como siempre otorgándome bondades. Todo por el amor que me tiene. -Usted sabe bien que son las realidades; aunque tristes, intensamente tristes. -¿Por qué, por qué? -Porque para efectuar un milagro se requiere generalmente una condición: la de no estar aquí sino allá, la de ser en fin un ente ido y ausente. Y si eso es así aún la epifanía ya no puede saber a epifanía. -Tiene razón. Tiene razón usted y la tiene Vallejo cuando dolidamente escribe: “Mi ser recibe vaga visita del Noser”. Pero no se olvide que todo milagro es como un pequeño golpe, una llamada de timbre que se da a una puerta. A la puerta de su casa, mi hijita. (Rumazo 2020, 128).

En este diálogo se identifican las voces tanto de Inés como de Lupe, aunque la transición de una voz a otra no se encuentra muy delimitada, por otra parte, el estilo indirecto libre que la autora maneja facilita la existencia de los diálogos de ambas, sin que exista precaución de delimitar mucho tanto lo que dice la una como la otra.

Dentro de la novela el concepto lacaniano de la figura del “yo es otro” lo vemos con claridad en el vínculo de Inés y Lupe, ya que tanto en la novela como en la vida cotidiana existe una total identificación intelectual y emocional de la una con la otra, hasta tal punto que llega a existir en la escritura un ejercicio de mimesis que está encaminado a la idea de mantener la presencia de la madre en la memoria: Lupe se mimetiza en la imagen de su madre, soslayando lo irremediable de la pérdida y la ausencia definitiva: “Yo también estuve una vez dentro de ti; ahora eres tú quien se gesta desde mí. Ya no es esto ni siquiera un retorno al revés, ni una amalgama. Es como te digo el acto de gestarte para que sobrevivas y no te pierdas y nazcas de nuevo.” (Rumazo 2020, 53).

Este proceso gestacional de la escritura es complejo, la voz narradora de Lupe mantiene un código comunicacional fundamentado en la relación con la madre, trata de lograr que en esta novela se perciba claramente el tono familiar, en el cual a veces sobran o bien se omiten detalles o explicaciones para un público externo a ellas dos. Este tema también se relaciona con la focalización que en el caso de la novela se trataría de una focalización de carácter interno con varias paralipsis es decir, información que la narradora domina y que también domina su madre en esta evocación de sus conversaciones, pero que el lector externo no sabrá, ya que la información en algunos

pasajes es bastante escueta. De esa forma, nombres de personas o sucesos específicos quedan sin una explicación detallada para el lector, pues se hace patente que es un asunto cuyas minucias conciernen solo a Lupe e Inés.

De esa forma tiene lugar la paralipsis, que Genette define de la siguiente manera: “El tipo de la paralipsis, recordémoslo, es, en el código de la focalización interna, la omisión de una acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero que el narrador decide ocultar al lector”. (Genette 1989, 250).

La paralipsis se hace latente en pasajes como el siguiente:

Le dije asimismo que a ti te había dolido mucho su actitud -las cosas, mi hijita, hay que hacerlas de frente y esa persona ha actuado oblicuamente-, tanto como te disgustaba el proceder mío: -A usted le dan algo a guardar y usted lo saca fuera. Y es siempre peor ser traicionera... (...) - ¿Hay deslealtad en pedir que alguien sostenga lo suyo?, te pregunté tornando a mi ritornelo. -Sí y no, contestaste. No se puede obligar a nadie. Si le dicen que no, indica claramente no; tal el defecto suyo, insistir. Siempre piense en lo que sienten los demás; en lo que pueda interiormente experimentar él. -Él es muy poderoso, no sufre nada, no requiere el báculo de nadie. -Los que parece que no necesitan nada son los que más necesitan; ¡Qué hostilidad y resistencia tendrán! - ¿Entonces qué hago? - ¿Para qué pregunta, si ya sabe lo que va a hacer? Simplemente para después echar la culpa a los otros. (Rumazo 2020, 89).

Aquí aparte de haber el tema de la paralipsis, es decir información que el narrador conoce, pero que la omite al lector, en lo que corresponde a la persona de la cual madre e hija están hablando, al parecer se trata de un amigo común o conocido cercano, con quien Lupe y su madre han tenido un desacuerdo y Lupe pide consejo a su madre con la finalidad de resolver el impasse del cual tampoco proporciona mayores detalles; sin embargo, deducimos por las pistas que nos da, que el conflicto surgió a partir de una carta que Lupe envió a este personaje incógnito, previa lectura de la misma por parte de Inés:

Pues bien, mi carta -La tuya, puesto que la conociste y también con tu voz ayudaste para ella -ha producido una trepidación violenta. Tú la esperabas: -¿Va atreverse a mandarla?; medite bien; no sea loca. Tú conocías que no se puede escribir lo que se piensa, al menos integralmente, pues esas totalidades ofenden; hacen de grandes torbellinos succionadores. Peo yo la envié, tres meses después de tu ausencia, añadiéndole una posdata larga sobre este malestar infinito, esta disnea diaria infernal en que me hallo ahora por haberme tú dejado. (88).

Aquí se puede apreciar la fluidez de la conciencia, este narrar de la autora para la madre y también para sí misma. Esta narrativa de matices confesionales nos permite determinar que la focalización de la narradora es interna, puesto que este testimonio personal, literario, intimista, doloroso y profundamente poético surge desde el interior de la autora, desde sus subjetividades. A pesar de lo cotidiano y singular de su tonalidad y

secuencia narrativa, toca temas trascendentes y universales, largamente discutidos, analizados, representados y ritualizados, como son los temas de la vida, la muerte, el tiempo, la idea de lo finito e infinito, etc.

En cuanto a la focalización interna Genette dice que no es lo más usual en la novela y que únicamente los textos con estructura de diario y autobiografía, se pueden encasillar en aquello que se identifica con este tipo de focalización:

También hay que observar que lo que llamamos focalización interna raras veces se aplica de forma rigurosa. En efecto, el propio principio de ese modo narrativo entraña, en rigor que el personaje focal no aparezca descrito jamás ni designado desde el exterior, y que el narrador no analice objetivamente sus pensamientos ni percepciones (...) Por consiguiente, podemos decir para concluir: la visión en imagen de los demás no es una consecuencia de la visión de “con”, del personaje central, es esa visión “con ella misma”. La focalización interna no se realiza plenamente sino en el relato en “monólogo interior”. (Genette 1989, 247).

Genette también cita a Barthes para reforzar el concepto de focalización interna, que, para este otro autor, tiene una definición más simple:

Así, pues, vamos a tomar este término en un sentido necesariamente menos riguroso y cuyo criterio mínimo ha puesto de relieve Roland Barthes en su definición de lo que llama *el modo personal del relato*. Ese criterio es la posibilidad de reescribir el segmento narrativo considerado (si no lo está ya) en primera persona sin que esta operación entrañe “ninguna otra alteración del discurso que el propio cambio de los pronombres gramaticales”. (248).

La totalidad de *Carta larga sin final* está estructurada dentro de la focalización interna o modo personal del relato; para explicarlo con mayor claridad nos remitiremos a este párrafo de la novela perteneciente al capítulo *11º Yo era como una pantalla*:

La orfandad mía que me agobia y aniquila, es la de tu tránsito de ser concreto a abstracto y aunque en esa abstracción haya para mí, -no puedo negarlo- compañía, tangencia, proximidad. Pero soy ente de este mundo, y por él, a causa de él, me he acostumbrado a los pesos concretos, y no a los etéreos. (Rumazo, 69).

En este párrafo se puede apreciar el tono y la visión subjetivista; la autora escribe desde su percepción interna acerca de la muerte de la madre, esta voz que cuenta y recuerda para sí misma y evoca la imagen de la madre crea su propio universo, la mirada predominante nace desde adentro:

No he querido encubrir el factor confesional; como siempre, he arrojado lejos la máscara. Urgido este libro -tanto como voy yo, tanto como fue mamá- de verdad, justicia y defensa, mal podía recurrir a sustancias edulcorantes, siempre falsificadoras, siempre serviles. Tales caminos tortuosos desvirtúan al escritor y su producción, más si ésta, como en esta ocasión, está unida a una inapelable presión testimonial. No podría yo escribirle a mamá de otro modo. La varia complejidad del autor -narrador y personaje a la vez- la múltiple

del entorno, tratan así de mostrarse integrales. Hay aquí un mirador externo y otro interior, pero siempre en desempeño de su función: mostrar lo mucho, lo vario, lo laberíntico, aun lo encubierto en doblez. (36).

La voz de Lupe se sitúa al lado de su madre, el vínculo entre las dos se reconstruye en *Carta larga sin final* y evidencia la complicidad de diálogo entre las dos, el estilo indirecto libre en el cual está narrada la novela reconstruye de trozos de memoria que no conforman una recreación cronológica, la disposición temporal es más bien fragmentaria y va saltando de un momento a otro de manera selectiva, en busca de los recuerdos y vivencias más significativos para las dos, en un intento de demostrar y afianzar el vínculo entre ambas.

Hay un acontecimiento que viven Lupe e Inés que es muy doloroso y se encuentra al inicio del libro, se trata de una referencia de los últimos momentos de Inés Cobo y la forma en la que su muerte fue abordada por los inquilinos del edificio en el cual ella vivió sus años de enfermedad, acompañada y cuidada por su hija. Esta evocación es una de las más potentes y conmovedoras de la novela:

Aquí sí hablo; aquí saco mi metro; aquí sí respondo a unas mediciones malditas. Sí, mamá, los que regentan esta casa midieron tu rostro tan fino, midieron tu cuerpo adelgazado, midieron tus pasos pequeños que se esforzaban por parecer seguros, midieron tu espalda encorvada que pretendía enderezarse y dedujeron que morirías pronto. (-¡No me diga, me gritó brutalmente alguien de aquí, el día que te vio cadáver, que usted no sabía que su madre yendo como iba no se iba a morir!). No quisieron entonces tener un muerto en esta casa; valía más bien echarlo antes cuando, todavía viviente, pertenecía a ellos, “seres inmortales”. (La guerra ha de pelearse con los vivos, aunque sólo se dispongan de hilachas de aliento o de fuelles cansados). Para tal fin acosarte, lograr que te fueras, sin que nada hubieras hecho, sólo el delito de estar en trance de partir. (59)

La obra está teñida de recuerdos y reflexiones en las cuales se registran los últimos momentos de la madre en Venezuela, en partes como estas se hace muy evidente el tema del dolor, un diario de intimidad, de secretismos, propuesto desde el punto de vista sintáctico y pragmático que busca develar claves para su discurso.

Carta larga sin final es una propuesta muy pensada, de una escritora consumada, una obra que combina varios géneros y resignifica temas como el dolor, la enfermedad y la muerte.

1.2. Características de la temporalidad en *Carta larga sin final*

El libro responde a un acto vital,
tiene en su tesis y en sí mismo
“el sentido de la vida continua”,
que dijera Unamuno.
(Rumazo 2020, 26).

La temporalidad en esta novela de estructura y tono epistolar, que gracias al uso de estos recursos se potencia en ella el relato interpersonal familiar e íntimo, con matices confesionales, está determinada por la fragmentación, la falta de un orden cronológico que permita seguir un hilo ordenado de pasado a presente o viceversa. La narración arranca en un presente en el cual la madre ya ha muerto, la autora determina que le escribirá una extensa carta que posibilite continuar en comunicación a pesar de la partida irremediable y definitiva. Con el designio de la autora de escribirle a la madre una carta, cuya extensión y detalles aún desconoce, arranca el que podríamos denominar primer capítulo del relato titulado “0° Celsius”, cuyo título alude a la temperatura de congelación a la que habitualmente se somete a los cuerpos en el tanatorio o velatorio, mientras los familiares les preparan el funeral:

¿Y las señaladoras de congelación, de cero grados Celsius y treinta y dos Fahrenheit, de estas cartas? Tómeselas justamente como la imagen reiterada pero genuina, necesaria, indispensable y paradójica del hielo que quema y escuece, del padecimiento que reverbera (...) escribí del cero grados Celsius al treinta y dos Fahrenheit lo mucho, lo vario, candente, gélido, enternecido, agarrotado que llega y no se va. (Rumazo 2020, 32/42).

En este primer capítulo Rumazo enuncia desde el presente, en el cual la voz narradora está hablándole a la madre sobre la decisión que ha tomado de escribirle en clave carta, como solía hacerlo cuando su madre o ella partían de viaje la una sin la otra, y entonces uno de los medios de comunicación más eficaces que mantenían a la distancia era la carta:

Si hay distancia física, si hay ausencia y si por encima de las dos palpita la presencia, el intento comunicativo busca la carta. La forma epistolar vino a significar en mi caso el alimento de una muy presionante necesidad. No había para mí escritora, otra manera de llegar a mamá. Si ya en el ayer nuestra única separación real produjo cartas diarias, tuyas y mías, en el hoy no podíamos -ni ella ni yo- prescindir del encuentro, también ligado a una muy frecuente periodicidad. (Rumazo 2020, 33).

De esta manera la voz narradora que en el prefacio “Noticia” y en pasajes posteriores asume el nombre de Lupe, a veces llamada por su madre “Lupinita”, declara

en las primeras líneas su intención de prolongar el vínculo y la comunicación con Inés mediante una carta, que si bien no la ha ideado en su totalidad, tiene claro que será una carta distinta a otras que le haya escrito antes y que será especialmente significativa para ambas.

Desde el análisis narratológico del tiempo, el relato parte desde un tiempo presente hacia lo que se pretende hacer y que nos remite a lo que será, es decir, atisba el futuro respecto a la realización de dicha carta, que es su propósito principal de escritura, es aquí donde ya genera un consenso con el recuerdo de su madre y por qué no, también con el lector, ya que anticipa lo que encontrará al sumergirse en esta narración:

Te voy a escribir aunque no te entregue nunca este legajo, pequeño o grande. Prefiero que no sea grande, porque no deseo vivir. Pero tengo ganas de hablarte y hacer algún día el gesto de darte estas páginas. Todo entre nosotras será de ahora en adelante gesto, es decir, lo inacabado, no materializado, abrazo de cuarto de circunferencia y no de circunferencia entera”. (Rumazo 2020, 45).

Una vez que la autora ya advierte acerca de las motivaciones e intenciones del texto se siente en mayor libertad de darle los giros y matices que desee, sin la obligación de generar puntos aclaratorios o explicar más detalles a un lector externo, que, como ya habíamos sostenido antes, se quedará sin saber varios detalles de las vivencias a las que esta carta hace mención; este detalle hace sentir al lector como alguien que espía a través del ojo hueco de la cerradura la cotidianidad de madre e hija, que aunque no despegue el ojo de esta atmósfera ni el oído de la conversación, igual se quedará ignorando varios códigos que aparecen y que refuerzan la idea de la interacción exclusiva y llena de claves que pueden manejar dos personas unidas por un vínculo tan poderoso como es el materno filial, que solo pueden ser compartidos y conocidos, en el caso puntual, por Inés y Lupe.

Respecto de la fragmentación temporal en los relatos que corresponden una evocación de la memoria, como *Carta larga sin final*, Genette dice lo siguiente:

Hay que tener en cuenta también que la narración en pasado puede fragmentarse en cierto modo para insertarse entre los diversos momentos de la historia como una especie de reportaje más o menos inmediato: práctica corriente de la correspondencia y del diario íntimo y, por tanto, de la “novela epistolar” o del relato en forma de diario (*Cumbres Borrascosas*, *Diario de un cura de campo*). (...) El diario y la confidencia epistolar combinan constantemente lo que en el lenguaje radiofónico se llama el directo y el diferido, el casi-monólogo interior y el relato *a posteriori*. Aquí el narrador es a un tiempo el protagonista y cualquier otro personaje: los acontecimientos de la jornada ya son parte del pasado y el “punto de vista” puede haberse modificado a partir de entonces: los sentimientos de la noche o del día siguiente son plenamente del presente y aquí la

focalización en el narrador es al mismo tiempo focalización en el protagonista. (Genette 1989, 274).

En *Carta larga sin final* el tiempo funciona -como lo dice Genette- con el monólogo interior y el relato *a posteriori* del narrador protagonista en este caso Lupe, quien recuerda a su madre y se traslada desde el presente hacia distintos momentos del pasado, para evocar las conversaciones y vivencias que tuvo junto a su madre. Rumazo en el capítulo “11° Yo era como una pantalla” describe lo siguiente:

Pero soy ente de este mundo, y por él, a causa de él, me he acostumbrado a los pesos concretos y no a los etéreos. O porque, aunque en mi palabra literaria pude en un tiempo anterior destacar lo imaginario, el recuerdo, la irrealidad, las esencias inasibles, las eliminaciones cronológicas de lo témporo-espacial, hoy, mi situación de hoy, percibe que la vida de ayer, contigo en unidad, tuvo de todo eso, pero también la totalidad de tu presencia real. No hay en tal sentido para mí ahora posibilidad de un “tiempo recobrado”, y si tal situación habla su elocuencia existe la orfandad. Mamá, ha comenzado la orfandad, la orfandad sin calle ciega. (Rumazo 2020, 69).

En su metatexto “Noticia”, también refuerza la idea del tono intimista, y por tanto, de la temporalidad subjetiva, ordenada por el fluir del recuerdo:

Hago mía la ruta señalada por Pascal: “Yo escribiré aquí mis pensamientos sin orden, y no, acaso, en una confusión sin designio; ése es el verdadero orden, y que marcará siempre mi objeto por el desorden mismo. Yo haría demasiado honor a mi asunto si lo tratase con orden, puesto que quiero demostrar que es incapaz de él”. El *ordo artificialis* es, en otras palabras, portador de su exclusiva cosmogonía, y de sus leyes y regulaciones, dentro de un continuo más que lógico, creacional. Un orden paradójicamente muy natural, muy de la naturaleza del hombre; un orden que a sí mismo se compone. (Rumazo 2020, 27).

Dentro de este *ordo artificialis* del que habla la autora para referirse a la sucesión de recuerdos que a lo largo de la novela se exponen sin un orden definido en el tiempo, podríamos concluir que este orden subjetivo nace de una necesidad muy personal, que no es en absoluto producto del azar: se trata de un hilo selectivo de acontecimientos, palabras e imágenes atesoradas por la autora, que al texto le dan la fuerza testimonial y literaria para mostrar el vínculo materno filial desde varias aristas y el dolor de la pérdida, sin que por ello se llegue al patetismo.

No sé para qué te escribo si tú no lo leerás jamás. Es éste el acto gratuito del desesperado absoluto que llenando papeles imagina recreación. Papeles de un proceso kafkiano, uno sobre otro y para nada. O fabulación increíble, de oficio que marca -el cotidiano escribir-, que a la letra va otorgando y que de la letra se nutre, aunque la sepa sólo luz y ya no carne, antimateria que a la materia que esforzadamente reemplaza. -Escríbale nomás, va diciéndome Blanca tan leal siempre, que a ella le gustaba verle escribir ¿No recuerda cómo guardaba todo lo suyo? Y esto que usted cree que se pierde, porque ella no lo ve,

escrito queda y para ella. Aunque las hojas se hagan amarillas; ella siempre estará aquí y con usted. (Rumazo 2020, 57).

El discurso narrativo transcurre en los tiempos presente y pasado, ambas temporalidades se intercalan y de acuerdo a lo que la escritora necesita contar y recordar respecto a la madre, su enfermedad, agonía y muerte, acerca de la trascendencia del recuerdo en su obra tanto como en su propia vida Rumazo reflexiona:

Así se equivoca o desea equivocarse quien ama como yo; o cree en inmortalidades terrestres; y aún supone que a los anhelos suyos deben aunarse los de la vida misma, a la que imagina señora y noble, y no bastarda y falaz. Pero aquí, allá, no importa dónde, hay mucho de vendaval y arrastre, mamá; de irrespeto y destrucción. Y algo peor, todos somos una porción de verdad y otra de recuerdo, así mitad y mitad; hoy pastilla entera, mañana, pastilla en efervescencia, pronto ida, inmediatamente alterada. No, no existe esa vacuna contra la muerte que tú creías propia de ciertos exclusivos individuos; aquellos que suponían comprarla con la moneda día a día reforzada— pesada y rompiente por lo mismo— de lo malvado y de lo anfibio. (146).

El transcurso de la temporalidad en *Carta larga sin final* nos lleva a la reflexión sobre, la memoria, la finitud, la muerte y lo eterno. El papel de Inés Cobo, madre de Lupe, en la novela nos lleva a preguntarnos si el ser humano trasciende en la medida en la que es consciente de su finitud, tal como lo fue ella durante toda su vida, en especial durante su período de enfermedad. El recuerdo e idea de lo eterno en esta carta novelada o novela con forma de carta, no busca la idea de una vida sin fin, sino el legado.

1.3. Finitud e infinitud desde la palabra y la memoria

La inmortalidad de la madre (Inés Cobo) en *Carta larga sin final* consiste en la trasfiguración de ésta por medio de su legado y el recuerdo de su hija Lupe. Se puede afirmar que, a pesar del dolor y la pérdida, el final del vínculo madre e hija no se quebranta. El regreso a la vida de Inés Cobo se realiza por medio del ejercicio de memoria y evocación de su hija, no se trata en ningún momento de la emulación de un regreso artificioso en el cual interviene el poder de alguna entidad divina, valga la aclaración porque en el imaginario de varias culturas existe el ideal del regreso de los seres queridos de la muerte, este deseo es parte de todo lo ritual que gira en torno a la muerte como el entendimiento de la transformación, del paso de un estado a otro, lo perenne, la no asunción de la muerte como el final total y definitivo de la vida.

Esta pregunta por la trascendencia y la voz que permite que ese legado permanezca a través de la palabra es una propuesta literaria pensada desde el amor de la hija por la madre, pero también la idea de construir una obra literaria que imprima su

huella en los lectores, invitados privilegiados que ingresan en esa atmósfera de familiaridad y confidencialidad que comparten Inés y Lupe, ese universo creado para perpetuar el vínculo, para seguir dialogando y compartiendo en una realidad alterna, distinta, inventada.

Carta larga sin final problematiza los temas de la eternidad y de lo efímero del ser, la muerte y la trascendencia, similares preguntas y problemas que formula el existencialismo positivo, un planteamiento fundamentado desde la perspectiva de Nicola Abbagnano, catedrático y autor de origen italiano que denominó a su propia reflexión filosófica como “existencialismo positivo” para diferenciarla de la corriente filosófica francesa, influenciada por la visión sombría de la existencia propuesta por Jaspers y también por el ontologismo de Heidegger, de quienes Abbagnano conservó ciertos puntos de vista, pero no por ello dejó de asumir la teoría de sus maestros desde una postura crítica y propositiva, dado que Abbagnano tenía ciertas discrepancias respecto a la filosofía y el ser con sus referentes y antecesores teóricos.

En 1939 publicó su obra magna, el ensayo titulado *La estructura de la existencia*, que analiza desde la filosofía las interrogantes más recurrentes en el devenir del ser humano, como la expectativa de una vida posterior a la muerte, la eternidad, lo finito e infinito, etc.

El ensayo *Introducción al existencialismo*, que citaremos a continuación es un compendio de los temas principales de su libro anteriormente citado:

Los problemas de la filosofía conciernen verdaderamente al ser del hombre, y no del hombre en general, sino de cada hombre, en la concreción de su existir, y son apelaciones y llamamientos que se le dirigen para que se ponga en claro consigo mismo, asuma sus responsabilidades y tome sus decisiones. La primera manifestación de un empeñarse en serio, en un problema filosófico es su autenticación: la cual exige, en quien se la plantea, el esfuerzo de recogerse y poseerse en aquel aspecto fundamental de su ser al que se refiere el problema. En el capítulo III he mostrado como este proceso de autenticación es, en aquello que mira al problema de la existencia, el proceso mismo del recogimiento y de la constitución del yo. (Abbagnano 1942, 7).

De esta manera Abbagnano habla de la experiencia particular de la existencia y llama a la reflexión y al recogimiento individual, lo que él denomina “autenticación” para entender los problemas y retos de la existencia que son distintos de acuerdo a cada persona.

El problema de la existencia para este autor es un tema tan universal como particular y subjetivo, sus postulados nos llevan a la conclusión de que a cada ser le corresponde indagar en su propia existencia para encontrar sus motivaciones e identificar sus conflictos internos. Abbagnano no ve a la filosofía como un conjunto de pensamientos

y reflexiones de acuerdo a los cuales interpretar la vida y la existencia, sino que propone el ejercicio reflexivo como una forma de llegar a una interpretación propia de la vida y la existencia, mediante la observación, el ejercicio del pensamiento, y la conciencia abierta para comprender y cuestionar todo el aprendizaje teórico o práctico en el cual se indague.

Es por eso que dentro de la intención intimista y subjetiva que plantea Rumazo en su escritura, calzan muy bien los criterios de este autor, con el cual se puede crear un diálogo respecto a lo enunciado *en Carta larga sin final* y lo que Abbagnano puede aportar, con la finalidad de reforzar la idea de que la visión subjetiva de la existencia es válida en la literatura y la filosofía, más que como un recurso teórico, un medio a través del cual varias voces, pensamientos, e interpretaciones pueden tener cabida y abrir otras posibilidades de pensamiento: “La filosofía no tiene la universalidad abstracta de la ciencia, la universalidad que consiste en la identidad del juicio. Su universalidad se llama comprensión y solidaridad humana. Es una universalidad en la cual sale a luz, se reconoce y se actualiza en su esencia genuina la estructura coexistencial de la existencia.” (8).

La poética de esta novela tiene una pregunta fundamental acerca de la vida, la pérdida y la idea de lo infinito, es así que tenemos varios pasajes de la novela en los cuales se hace hincapié en un tiempo subjetivo, característico de las escrituras intimistas y confesionales, repasemos algunos fragmentos en los cuales se evidencia esta forma personal y subjetiva de plasmar el tiempo.

El capítulo “21° Eras pequeña ladera blanca, un ciprés alegre”, es uno de los capítulos más poéticos y dotados de emotividad:

Veo tu espalda encorvada –pequeña ladera blanca– que vino a empezar a sudar –un sudor frío, decías, que me enloquece hora tras hora sólo en los meses finales. Es como si todos los pesos que sobre ella cayeron hasta curvarla solo ahora, ya en lo postrero, empezáralos a sentir. Y de tu pequeño albo cuerpo comenzara a manar agua que formara tu arroyo, pues así de rica era tu tierra, la tierra de tu ser. (Rumazo 2020, 142).

La poética de la novela de Rumazo nos remite a la idea de lo finito y precedero, de la trasfiguración de la vida, sobre lo cual Abbagnano dice lo siguiente:

Es el tiempo lo que mantiene al hombre en su finitud, manteniéndolo en la problematicidad de la relación trascendental entre la posibilidad óptica y la ontológica. El presente temporal del hombre es el mismo acto por el cual es el hombre un ente finito. Pero esta finitud solo asume toda su significación, y la temporalidad que puede también ser superficialidad y dispersión, solo se vuelve historicidad, esto es, concentración significativa, cuando el hombre decide justo en el sentido de su finitud, asumiendo esta finitud como su misma naturaleza y conservándose fiel a ella. (Abbagnano 2020, 28/29).

La finitud vital que se hace latente debido a la muerte materna es motivo de dolor y desgarró, algo muy complicado de sobrellevar en la cotidianidad, es por eso que escribir se vuelve una necesidad para Lupe y es el camino idóneo para, a través de la literatura, perpetuar el legado y la compañía de Inés, quien trasciende gracias a la narración y al recuerdo que de ella conserva su hija:

Yo no puedo escribirte en un tono, ni menos en un sentido –el sentido lleva al tono y el tono al sentido– de elegía. Lo elegíaco implica despedida y adiós; y esos hacen términos que no han nacido para nosotras. No quiero hacer ante ti esos gestos, ni vivir en un nivel que no sea el tuyo, aunque estés quizá infinitamente lejos, o te llamen desaparecida, muerta, difunta; no hago esos tajos en la corteza única de vida y muerte. (Rumazo 2020, 134).

Eso que Rumazo denomina “corteza única de vida y muerte” Abbagnano lo define de la siguiente manera:

Pero reconocer la muerte y aceptarla, no significa asumirla como posibilidad propia, vivir para ella y considerar la existencia sobre la base de una decisión que la anticipe. La muerte es la condición de cualquier posibilidad determinada, es la misma posibilidad trascendental en su naturaleza última: no puede volverse posibilidad óptica, no puede degradar en alternativa particular que como tal pueda ser elegida por el hombre. Temer la muerte fuera del peligro, como quería Pascal, no es en verdad temerla; es simplemente aceptarla como el riesgo fundamental de la existencia. Riesgo que debe aceptarse porque debe reconocerse que es propio de la esencia misma de la existencia. (Abbagnano 1942, 32).

Abbagnano define a la muerte como riesgo fundamental de la existencia, dado que es parte de la misma, lo que Rumazo denomina “la corteza única de vida y muerte” es así que la muerte pasa a ser para ambos autores parte de la existencia, no algo apartado ni contrario a ella. Rumazo sostiene también que el sentido lleva al tono y viceversa, es por ello que ella no escribe para su madre una elegía ni una despedida:

“Para mí sigues tan palpitante como antes, o quizá me he ido contigo también. Eso es secundario, lo del lugar en que tú y yo estemos, de las estancias que habitemos. Seguimos siendo una, nada más. Como estas cartas todas, una y larga sin final y cartas vivientes que si van del un cero al otro cero pasan por el terreno vivo de todos los hipotéticos grados intermedios, grados aún del paradójico calor congelado, de reverberación.” (Rumazo 2020, 134).

Lupe Rumazo toma la decisión de perpetuar la vida de Inés a través de la ficción literaria, ya que la pérdida en la vida real y su consecuente proceso luctuoso, se caracterizó por una no aceptación ante la partida de la madre. Uno de los pasajes que consta en el capítulo 19º, hace referencia a esta negación de la muerte, si bien ya aclaramos que *Carta larga sin final* no se trata de un diario, también está claro que se trata de una escritura

confesional en la cual se reconstruyen y recrean las vivencias personales y es un testimonio del proceso de enfermedad y posterior muerte de la madre:

Por eso, cuando un médico, el mismo de antes, me ordenó “usted tiene que enterrar a su madre” me pareció que blasfemaba. Tú, en caso semejante, lo habrías mentalmente abofeteado. ¿Cabe sepultar a una madre y a una como tú? ¿Hay que arrojar tierra sobre ella y tapiar con cemento y lápida? ¿Cómo, me dije, se pueden pronunciar esas cosas; cómo, todavía más aconsejarlas? Y el momento en que otro me manifestó con delicadeza de humano que comprende que comprende y por lo mismo que con expresiones duras no quiere se caigan pétalos de flor –la del ser mío, tambaleante–: “usted tendrá que despedirse de su mamá; asumir dentro de sí el sufrimiento y tornarlo algo creativo”, pensé que por lo menos él le daba un derecho de vida al dolor. (135).

Respecto a lo inevitable de la muerte y la conciencia de finitud Abbagnano sostiene lo siguiente:

El tiempo es la posibilidad de que se extravíe cada una de las posibilidades del hombre; la muerte es la posibilidad de que se aniquilen todas sus posibilidades y se aniquile él mismo. La muerte y el tiempo, en general, la temporalidad, determinan, pues, esencialmente, la naturaleza del hombre en cuanto es indeterminación y problemática. La temporalidad no es una circunstancia accidental de la existencia del hombre, un estado provisional de su ser al que sea concebible que se sustrajese. La temporalidad define la naturaleza, la constitución última del hombre, porque es la problemática misma de su ser. Todo lo que el hombre es, lo es en virtud de su naturaleza problemática; y ésta es la temporalidad misma. (Abbagnano 1942, 59).

La problemática del ser que es la temporalidad, y el estado físico que es provisional, encuentra su trascendencia gracias a este testimonio y encuentro con la poética de la evocación. Este diálogo de madre e hija se sostiene en el tiempo mediante la palabra y la escritura. La voz narradora se multiplica gracias a la capacidad de recordar y reconstruir cada momento de una vida que se resiste a apagarse y que se perenniza entre las páginas de esta carta, como un grito que tiene el don de la vitalidad y la transfiguración:

Ya no suena la música pulsada por tus brazos y dedos desde el núcleo del pecho. La letra –Ya se ha aseverado– queda. Y esa que tú plasmaste en sonido, palabras y hechos, y que yo únicamente transmito, –yo, nueva escriba– la que te torna perenne. La letra y mi fe. Fe en ti; porque tú significas para mí una creencia y las creencias no se entierran, ni menos se sepultan. Viven y reviven. Quizá por eso tuviste el don de la muerte rápida aunque falaz. (Rumazo 2020, 135).

Este pasaje de la novela se une a esa variedad de piezas narrativas disgregadas a lo largo de toda la obra y que no siguen una cronología lineal entre sí; esa falta de cohesión en los episodios que se narran genera en el lector una incomodidad propositiva, que lo lleva a detenerse en la lectura, regresar páginas y hacer un esfuerzo por intentar seguir el camino que Rumazo propone.

Si hay un objeto con el cual se me ocurre comparar a *Carta larga sin final* es con una colcha de arpillera por formar un todo a partir de retazos de múltiples colores y tamaños, un collage literario que interpela directamente a quien lo lea.

Conclusiones

1. *Carta larga sin final* representó una innovación literaria en América Latina en el tiempo en el que vio la luz

Como ya se ha recalcado, *Carta larga sin final*, escrita entre 1974 y 1978 es una novela digresiva y autoficcional que escribe desde el dolor de la pérdida, tiene su lugar de enunciación desde la intimidad del “yo” determinado por la subjetividad del lenguaje y la temporalidad dentro de la cual se desarrolla la acción narrativa.

La identidad de la narradora se pregunta acerca la configuración del narrador literario mediante la noción de “sí misma,” de esta manera Lupe Rumazo muestra en *Carta larga sin final* un rasgo determinante que convierte a esta novela no solo en la historia íntima de una pérdida, sino en un texto innovador desde su construcción y su intencionalidad desde el lugar y la forma de enunciación.

La novela tiene una prosa profundamente poética, pero no por ello se hunde en excesos retóricos. En *Carta larga sin final* se evidencia una escritura que se encuentra muy arraigada a su hora, parafraseando una expresión de la propia autora, a sus circunstancias vitales y al entorno que la rodea, una escritura que constituye la sabiduría de lo vivido y se transforma en palabras, en lenguaje que testimonia la ausencia, la memoria, la muerte y la presencia maternal, tanto en la dimensión material como simbólica.

1.1. El testimonio del dolor desde la escritura de yo

En *Carta larga sin final* está muy latente el lenguaje que describe, que denomina, y que cuenta el dolor. El lenguaje del dolor es parte fundamental de la poética de esta novela. Muchas veces el lenguaje que se precisa para relatar el dolor puede ser esquivo o insuficiente a la hora de expresar la magnitud de sentimientos o acontecimientos, más aún si ese dolor es causado por la pérdida de la figura materna.

1.2. Lupe Rumazo destaca como investigadora y creadora de una estética propia a la que le dio el nombre de Intrarrealismo

Su poética, sobre la cual teorizó en el ensayo *Yunques y crisoles americanos* para delimitar y explicar características comunes en la literatura hecha por varias autoras latinoamericanas incluida ella misma. El Intrarrealismo es una propuesta estética

enfocada en la escritura hecha por mujeres que evidencia cómo la escritora repele la violencia a través de la trascendencia de su creación al dejar un testimonio de sus propias vivencias, al mirarse y escribirse desde la introspección, sin asumir una postura indiferente con la época y el contexto en los cuales surge la escritura.

Es muy destacable el trabajo ensayístico de Rumazo, así como su exhaustiva investigación para detallar la biografía y obras de tantas autoras, lo cual convierte a *Yunques y crisoles americanos* en un valiosísimo instrumento de análisis de la literatura femenina latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, que no ha sido adecuadamente difundido o estudiado. “De muy poco valdrían las exploraciones que anteceden sobre la literatura última de la mujer americana si no expurgáramos dentro de la nuez misma de la condición femenina”. (Rumazo 1967, 33).

1.3. Carta larga sin final plantea y problematiza el vínculo materno-filial a través de una carta fragmentada

Inés Cobo, madre de Lupe Rumazo y destinataria de esta carta, se convierte en memoria, recuerdo y representación a partir de su muerte. La muerte abordada como el entendimiento de otra forma de presencia de la madre ausente, la muerte asumida como aquello inasible con lo que la voz narrativa establece una interacción, ya que la presencia-ausencia y recuerdos de la madre, están inevitablemente atravesados por la finitud de la vida como factor determinante ante esta otra forma de comunicación con la madre mediante cartas.

1.4. Lupe Rumazo se mantuvo escribiendo desde las orillas

En su trabajo literario problematizó el tema del exilio y la extrañeza que siente por su país natal, Ecuador. Rumazo siempre se definió como una escritora crítica y anticatólica, nunca mostró interés por ser encasillada dentro de ninguna corriente o tendencia literaria y forjó su propia concepción estética y teórica acerca de su obra lejos de las tendencias literarias dominantes en la época.

1.5. Recomendaciones

Es necesario que la academia y la crítica literaria indaguen con mayor atención y exhaustividad en la investigación que Lupe Rumazo realizó sobre las escritoras latinoamericanas de principios a mediados del siglo XX, esta investigación recoge datos relevantes acerca de la obra de varias autoras, muchas de ellas han tenido que enfrentarse a la falta de un adecuado reconocimiento y difusión de su obra, como la misma Lupe

Rumazo, quien gracias a esta investigación expuesta ampliamente en el libro de ensayo publicado en 1967 *Yunques y crisoles americanos*, desarrolló la teoría acerca de una tendencia literaria a la cual denominó Intrarrealismo, la cual ha sido cultivada por las autoras que Rumazo ha investiga en su ensayo, ya que logra identificar entre las obras de una y otra escritora, elementos en común suficientes como para sustentar la consolidación de una nueva corriente literaria:

INTRARREALISMO, lo nombraría yo (1), por metido dentro de la realidad cotidiana y por introducido doblemente en la realidad metafísica. Realismo dos veces real, pues amalgama de lo temporal y lo permanente, y a ambos cuestiona. Realismo efectivo, que no corta en mitades separadas lo que de hecho está cohesionado. Y que sin tener la estructura de un movimiento ni la corporeidad de una escuela, es ya definitivamente coexistencia o coincidencia de idéntica tendencia. Hay un rumbo marcado en las nuevas voces americanas, una fijación de una única personalidad aunque cada autor conserve su estricta individualidad. Rumbo que por un lado implica desasimiento del realismo social y por otro, puesta las de primeras piedras, al menos dentro de la literatura americana. La “rebelión metafísica” ciertamente ofrecen carácter inaugural si va acompañada de una tónica diferenciada: lenguaje escueto, objetividad, poder de sugerencia, tiempo presente, escepticismo, fuerte conciencia histórica, técnica moderna, cotidianeidad, anti-insularismo y, esencialmente, tono americano inconfundible. (Rumazo 1967, 82).

De esta manera Rumazo se convierte en una de las primeras ensayistas de América latina en investigar la literatura producida por mujeres del continente, su estudio le permitió identificar características comunes en la obra de las escritoras estudiadas, a tal punto de reunir los elementos suficientes como para anunciar el nacimiento de una nueva tendencia literaria, que hasta el momento ha sido soslayada por parte de la academia y la crítica literaria, por lo cual se estaría pasando por alto un valioso aporte acerca de la investigación y tipología de la literatura escrita por mujeres en el siglo XX.

Es de vital importancia para las letras ecuatorianas y latinoamericanas abrir espacios de debate y relectura para la novela *Carta larga sin final*, ya que su propuesta acerca de la escritura intimista y confesional, que se vale de la narración, la poesía y el ensayo, la convierten en una escritura híbrida, fronteriza e innovadora.

Carta larga sin final generó hace cuarenta años un precedente para este tipo de escritura fronteriza y autorreferencial que hoy se analiza y se cultiva de la mano de la crítica, la academia y la creación, este fenómeno en la actualidad también se deriva de la producción literaria femenina, cuyas exponentes más relevantes son Cristina Rivera Garza, Clara Obligado, Margo Glantz, Josefina Ludmer, Daniela Alcívar, Chimamanda Ngozi Adichie y otras tantas escritoras.

Sin embargo, el precedente de innovación narrativa que estableció *Carta larga sin final* ha sido inexplicablemente pasado por alto, hasta hace tres años, cuando el catedrático y escritor ecuatoriano Leonardo Valencia y la Editorial Seix Barral, nos brindaron a las actuales generaciones la oportunidad de conocer la novela de Rumazo gracias a su segunda edición.

Carta larga sin final es un gran aporte para la literatura de habla hispana, incomprendida en su tiempo, y sin embargo muy vigente en nuestros días.

Este trabajo, en la medida que es una aproximación a *Carta larga sin final* desde la narratología, se apoya fundamentalmente en la teoría y herramientas propuestas por Gérard Genette y Paúl Ricoeur.

Este trabajo es un breve estudio de la estructura, tono y punto de vista que caracterizan a esta novela, sin embargo, espero que pueda ser el inicio de una cadena de estudios acerca de *Carta larga sin final*, obra que se presta para múltiples enfoques, especialmente en las áreas de la filosofía y la lingüística, donde queda mucho por decir y por explorar.

Personalmente existe la certeza de que extenderemos los horizontes de investigación respecto a la obra de Lupe Rumazo, pues urge un minucioso estudio y relectura de todos sus aportes al ensayo, la ficción y la crítica literaria latinoamericana.

También existe el anhelo de que este trabajo sea una suerte de acicate para que otros investigadores y académicos se aproximen a Lupe Rumazo y vayan desentrañando su obra, caracterizada por su capacidad suscitadora y por desmarcarse de patrones establecidos en la creación literaria.

Obras citadas

- Abbagnano, Nicola. 1993. *Introducción al existencialismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arroyo García, José Manuel. 2011. «Aproximación al “esquema L” de Lacan y sus implicaciones en la clínica (parte II)».
https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352011000200002.
- Begué, Marie-France. 2015. "La Simbólica del Mal de Paul Ricoeur comentada". *Teoliterária: Revista Brasileira De Literaturas E Teologias*. 3: 17-38.
- Carrión, Benjamín. 2006. *Narrativa latinoamericana*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Cixous, Hélène, Ana María Moix, y Myriam Díaz-Diocaretz. 1995. *La risa de la medusa*. Barcelona; Madrid: Anthropos ; Dirección General de la Mujer.
- Genette, Gérard. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Gómez Pardo, Rafael. 2011. «Deleuze o “devenir Deleuze”. Introducción crítica a su pensamiento». *Ideas y Valores* 60 (145): 131-149.
- . *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- Hedva, Johanna. 2020. *Teoría de la mujer enferma*.
<https://zineditorial.wordpress.com/2020/04/04/teoria-de-la-mujer-enferma-johanna-hedva/>
- Ludmer, Josefina. 2009. «Literaturas postautónomas 2.0.» *Propuesta Educativa* 18 (32): 41-45.
- Ricoeur, Paul. 1999. “La identidad Narrativa”. En *Historia y narratividad*, traducido por Gabriel Aranzueque, 215-230, Barcelona: Editorial Paidós.
- . 2008. *Tiempo y narración. II*. México: Siglo Veintiuno.
- . 2006. *Tiempo y narración. III*. traducido por Agustín Neira. México: Siglo Veintiuno.
- . y Graciela Monges Nicolau. 2006. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Richard, Nelly. 1994. "¿Tiene sexo la escritura?" *Debate Feminista*. 9: 127-139.

Rivera Yáñez, Fausto Aníbal. 2020. “Lupe Rumazo, ensayo literario y prosa crítica”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/7577>.

Rumazo, Lupe. 1967. *Yunques y crisoles americanos*, Madrid: Edime

———.1978. *Carta larga sin final a mi madre, Inés Cobo de Rumazo González*. Madrid: Edime.

———.2020. *Carta larga sin final*, Colombia: Seix Barral Biblioteca Breve.

———. 1992. *Vivir en el exilio, tallar en nubes: ensayos*. Caracas; Madrid: Edime.

Rivera Garza, Cristina. 2016. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. México: Penguin Random House.

———.2013. *Los muertos indóciles* México: Tusquets Editores. S.A.

Sola Morales, Salomé. 2018. «Los sentidos e interpretaciones del yo: Un análisis multidimensional». *Dixit*, n.º 29 (diciembre): 20-33.

<https://doi.org/10.22235/d.v0i29.1695>.

Sontag, Susan.1977. *La enfermedad y sus metáforas /el sida y sus metáforas*. Madrid: Debolsillo Editorial.

Starobinski, Jean.1974. *La relacion critica: psicoanálisis y literatura*. Madrid: Taurus.

Tacca, Oscar. 2000. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

Valencia, Leonardo. 2019. «Carta breve con final para Lupe Rumazo - Columnistas - Opinión | El Universo». 24 de septiembre de 2019.

<https://www.eluniverso.com/opinion/2019/09/24/nota/7531930/carta-breve-final-lupe-rumazo/>.

Zambrano, María. 2004. *La confesión: género literario*. Madrid: Ediciones Siruela.