

## POSMODERNIDAD Y CULTURA POPULAR: UNA ENCRUCIJADA DEL CUENTO ECUATORIANO PARA EL SIGLO XXI\*

Pablo A. Martínez

A partir de la década de los setenta se puede hablar con propiedad del *boom* del cuento dentro de la nueva narrativa ecuatoriana, hasta el punto de que la crítica, por un lado, ha acuñado y ha aceptado el término «nuevo cuento ecuatoriano»<sup>1</sup> y, por otro, ha reconocido la cantidad y calidad de cuentos y cuentistas. Dentro del panorama socio-cultural contemporáneo, signado por el entrecruzamiento de escuelas, movimientos y conceptos, disímiles, polémicos y hasta contradictorios, como posmodernidad,<sup>2</sup> globalización, neoliberalismo, modernidad, anti-modernidad, neocolonialismo, identidad, etnicidad,

- Texto leído en el IX Congreso de Ecuatorianistas celebrado en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, del 21 al 23 de julio de 1999.
- 1. Raúl Vallejo, estudio, selección y notas, *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración: antología del nuevo cuento ecuatoriano* (Quito: Libresa, 1990). La segunda edición actualizada de esta obra, con un título diferente, presenta significativas variantes entre las que se destacan: un incisivo «Estudio introductorio», la inclusión de otros autores (hombres y mujeres, nuevos y novísimos) y la revisión del criterio antológico de selección generacional. Es lamentable la eliminación de la brillante metáfora *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración* que con la concisión extrema del haikú, define al cuento y a su proceso festivo y doloroso de creación; ver, Raúl Vallejo, ed., *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX: antología crítica* (Quito: Libresa, 1999).
- 2. Empleo el término *posmodernidad* para referirme a una atmósfera cultural general que es el resultado de un cambio en las condiciones de la producción industrial, del surgimiento de las tecnologías de punta y de la globalización del mercado tanto de productos como de ideas. Con el término *posmodernismo* me refiero a una extensa gama de manifestaciones posmodernas tanto en literatura como en arte; me interesa en particular el *cuento posmoderno*, al que me referiré más adelante, tratando de caracterizarlo; en todo caso la definición que considero más instrumental y caracterizadora, aplicada al nuevo cuento ecuatoriano es la de Linda Hutcheon, quien ve al posmodernismo como «fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political», en *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York and London: Routledge, 1988), 4.

cultura popular, transculturación, eurocentrismo, cultura de elites, periferias culturales y capitalismo salvaje, es necesario abordar la actual narrativa ecuatoriana y, dentro de ésta, el cuento, con el fin de establecer su *status* cultural y determinar su contribución al esclarecimiento del continuo debate sobre identidad nacional, especificidad artística e impacto social de las artes.

Sin duda el cuento es el género literario más *popular* y difundido en el país y como tal goza de un *nutrido* público lector. Mas esta apreciación es relativa y peca de optimista si se considera que el número de lectores de obras literarias, en el Ecuador, es mínimo en relación a la población total y que estos lectores pertenecen casi exclusivamente a segmentos minoritarios de las clases media y alta.<sup>3</sup> Así, la mayoría de los ecuatorianos queda excluida del circuito de comunicación tan buscado por los escritores; este es entonces el mayor problema y dilema para los escritores. ¿Cómo conseguir un número mayor de lectores? ¿Qué estrategias, temáticas, estilísticas, lingüísticas, y sobre todo culturales, adoptar para que los textos lleguen al mayor número posible de lectores tanto nacionales como extranjeros? ¿Qué hacer en una época posmoderna y globalizada, sujeta entre otras a la tiranía de la imagen y de los multimedia, con la función social de la literatura, implícita en los cuentos, que sería imposible sin su lectura? ¿Qué hacer para lograr una difusión, estudio y discusión sostenidos? Con razón Arturo Arias habla del «fantasma de las literaturas invisibles» que deambula por los países subdesarrollados, puntualizando que «una literatura invisible es una literatura que nadie lee, que nadie comenta, con la cual nadie dialogiza, a la cual nadie toma en cuenta»,<sup>4</sup> y sostiene que tal situación no tiene que ver con la calidad literaria sino con «la circulación de productos culturales producidos en la marginalidad [...], con su falta de existencia dentro de centros hegemónicos de decisión cultural» (Arias, 33). ¿Es pues la literatura ecuatoriana una literatura invisible? En cuanto a divulgación en el país y el exterior, sí; en cuanto a calidad y complejidad, definitivamente no.

Asumo que esta problemática no es ajena ni ignorada por los cuentistas dentro del proceso creador de sus obras ni por los lectores y estudiosos de las mismas, dentro del proceso analítico e interpretativo de lectura, porque la tarea de cada lector es devolver a los textos la mirada crítica sobre el mundo que la práctica discursiva de sus creadores posibilitó al crearlos (Arias, 35). Por eso,

3. Existe un consenso general respecto a que, si bien diferentes lectores leen un mismo texto de diferentes maneras, ciertas características textuales y referenciales son obvias en cualquier lectura, posibilitando diversas interpretaciones, ya que tanto el texto como el lector (sus conocimientos, experiencias, intereses y preparación) son factores cruciales en el balance final.
4. Arturo Arias, «Identidad/literariedad: marginalidad y posmodernidad en Centroamérica», *Kipus* (Quito) 4 (1995/1996): 33.

he seleccionado para este ensayo textos exigentes y logrados a los que considero, por sus cualidades estéticas, fundadores de la cuentística ecuatoriana de los 90, posmoderna y neopopular.<sup>5</sup> Estos cuentos, es necesario reconocerlo, dialogan de igual a igual con los más logrados de América Latina, escritos en la última década. Definitivamente, este género se proyecta hacia una consagración definitiva en el siglo XXI, por ser estilísticamente ricos y complejos, intertextualmente densos y sugerentes y políticamente oportunos y consecuentes. Todos han sido publicados entre 1992 y 1998. Sus títulos podrían configurar una necesaria aunque polémica *Antología crítica del cuento posmoderno y neopopular ecuatoriano*, integrada por *Desde una oscura vigilia* (1992) de Jorge Velasco Mackenzie, *Fiesta de solitarios* (1992) de Raúl Vallejo, *La otra piel* (1992) de Aminta Buenaño, *Cuentos breves y fantásticos* (1994) de Jorge Dávila Vázquez, *Historias leves* (1994) de Iván Egüez, *Fetiché y Fantoche* (1995) de Huilo Ruales Hualca, *La luna nómada* (1995) de Leonardo Valencia, *Turba de signos* (1995) de Gilda Holst, *Un close up prolongado* (1996) de Liliana Miraglia, *El palacio de los espejos* (1996) de Abdón Ubidia, *Los últimos hijos del bolero* (1997) de Raúl Pérez Torres, *Zoom* (1997) de María Gabriela Alemán, *Quehaceres postergados* (1998) de Yanna Hadatty Mora; *Mi sombra te ha de hacer falta* (1998) de Lucrecia Maldonado y *Un extraño en el puerto* (1998) de Javier Vásconez.<sup>6</sup>

5. Debido a las limitaciones de espacio resulta imposible analizar con detenimiento las obras seleccionadas; todas ameritan sendos estudios que están por escribirse: Jorge Velasco Mackenzie, *Desde una oscura vigilia* (Quito: Abrapalabra, 1992); Raúl Vallejo, *Fiesta de solitarios* (Quito: El Conejo, 1992); Aminta Buenaño, *La otra piel*, 2a. ed., (s.l. [Guayaquil?]: Lito e Imprenta Jochi, 1994); Jorge Dávila Vázquez, *Cuentos breves y fantásticos* (El Conejo, 1994); Iván Egüez, *Historias leves* (Quito: Abrapalabra, 1994); Huilo Ruales Hualca, *Fetiché y fantoche* (Quito: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1995); Leonardo Valencia, *La luna nómada* (1a. ed. ecuatoriana (Guayaquil: MANGLAReditores, 1998); Gilda Holst, *Turba de signos* (Quito: Abrapalabra, 1995); Liliana Miraglia, *Un close up prolongado* (Quito: Abrapalabra, 1996); Abdón Ubidia, *El palacio de los espejos* (Quito: El Conejo, 1996); Raúl Pérez Torres, *Los últimos hijos del bolero* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1997); María Gabriela Alemán, *Zoom* (Quito: Eskeletra, 1997); Yanna Hadatty Mora, *Quehaceres postergados* (Quito: El Conejo, 1998); Lucrecia Maldonado, *Mi sombra te ha de hacer falta* (Quito: Eskeletra, 1998); y Javier Vásconez, *Un extraño en el puerto* (México: Alfaguara, 1998). Las citas de estas obras contendrán los títulos completos de los cuentos de los cuales provienen, para facilitar su identificación.
6. Si bien para este ensayo, los textos seleccionados me resultan fundamentales e imprescindibles, es obvio que «no están todos los que son»; pienso, por ejemplo, en *Las mujeres están locas por mí* (1997) de Raúl Serrano Sánchez, *Blues de la cama vacía* (1996) de Francisco Parra Gil, *El corazón es un animal en celo* (1995) de Carlos Carrión, *La dama es una trampa* (1996) de Galo Galarza y *El humo de tu boca* (1998) de Pablo Cuví. Por otra parte, reconozco que para una antología crítica como la arriba sugerida, faltarían otros autores, también imprescindibles, con obras importantes escritas en la década de los 80. Sobre la nomenclatura *posmoderno* y *neopopular* volveré más adelante para precisar su alcance y sus limitaciones.

Raúl Vallejo, en 1990, al explorar las características temático-estilísticas del nuevo cuento ecuatoriano, considerado como *signo artístico*, señalaba que su novedad radica en la preocupación por el lenguaje, la profundización semántica, el perspectivismo múltiple de narración y narrador, la ruptura espacio-temporal, el surgimiento del anti-héroe, la irrupción del personaje femenino y la recuperación del sentido humano de la sexualidad, francamente asumida (Vallejo, *Una gota*, 18-25). Ernesto Albán Gómez, en 1995, comentaba que, temáticamente, el mundo de los nuevos cuentistas configura «un universo entretreído de figuras ambiguas y de historias a medio camino entre la realidad y la ilusión», por el que obsesivamente rondan la frustración, la pesadilla, la humillación, la soledad, el insomnio, los espejismos y delirios del desdoblamiento, la falsedad, la locura y la muerte.<sup>7</sup> Claude Couffon hablaba en 1996 de «un renacimiento suntuoso y fascinante» de la cuentística ecuatoriana.<sup>8</sup> Y el mismo Vallejo, en 1999, actualizando su análisis de 1990, considera como elementos caracterizadores del nuevo cuento ecuatoriano: el final inesperado y sorprendente, la generación polisémica de sentidos, la deconstrucción del tiempo histórico, la integración de lo marginal al discurso cultural, la presencia femenina con voz e historia personales, la concepción de la infancia tratada en función del personaje y no del tema y la recuperación de lo fantástico enfrentado a lo moderno (Vallejo, *Cuento ecuatoriano*, 24-56).

¿Qué pasa, entonces, con el cuento *posmoderno* ecuatoriano de los 90 cuyo ideolecto incluye, en mayor o menor grado, todas las técnicas y características arriba señaladas? ¿En qué se diferencia el cuento *posmoderno* del *nuevo* cuento? ¿Cuál es el giro cualitativo, en temática, técnica y lenguaje, que irrumpe en los 90, superpuesto a los patrones de desarrollo sostenido que ha cohesionado y renovado al cuento ecuatoriano desde 1970, como lo señalaran Albán Gómez, Couffon y Vallejo? ¿Cómo explicar la ruptura y renovación erigidas paradójicamente sobre una evidente continuidad y *tradición*?

Una respuesta tentativa creo hallarla en el pensamiento posmoderno que, al ser una nueva forma de entender la realidad y al proponer un encuadre ideológico diferente,<sup>9</sup> posibilitaría dos direcciones de desarrollo para el cuen-

7. Ernesto Albán Gómez, prólogo, y Birte Pederson, traducción, *Doce cuentistas ecuatorianos/Zwölf Kurzgeschichten aus Ecuador* (Quito: Librimundi, 1995), 9-15. Habla también Albán Gómez de las estrategias del discurso narrativo que, significativamente, son las mismas de la década de los 90, con la salvedad de que ahora son estrategias renovadas al servicio de una diferente cosmovisión: «Juegos verbales, imágenes, ritmos del lenguaje, deliberadas tergiversaciones y ambigüedades, alusiones y omisiones, distintos puntos de vista, rupturas temporales y espaciales...» (15)
8. Claude Couffon, prólogo, y France Fontaine, traducción, *Veintiún cuentistas ecuatorianos/Vingt et une Nouvelles Equatoriennes* (Quito: Librimundi, 1996), 19.
9. Me refiero aquí al hito teórico de Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna* (Madrid: Cátedra, 1986), en donde se plantea lo posmoderno como resultado de la increduli-

to ecuatoriano del próximo siglo: lo posmoderno (con un predominio aparente de lo formal) y lo popular urbano (con un predominio también aparente de lo temático), caracterización que no es excluyente ni definitiva. De allí que, lo que han hecho algunos cuentistas es reponer en la mesa de discusión la naturaleza del lenguaje. Así, el alucinado Navegante, protagonista de «Bruma» de Leonardo Valencia, ubicado en un montículo de la Isla San Salvador, en Galápagos, leerá en voz alta y al borde de la locura, un manuscrito/palimpsesto/cuento/testamento, en un intento vano de rescatar la memoria histórica del laberinto del tiempo; esta confesión/confusión no es sino una inútil búsqueda de identidad que se remonta al origen de las especies, que es al mismo tiempo el origen del hombre:

...la fatigada moneda heraclitiana: plano diacrónico, sucesión verbal cercada, donde yo no quiero ser del río una gota sin origen ni destino. Historia foránea. O interpolación, yuxtaposición, ensamblaje, transcripción, traducción, tradición, traición, transtextualidad, intertextualidad, plagio, copia medieval, fuente común, escritura, lectura, invención, delirio, restauración, edición computarizada, word processor, reelaboración, salvaje palimpsesto, bla, bla, bla... ¡participen de la rifa! Todo lo encontrarán aquí: o nada (86)

También buscan afanosamente otros narradores la reconstitución del sujeto/persona, creando personajes atrapados entre el odio y el amor, entre las convenciones sociales y una identidad mutilada, entre el placer de los sentidos y los conflictos de la propia sexualidad. Este es el caso de la protagonista de «Alguien se escondió por allí» de Aminta Buenaño: una niña inocente que al ser sorprendida en juegos y escarceos amorosos con su primo es reprimida brutalmente por sus padres y traumatizada por el resto de su vida. El trauma, expresado en una prosa violenta y acusatoria, es de tal magnitud que ella vivirá con un complejo de inferioridad y de culpabilidad, con un sentimiento de asco y repugnancia hacia sí misma. Para este ser indefenso, la virginidad implica y significa terror; el acto sexual es suicidio; la familia es una escuela de hipocresía; el sexo es porquería; y el destino de ser mujer, una tragedia. Una opresiva atmósfera de malicia hipócrita, una verdadera cultura del pecado y de las apariencias domina en el relato. El desenlace es una condena a la soledad

dad en los metarrelatos propuestos por la Modernidad: la primacía del sujeto y de la razón; la idea de un progreso ilimitado, supeditado al poder de la razón; la emancipación del hombre; el auto-conocimiento progresivo; y la libertad de la voluntad. Según Lyotard, los metarrelatos (discursos maestros del pasado como las ideologías políticas, el psicoanálisis, la ciencia y la religión, entre otros) que pretendían una autoridad total han perdido credibilidad en la época contemporánea que enfrenta, en términos culturales, un eclecticismo total. Una lúcida síntesis de estos problemas se encuentra en José E. Juncosa, ed., *Posmodernidad: preguntas, debates y perspectivas* (Quito: Abya-Yala, 1998).

total de la protagonista, sentenciada sin apelación por la familia, la sociedad y sus instituciones más representativas: la iglesia, la escuela y la biblioteca, el lugar de su trabajo. El cuento desmitifica la farsa del código de honor y el mito de la virginidad. Hacia el fondo del pozo putrefacto de la culpa, la protagonista descenderá con un miedo obsesivo a los hombres; pero ese descenso será el descubrimiento de su condición de mujer y de su sexualidad, a pesar de conseguirlo mediante la lectura de novelas pornográficas y la masturbación. Una mezcla desconcertante de pasión, voluptuosidad soterrada, anhelos de violación y terror a la figura represora del padre acompaña este nacimiento, «en tanto que sus gritos de animal herido se escuchaban como sirenas de bombero, como campanas a rebato [...] volviendo locas al ruedo de beatas» (53).

Otros autores exploran la provisionalidad del significado de la realidad y la relatividad de la verdad, como es el caso del fotógrafo-periodista Manuel Manosalvas, protagonista de «Flash» de Iván Egüez quien, obsesionado por la vanidad del triunfo y del dinero y seguro de obtener por tercer año consecutivo el «Gran Premio a la foto más periodística», con su fotografía del incendio de un hotel, descubre, en el acto de premiación, que «la foto premiada era de un colega desconocido y en ella aparecía Manosalvas prendiendo fuego al traspatio del vetusto hotel de madera. A Manosalvas entonces se le cayó el clavel de la solapa y a nadie se le ocurrió tomarle una foto» (65).

Y hay cuentistas cuyos textos, más que fotografías, son radiografías, autopsias y desenmascaramientos de las estructuras y de las relaciones de poder; o si se quiere profundas aproximaciones a la naturaleza política de toda representación literaria que a la vez devienen en acervos cuestionamientos a la condición humana degradada. Es el caso patético del militar graduado de «subteniente de la república recién incorporado a las gloriosas fuerzas de defensa y seguridad nacional», (41) del cuento «Calificate», de Lucrecia Maldonado. La narración está estructurada en torno a un contrapunto trágico y cómico: por un lado, la brutalidad de la instrucción militar, el fracaso y el desencanto del protagonista, la degradación de los seres humanos educados para el odio, tratados con un lenguaje violento y soez por sus superiores, obligados a matar a perros para que luego no duden en matar a hombres, adiestrados en todas las técnicas de delación y de tortura; por otro, la intercalación de cinco *cachos* o chistes populares contra los militares y uno contra Judas y su traición los cuales, si bien producen humor y risa, no logran disipar el clima de terror y asco ni el de compasión y solidaridad por la prematura muerte del subteniente a los 25 años: «(Dizque el Pinochet se muere y le van a hacer la autopsia. Entonces le dan un tajo en el tobillo, y sale mierda; después le dan un tajo en el cuello, y más mierda; al fin le abren el estómago y se riega un montón de mierda, entonces el doctor da el diagnóstico: —Derrame cerebral)» (41-2).

En todos estos casos estamos ante el significado como producto del intercambio social: toda una poética del *descentramiento* y del exceso, de la inestabilidad y de la fragmentación. Esto comprueba la vitalidad y complejidad del nuevo cuento y evidencian el hecho de que los cuentistas exploran una variedad insólita de posibilidades narrativas que van desde radicales experimentos formalistas como el mini-cuento metaficticio «El rizo de las palabras»,<sup>10</sup> de apenas cinco líneas, con que se abre el libro de Egúez, hasta formas tradicionales renovadas por la novedad del tema y una prosa intensa, alegórica y sorprendente (como «De la ciudad de cristal», de Abdón Ubidia [94-119], en el que la simetría fondo/forma, llevada a extremos de un detallismo obsesivo, da como resultado una realidad nueva o autosuficiente cuyo único material es el cristal y la transparencia del lenguaje) u otras que dan primacía a la creación de temas mediante la manipulación experimental del lenguaje (el caso, por ejemplo, el esperpéntico y mágico macrocuento anecdótico «Fetichismo y Fantochismo», de Huilo Ruales [149-218], texto/máquina generadora de temas: el circo apocalíptico, la caducidad del ser humano, la morbosidad colectiva, las migraciones populares, las paradojas de la justicia humana, la invención del juego, la religiosidad popular, el turismo erótico, el mito de la virgen/puta, la vitalidad de las supersticiones y creencias populares, el ritual de la cacería, el juicio final).

Por lo tanto, la renovación estilística de estos cuentistas, al verse abocados a la dificultad y, a veces, a la «imposibilidad» de interpretar y dar sentido al mundo que les rodea, requiere y privilegia técnicas como la contradicción, la permutación, la discontinuidad, el azar, el exceso y el cortocircuito de la «metaficción».<sup>11</sup>

En este sentido, importa destacar que la perspectiva de estos narradores ante el mundo que describen, ya sea verosímil (Miragliá, Alemán, Hadatty Mora), fantástico (Dávila Vázquez, Ubidia), utópico (Ubidia y algunos textos de Valencia) o mágico (Ruales Hualca, Velasco Mackenzie), está condicionada por una visión desde el interior de la realidad misma, que la comparten autores y lectores. Debido a esta actitud de ruptura, típicamente posmoderna, el lector llega a tener conciencia de que el lenguaje configura antes que representa la realidad, que el *yo* posee una identidad múltiple y en proceso constan-

10. El texto completo es el siguiente: «Está en las primeras páginas del libro; entre ellas, apenas asomado, aparece un cabello, diríamos que un rizo. El lector lo toma como si estuviera sacándolo de la sopa. Es largo, largo, larguísimo; pero lo sigue halando, hasta que el libro queda con las páginas en blanco» (11).
11. Ver, David Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (London: Edward Arnold, 1977), 240. Dentro de la metaficción se destacan, por ejemplo, los propósitos de crear confusiones ontológicas entre autor y personaje o entre personaje contemporáneo y figuras históricas.

te de construcción y que el significado es, en última instancia, una construcción social.<sup>12</sup>

El universo paródico<sup>13</sup> que propone el *corpus* de estos cuentos se sostiene primero, en una fusión original (casi inédita en el nuevo cuento ecuatoriano de los 70 y 80) que, como lo señalara Jameson, allana las distancias entre la cultura de elites y de masas;<sup>14</sup> segundo, en la «problematización» de las relaciones entre ficción e historia; tercero, en el cuestionamiento sistemático de la autoridad de las instituciones; y cuarto, en la quiebra de las fronteras establecidas entre géneros, discursos, disciplinas y artes. Por él desfilan, por una parte, muchas de las técnicas, estrategias y perspectivas asociadas con lo posmoderno en las artes.<sup>15</sup> Y, por otra, muchos de los elementos, componentes y manifestaciones de la cultura popular urbana: el cine, la música (pasillos, boleros, tangos, salsa, pop), los cuentos infantiles, supersticiones, leyendas, los serenos o serenatas, el fútbol, los ídolos populares (Julio Jaramillo, Carlos Gardel, Los Panchos, Daniel Santos), el humor (chistes, cachos, dichos, refranes, caricaturas), la religión, la poesía.<sup>16</sup> El cuento posmoderno ecuatoriano toma en consideración todas las esferas de la realidad y dialoga con personajes que provienen de todos los estratos sociales. Así combina, por ejemplo, realismo y fantasía, la mentalidad burguesa con la de los marginados, la técnica con el mito. Su camino predilecto no es la uniformidad sino la diversidad: semánticamente opera por contrapunto y contraste; sociológicamente por la interrelación de lo culto con lo popular.

Un recorrido por estos cuentos evidencia una cosmovisión dolorosa y desgarrada (Vallejo, Velasco Mackenzie), escéptica y trágica, cínica y desengañada (Vásconez, Pérez Torres), ambigua y ambivalente (Valencia), paródica y satírica, contestataria e irreverente (Ruales, Egúez), que contrasta con fugaces

12. Considérese, por ejemplo, en relación con el proceso de construcción de significados, algunas estructuras sintácticas y textuales como las construcciones no gramaticales, la incompatibilidad semántica (aparente, por supuesto) y el arreglo inusual de la tipografía.
13. Linda Hutcheon, en *A Poetics of Postmodernism*, destaca el papel relevante de la parodia en el posmodernismo, pues implica una ruptura con y un desafío a todo lo establecido; más aún, la parodia, para Hutcheon, es una de las características más destacadas de la estética posmoderna (véase nota 2).
14. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC, and London: Duke University Press, 1991). Al identificar la discontinuidad como uno de los fundamentos de la posmodernidad, Jameson señala, entre los elementos caracterizadores de la misma, la ruptura de fronteras entre la cultura de elites y la cultura popular.
15. Téngase en cuenta que el uso de materiales diversos es una técnica común del posmodernismo.
16. Importantes textos ecuatorianos sobre cultura popular son: Claudio Malo González, *Arte y cultura popular* (Cuenca: Universidad del Azuay y CIDAP, 1996); Hernán Ibarra, *La otra cultura: imaginarios, mestizaje y modernización* (Quito: Abya-Yala y Marka, 1998); y Patricia Varas, *Narrativa y cultura nacional* (Quito: Abrapalabra, 1993).

destellos de optimismo y vitalidad (Ubidia, Maldonado, Holst), de solidaridad y esperanza, de generosidad y nobleza (Aleman, Miraglia, Dávila Vázquez). Son mundos ficticios paralelos a la realidad pero dependientes de ella, «surgidos» de ella pero en constante enfrentamiento. Una especie de laberinto de espejos en el cual, autores y personajes se hallan atrapados en la encrucijada de sus propias contradicciones, históricas y personales; en la encrucijada de ajenas limitaciones y condiciones impuestas por la historia, la sociedad, la política y la economía. Tal encrucijada, ese «paraje [del cuento y de la realidad] en donde se cruzan dos o más calles o caminos»,<sup>17</sup> es una situación de desafío y resistencia que se resuelve muchas veces en nuevos enfrentamientos: alteridad e identidad, alienación y pertenencia, presencia y ausencia, aldea global y aldea local. Es la crisis general que en el Ecuador se ha venido gestando desde la década de los 70 y cuyo impacto y eclosión se siente con igual intensidad en los 90, tal como nos lo recuerda el narrador de «Cien mujeres han pasado por mi vida», de Raúl Pérez Torres:

... aquí también la justicia ha sido más peligrosa que los criminales y la ciudad de Quito, bella y pacata en otros tiempos, empezaba a cubrirse con ese manto de infamia, todo el país empezaba a podrirse, el barrio ya no existía, las casas se volvieron prisiones de paredes altas, indignas de la vida, barras de hierro en las ventanas, alarmas, vigilantes cada cuadra, se visitaban por teléfono. Un nuevo monstruo iba creciendo desde la mitad del mundo: la corrupción, el robo, la perversión burocrática, la epidemia de la coima, y hasta tu padre te pedía dinero para tramitarte la cédula de identidad. Los exrevolucionarios, compañeros de banca, de ideales, de amores, se unían a los poderosos, levantaban enormes empresas con doble contabilidad, con doble discurso. Los nuevos ricos dictaban leyes, ponían diputados, compraban magistrados, sacaban a sus familiares de los manicomios y los nombraban ministros. Los candidatos se vestían de payasos, bailaban y cantaban en las tarimas, practicaban el strip-tease, se arrastraban por los suelos, besaban la mierda de los niños menesterosos, se casaban con putas. Todo por el poder [...] Todo el pueblo empezó a espantarse de su miseria y a inventarse una desquiciada forma de vivir, de sobrevivir. Una violencia espejo de la brutal violencia del Estado, una ratería ídem [...] El amor andaba parapléjico por las calles, las personas acezantes, alertas, para pescar a alguien, a cualquiera, que le ayudara a cruzar, a cruzar tan sólo, el temor de la noche (88-9)

En iguales territorios, con la conciencia de estar atrapados entre dos épocas, «entre dos mundos, el uno muerto y el otro incapaz de nacer»,<sup>18</sup> están si-

17. «Encrucijada», *Real Academia de la Lengua: Diccionario de la lengua española*, 20a. ed. 1984.
18. La frase, en mi traducción, es de Mathew Arnold. Citada por Philip Stewich en su ensayo «Literature», publicado en Stanley Trachtenberg, ed., *The Postmodern Moment: A Handbook*

tados muchos de los personajes trágicos del cuento posmoderno. Pero siempre, como lectores y seres humanos nos vemos reflejados, directa o indirectamente, en los micro-relatos brillantemente comprimidos de Egüez, Holst y Dávila Vázquez; en las pesadillas y sueños de Velasco Mackenzie, Ruales Hualca y Vásquez; en el *anecdotalismo* de Hadatty Mora, Miraglia y Alemán; en la impotencia y soledad desencantadas de Vallejo y Pérez Torres; en el fresco y sugerente ludismo social de Maldonado; y en la sutil ambigüedad reflexiva de Ubidia y Valencia. En una visión de conjunto, lo que hay que destacar en todos estos narradores es la recuperación para el lector del placer y la maestría en el arte de fabular, ya que es difícil no reconocer la especial capacidad del cuento para proyectar lo esencial de la condición humana con su gama compleja de temores y expectativas, impulsos y limitaciones, y alguna contada alegría, que son emblemáticos de tal condición en nuestra época (Stewick, 140). En última instancia, nuestros narradores posmodernos están lúcidamente conscientes de que la escritura, en palabras de Raymond Federman, es

*producir* significado y no *reproducir* un significado preexistente. Escribir es *progresar* y no *permanecer* sujeto (por hábito o reflejos) al significado que supuestamente precede a las palabras. Como tal, la ficción ya no puede ser la realidad, o una representación de la realidad, o una imitación, ni siquiera una recreación de la realidad; solamente puede ser UNA REALIDAD, una realidad autónoma cuya única relación con el mundo real es mejorarlo. Crear ficción es, en efecto, una manera de abolir la realidad, y especialmente, abolir la noción de que la realidad es verdad. El objetivo principal de la ficción será desenmascarar su propia ficcionalidad, exponer la metáfora de su propio fraude, y no pretender ya nunca más pasar por realidad, por verdad, por belleza.<sup>19</sup>

De esto se puede colegir que existe la voluntad decidida en los narradores, plasmada mediante los artificios de la ficción posmoderna por involucrar al lector en la producción de «significados» no solamente por las palabras del texto sino por su estructura y por los diferentes códigos culturales y simbólicos que manejan los autores,<sup>20</sup> dentro de la heterogeneidad cultural y de las

*of contemporary Innovation in the Arts* (Westport, Conn, and London: Greenwood Press, 1985), 135-56.

19. Raymond Federman, «Introduction» a *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow* (Chicago: Swallow Press, 1975), 8. La traducción es mía; los subrayados de Federman.
20. José Joaquín Brunner sostiene que «hablar con sentido de cultura requiere que nos refiramos a representaciones colectivas, creencias, estilos cognitivos, comunicación de símbolos, juegos del lenguaje». Esta cita puede aplicarse con precisión al cuento posmoderno, por su vinculación directa con la matriz cultural de la que proviene; en «Notes on Modernity and Postmodernity in Latin American Culture», *The Postmodernism Debate in Latin America*, Special Issue, *boundary 2: an international journal of literature and culture* (Durham, NC), 20.3 (1993): 34. La traducción del inglés es mía.

fragmentarias condiciones que impone de *modernidad* regional de América Latina (Brunner, 44).

No hay duda que «el afrodisíaco más grande del mundo [es] la palabra» (Pérez Torres «Cien mujeres han pasado por mi vida» 92). Por eso me atrevo a definir el cuento posmoderno como un afrodisíaco cambiante y siempre renovado, ya que como categoría transgenérica se alimenta del cambio, de la maleabilidad y de la permeabilidad. En su versión posmoderna se ha apropiado de la forma de muchos lenguajes discursivos de la época contemporánea para llegar a ser, según lo sostiene Ana Rueda, «una estructura híbrida que resiste las categorizaciones puristas y los sistemas taxonómicos de clasificación [que no se orienta] tanto a imponer nuevos modelos cuanto a la necesidad de hacer propuestas y descubrir nuevos campos [...] Las apropiaciones de otros ámbitos discursivos y el golpe al principio de unidad son parte de un mismo *impulso posmoderno* de denotar los centros privilegiados». <sup>21</sup> La ambigüedad de la trama, el lenguaje multívoco, los personajes-submarino lo diferencian completamente del llamado cuento tradicional y de la mayoría de cuentos escritos en el Ecuador en las décadas de los años 70 y 80; sin embargo, no aspira a ser un metarrelato de nuevo cuño, ya que como agudamente ha puntualizado Marco Denevi, «lo que llamamos historia, y aun la historia inventada, que es la literatura, no es mas que una probabilidad elegida entre muchas». <sup>22</sup> Y es precisamente por esto que el cuento posmoderno recurre con frecuencia a la ambigüedad, a la paradoja y a la contradicción, las cuales potencian la función referencial y estructural de las marcas paratextuales (títulos, epígrafes, dibujos, citas). Esto se aprecia en el mini-cuento «Un hombre olvidable» de Gilda Holst, de apenas diecinueve palabras y que a su vez está en el interior de otro cuento titulado «La vida literaria». El texto completo dice: «Era un hombre olvidable como una verdad tan, pero tan evidente, que ya no pudo verlo» (144). Los polos semánticos olvido, evidencia y verdad son tan evidentes que me eximen de un comentario aunque es obvio que el texto posibilitaría un ensayo interesante. <sup>23</sup>

21. Ana Rueda, «El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento», *Insula* (Madrid), 512-513 (1989): 29.

22. Marco Denevi, «Entrevista con Mempo Giardinelli», *Puro Cuento* (Buenos Aires), 3 (1987): 1-6.

23. El mismo cuento contiene otros dos microcuentos cuya intensidad lírica y poder de sugestión son notables. «El Perfume II» dice: «Estaba tan concentrada en sí misma que la hicieron esencialmente accesoria» (146). Y el otro, sin título, pero para el que el narrador sugiere dos: «La vida literaria» o «La confrontación» reza: «Según X nuestras vidas están en un pero, yo le digo que más bien están en un aunque. Competimos por saber quién es la más optimista de las dos!» (147). En el primer caso, la concentración del perfume es similar metafóricamente a la esencia que individualiza la personalidad de una mujer; ambos son esencias, es decir perfume concentrado; sin embargo la palabra final contradice esta

El cuento posmoderno demanda una participación activa del lector a fin de develar sus posibilidades significativas y sus claves de interpretación. Al ser polivalente y plurívoco, es un campo minado cuyo mapa exige varias lecturas. El texto, cual carta de navegación, presenta escollos que impiden y paradójicamente posibilitan llegar al tesoro escondido de la simbología del relato. Uno de esos escollos es el final inesperado, sorpresivo, ingenioso. Esta insistencia en el final abierto refleja la problematización sistemática del desenlace: ¿Duda ontológica y epistemológica del posmodernismo o parábola de la condición humana a fines del siglo? ¿Afán lúdico gratuito e intrascendente? Todo esto y mucho más.

El cuento «Cielo en suelo» de Raúl Vallejo (95-101) es de una complejidad temática y estructural sorprendente: una visión desolada de la condición humana. Una primera lectura revela un accidente fatal: alguien se suicidó arrojándose de una ventana; una segunda lectura personifica la tragedia y la monotonía asfixiante ocasionada por la rutina del trabajo: Lucas, posiblemente jubilado luego de 32 años de trabajo, decide suicidarse arrojándose desde la ventana del edificio donde ha gastado gran parte de su vida. Mas el cuento en subsiguientes lecturas tiene un semantismo filosófico y existencial sobrecogedor pero apenas sugerido: la anatomía del suicidio, de los sueños rotos, de las esperanzas perdidas, del anhelo de libertad: Lucas el loco, está convencido que va a poder volar y, como Ícaro, cree firmemente en su sueño (¿héroe trágico contemporáneo?) y muere noblemente en su empresa. Sin embargo, hay aún más. Todo el relato está organizado, primero en torno a una cadena de oposiciones que abre el abanico de posibles interpretaciones: prisión/libertad, sueño/realidad, lo superior/lo inferior, lo prosaico/lo elevado. Más aún, este ritual contemporáneo de la muerte se apoya en la fusión e interrelación de cuatro mitos: El mito clásico de Ícaro o el anhelo ancestral del hombre por volar; el mito bíblico de Lucifer, de Adán y Eva o la caída como precio de la culpa; el mito universal de la inmortalidad o el sueño de ser dioses; y el mito contemporáneo de la locura o la deshumanización del hombre en el trabajo rutinario, monótono y despersonalizado. Este cuento bien podría ser una metáfora de la condición posmoderna y del sentido final de la existencia humana.

Para concluir, insistiré en que las dos vertientes entrecruzadas que considero más prometedoras para el cuento ecuatoriano que se escriba en los ini-

relación: lo accesorio no es necesario y mucho menos esencial. La superficialidad o vanidad de esa mujer es mucho mayor: Su caracterización lingüística es también accesorio pues no hay ningún sustantivo; el adverbio y el objetivo, también son accesorios sintáctica, morfológica y semánticamente. En el segundo caso, el optimismo es destruido por las conjunciones adversativas de clara connotación negativa o privativa; las vidas de estas dos amigas son inauténticas. Otro título adecuado sería «Pesimismo».

cios del próximo siglo son: la de la posmodernidad, entendida como resistencia y no como decadencia y la de la cultura popular urbana, matriz de nuestra identidad latinoamericana. En el poder sugerente de la imaginación creadora y de la palabra de nuestros cuentistas están los sueños verbales que todavía nos son tan necesarios: el palimpsesto de la ciudad y la conciencia, la encrucijada de nuestros códigos históricos y personales, el *collage* de los símbolos que nos individualizan y la intertextualidad lúdica de nuestra memoria colectiva. Luchando contra los fantasmas reales de la transgresión, el desplazamiento, la fragmentación y la injusticia, tratando de construir un imaginario cultural solidario y abierto a la esperanza, podremos escribir en nuestras ciudades: «No nos privatizarán los sueños [ni la esperanza], seguiremos soñando [y leyendo] en plural». <sup>24</sup> ■

24. Graffiti que sirve de epígrafe al artículo de Alicia Ortega, «El graffiti: entre la institución y la calle», *Kipus: Revista Andina de Letras* (Quito), 3 (1995): 61.