

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

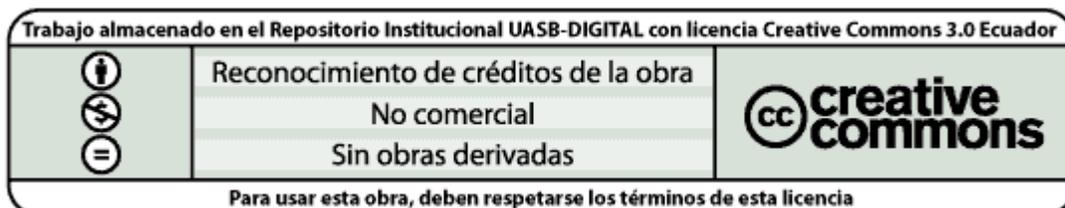
ÁREA DE LETRAS

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA  
MENCIÓN LITERATURA HISPANOAMERICANA

**REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN *LOS QUE  
SE VAN***

ESTEBAN SANTIAGO CHÁVEZ MALDONADO

QUITO, 2013



### **CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS**

*Yo, Esteban Santiago Chávez Maldonado, autor de la tesis intitulada “Representaciones de la mujer en Los que se van”, 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 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.*

*Quito, 28 de marzo de 2013*

*Esteban Santiago Chávez Maldonado*

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA  
MENCIÓN LITERATURA HISPANOAMERICANA

REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN *LOS  
QUE SE VAN*

ESTEBAN SANTIAGO CHÁVEZ MALDONADO

TUTOR: DR. VICENTE ROBALINO

QUITO, 2013

## ABSTRACT

La presente tesis plantea una investigación que se centra, sobre todo, en los personajes femeninos del libro *Los que se van*. Esta propuesta interpretativa busca renovar la metodología de la crítica tradicional merced a la atención que presta a los elementos 'internos' de la obra literaria (personajes, espacio, diálogos) para luego propender a una lectura asentada en el plano contextual o referencial. Se indaga en las posibles similitudes y diferencias que presentan sus formas de representar a la mujer y se realiza una interpretación de género. Su objetivo es comprobar que ciertos modelos patriarcales de representación de la mujer se mantiene en este volumen.

Para ello, el trabajo se sirve de estudios como los de Benjamín Carrión, Agustín Cueva y Francisco Proaño Arandi, de concepciones sobre la mujer y el personaje literario femenino en las propuestas de Erich Neumann, Lucía Guerra-Cunningham y Jorge O. Andrade y, de reflexiones narratológicas, principalmente de Algirdas Julius Greimas y de Mieke Bal. Por último, este trabajo se evidencia como una propuesta renovadora en la investigación y la crítica literarias.

Muy especialmente a mi ñaña Fer, cuyo espíritu indómito y cristalino  
ilumina los caminos de quienes tanto la amamos: su familia,  
A mi negrita Ali, porque su sonrisa es mi luz y mi sendero,  
A la Huesito, por su incondicional apoyo y desinteresado amor,  
A mi mami Margarita, por ese cariño y esa ternura entregados día tras día,  
A toda mi family: el Veshino, el ñaño Vicho, la Vero, la Dani, la Gaby, la Belén, el Pablín, la  
Cami, el Sebas, la Mome y el Ferchito, porque nunca será suficiente mi gratitud hacia  
ustedes,  
A la mamá osa Gina, por extenderme su mano en los momentos amargos,  
A todos quienes hacen la Universidad Andina Simón Bolívar, por su amabilidad,  
A Alicia Ortega, por su colaboración y su guía,  
Para todas y todos, mis reflexiones, mi admiración y este humilde trabajo.

## ÍNDICE

<b>Introducción.....</b>	<b>8</b>
Contexto histórico de partida.....	8
La mujer como personaje.....	11
Descripción metodológica y propósito.....	12
<b>Capítulo 1: Bases interpretativas y críticas.....</b>	<b>14</b>
1.1. Aciertos y generalidades de la crítica literaria.....	14
1.2. Modelos de representación femenina en la literatura patriarcal .....	24
1.3. Algunas consideraciones narratológicas.....	29
1.4. A modo de conclusión.....	36
<b>Capítulo 2: <i>Los que se van</i> desde la óptica del personaje literario femenino.....</b>	<b>38</b>
2.1. Infidelidad y muerte en “El cholo de la Atacosa” de Demetrio Aguilera Malta y “Juan der diablo” de Enrique Gil Gilbert.....	43
2.2. Engaño y venganza en “Ér sí, ella no” y en “El tabacazo” de Joaquín Gallegos Lara .....	51
2.3. Los motivos del embarazo y la maternidad en “Cuando parió la zamba” de Joaquín Gallegos Lara y “¡Lo que son las cosas!” de Enrique Gil Gilbert.....	59
2.4. Autonomía del personaje femenino en “El cholo que se castró” de Demetrio Aguilera Malta y “La salvaje” de Joaquín Gallegos Lara.....	66

2.5. La ‘mujer imposible’ en “La blanca de los ojos color de luna” de Enrique Gil  
Gilbert..... 71

2.6. Intento de conclusión..... 73

**Consideraciones finales..... 76**

**Bibliografía..... 80**

## INTRODUCCIÓN

### Contexto histórico de partida

La literatura ecuatoriana ha venido sufriendo diversas transformaciones desde sus momentos originarios –se inscriban estos en la publicación de *La emancipada* de Miguel Riofrío o de *Cumandá* de Juan León Mera-; esto es, a mediados del siglo XIX. Esas metamorfosis son evidentes en cuanto a los recursos literarios utilizados, las técnicas narrativas o la caracterización de lugares y personajes.

Sin embargo, ciertas temáticas y líneas de representación se han mantenido intactas y hasta, se podría afirmar, temerosas de encontrar otros caminos por donde conducir la creación narrativa. Temas como el amor en el romanticismo de Mera o la urbanidad en la novela costumbrista han fundado una verdadera tradición literaria en nuestro país, así como lo que concierne a los recursos utilizados para construir los diversos elementos narrativos. Entre ellos se encuentra el personaje, un aspecto que generalmente pasa desapercibido en los trabajos de crítica y análisis literarios.

Esta dialéctica de ruptura/conservación o innovación/tradición es una característica propia de la modernidad<sup>1</sup> y afecta a todos los ámbitos que dibujan su entramado histórico. Uno de esos ámbitos –y no el único- es el mundo de lo literario, el cual, merced a la dinámica moderna, ha ido aventurándose en exploraciones de significación y representación cada vez más “arriesgadas” (respecto a algo que podríamos denominar como “voluntad de ruptura”); aunque, su propia naturaleza interna

---

<sup>1</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1984.

(desplegada en un mundo de ritualidades en torno a la palabra escrita y a la creación individual) le ha impedido un absoluto desapego de ciertos elementos que siguen – y posiblemente seguirán – presentes y vivos en los universos literarios que los autores, sean del género que sean, proponen a sus lectores.

Otra característica de la modernidad, en lo que se refiere a sus producciones literarias y que es importante destacar aquí, es su capacidad para la crítica y para la autocrítica, como ya lo observa Octavio Paz.<sup>2</sup> Esta transformación le ha posibilitado a la literatura no solo generar producciones que han intentado responder a inquietudes de diversa índole –sociales, políticas, morales- asumiendo una actitud de denuncia, ansia de cambio o simplemente de exaltación de hechos o personas; sino también, la oportunidad inmejorable de volverse sobre sí misma y dar cuenta de sus propias limitaciones y fortalezas.

Esta reflexión sobre la dinámica de la literatura moderna adquiere importancia si se piensa en el hecho fundamental de que el punto histórico de partida de la literatura ecuatoriana se encuentra en el año de 1830. Precisamente, la tarea de los escritores de esta época estará encaminada a fundar la república desde el campo de la literatura (la épica de Olmedo en su oda a Flores) o, también, que su valor sea reconocido a nivel internacional (tarea incansable de Juan León Mera en sus relaciones epistolares con la Real Academia). Nacionalismo y colonialismo, anhelo de fundar una literatura propia y búsqueda de conexión con los modelos foráneos, son dos marcas que traducen y subrayan la posición ideológica de los escritores ecuatorianos hasta inicios del siglo XX.

---

<sup>2</sup> Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997.

A principios de este siglo, los narradores ecuatorianos, conmovidos bien por hechos tan importantes a nivel internacional como la revolución rusa o el fin de la Primera Guerra Mundial, bien por acontecimientos nacionales como la matanza de obreros de 1922 o la Revolución Juliana de 1925, deciden cultivar una literatura capaz de dar cuenta de los momentos de crisis de la sociedad de la época. Una literatura que plantease una ruptura con los modelos anteriores en cuanto a la temática, la mimesis o el ámbito dialogal.

Así, en 1930 aparece un volumen de cuentos destinado a transformar los métodos de creación narrativa. Se trata de *Los que se van*, publicada por tres autores jóvenes: Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert. En sus textos, los temas de la violencia y la sexualidad son preponderantes; los personajes representados pertenecen a estratos pobres, así como a un grupo cultural tradicionalmente discriminado: los montubios. Ellos se muestran caracterizados por una forma de hablar que hace uso del insulto procaz y la “mala palabra” como los mejores medios de expresión para sus sentimientos y pasiones. A nivel formal, el lector se encuentra en los diálogos con una ruptura de las normas ortográficas tendiente a reflejar el dialecto montubio.

Un elemento fundamental de estos cuentos es el personaje femenino cuya importancia ha pasado desapercibida para la crítica literaria posterior; específicamente, las propuestas de Benjamín Carrión, Ángel F. Rojas, Agustín Cueva, Isaac Barrera o Francisco Proaño Arandi, quienes si bien han elaborado interesantes conceptos y esquemas para comprender el apareamiento y el ‘boom’ de la Generación del 30 –a la

que pertenecen los tres autores-, han generado un vacío respecto a lo que concierne al personaje femenino.

La presente investigación intenta superar este mecanismo de “olvido” que presenta nuestra crítica, fundamentándose en el presupuesto de que la lectura de una obra literaria, a partir de la cuestión de género, puede y debe constituirse como un punto de partida de reflexión tan válido como aquellos que han servido a la crítica tradicional. Asimismo, este trabajo se presenta como una visión crítica de la literatura producida por la generación del '30.

### **La mujer como personaje**

Como ejercicio de interpretación, esta investigación centrará su reflexión en las descripciones del personaje femenino. El centro de interés entonces rotará en este trabajo sobre las escenas en que esta aparezca realizando acciones en solitario o interactuando con otros personajes. ¿A qué mecanismos responde tal o cual actitud de la mujer? ¿Qué significado conlleva la definición espiritual y física de un determinado personaje femenino? Y, por fin, ¿por qué los escritores presentan a la mujer de una manera específica en sus cuentos?

Lucía Guerra-Cunningham ha ofrecido una tesis que sirve de base para el ejercicio que propongo en esta tesis. Ella afirma que la mujer siempre es representada con caracteres que mutilan su realidad al exagerar su imagen, sea desde un plano negativo o positivo. Así, la mujer como personaje se encuentra en la literatura hecha por hombres entre los iconos de la mujer santa, casta y madre protectora, por un lado, o la prostituta,

mujer fatal, pecadora y bruja, por otro.<sup>3</sup> Estas formas de representación o “mutilaciones”, como ella las denomina, son el fundamento del ejercicio de lectura propuesto.

En base a estas consideraciones, el presente trabajo busca plantearse como una forma de acercamiento a la obra narrativa desde dos campos de estudio. A saber: 1) la narratología, que coadyuvará al análisis de la configuración de la mujer como personaje literario y como imagen de un colectivo que ha sido generalmente discriminado en nuestra sociedad; y, 2) la crítica literaria, que permitirá visualizar y comprender los modos de caracterización y los objetivos que los autores se plantearon al representar a la mujer en sus obras.

### **Descripción metodológica y propósito**

Este trabajo centra su estructura metodológica en el campo de la crítica literaria, cuyo ámbito de reflexión trasciende la especificidad de la estética literaria. Esta crítica, entonces, indaga en el mecanismo interno de las obras literarias y en la posible descripción de su funcionamiento, así como también busca plantear un análisis centrado en la interpretación de los lectores desde temáticas determinadas.

De esta manera, ha sido fundamental tomar como ejes bibliográficos de la investigación, los siguientes.

1. Reflexiones que giran en torno a la cuestión de la mujer como personaje literario y los aspectos concernientes al análisis de tal personaje en el universo

---

<sup>3</sup> Véase Lucía Guerra-Cunningham, “El personaje literario femenino y otras mutilaciones” en *Lectura crítica de la literatura americana. Actualidades fundacionales*, t. IV, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.

narrativo. Sobresalen los trabajos “La conciencia matriarcal” de Erich Neumann, “El personaje literario femenino y otras mutilaciones” de Lucía Guerra-Cunningham y “Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX” de Jorge O. Andrade.

2. Estudios que permitan analizar las estrategias expresivas y de representación en la literatura narrativa del '30. Son importantes, dentro de este parámetro, los planteamientos de Jorge Enrique Adoum en el “Estudio introductorio” a *Los que se van*, el artículo de Francisco Proaño Arandi, “La narrativa en el período”, y las obras críticas *Lecturas y rupturas* de Agustín Cueva, *La novela ecuatoriana* de Ángel F. Rojas y *El nuevo relato ecuatoriano* de Benjamín Carrión.

Finalmente, cabe destacar que esta propuesta de estudio intenta establecerse como opción de reflexión válida para aquellos críticos literarios que busquen indagar en una obra desde perspectivas renovadoras, las cuales puedan abarcar a un número de lectores mayoritario y externo al circuito cerrado de lo académico.

## CAPÍTULO 1

### BASES INTERPRETATIVAS Y CRÍTICAS

Esta primera parte intenta dar cuenta de tres líneas teóricas básicas para el ejercicio de interpretación que presentará el siguiente capítulo. En primer lugar, elaboro un resumen de aquellos aspectos más relevantes y significativos que muestra la crítica literaria ecuatoriana respecto de *Los que se van*. El propósito de esta primera reflexión es contextualizar adecuadamente su producción y presentar las similitudes existentes entre diversas posiciones críticas en cuanto a elementos como el personaje, el espacio, etc.

Ahora bien, esta labor no es suficiente para poder interpretar el rol de la mujer como personaje en *Los que se van*, dado que la crítica no se ocupa de ella en forma específica. Por ello, un segundo acápite expone las líneas generales de la forma como se representa a la mujer según los cánones de la literatura masculina.

En tercer lugar, el trabajo se centra en la narratología y en las propuestas de sus teóricos respecto a aspectos fundamentales como la definición del género y del subgénero literario, el personaje, el espacio narrativo y el narrador.

#### 1.1 Aciertos y generalidades de la crítica literaria

Para *Los que se van* (1930) de Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta, obra señera del realismo social ecuatoriano, la crítica literaria ha emitido no pocas consideraciones estéticas y analíticas. Trataré de resumir estas en el presente apartado, en pos de una mejor comprensión del marco sociocultural e histórico que rodeó

la génesis de la mencionada colección, compuesta por veinticuatro piezas narrativas breves. Interesa, de este modo, destacar los rasgos sobresalientes y concordantes entre las propuestas críticas presentadas. Mi objetivo, entonces, se encamina a trazar un mapa de “coordenadas referenciales” que coadyuven a la interpretación de los personajes femeninos que presentan las páginas de *Los que se van*.

Una primera consideración a tomar en cuenta nos refiere al ámbito del acontecer histórico. Los trabajos de Ángel Felicísimo Rojas, Agustín Cueva y Francisco Proaño Arandi coinciden en destacar dos momentos clave: la masacre de obreros en Guayaquil el 15 de noviembre de 1922 y la Revolución Juliana de 1925. Estos acontecimientos aceleraron el proceso de búsqueda de una literatura nacional propia y alejada de los cánones colonialistas y extranjeros.<sup>4</sup> Así, los escritores ecuatorianos buscaron una respuesta expresiva diferente a la poesía imaginativa o la narrativa idílica-bucólica practicada por sus antecesores. ¿Cuál fue la respuesta que hallaron para plasmar las situaciones que tanto los habían sorprendido y conmovido? Pareja Diezcanseco nos brinda un claro testimonio sobre su propia experiencia y las conmociones de su época en un fragmento esclarecedor: “...el país entraba en lo nuevo a saltos, a convulsiones. Se desquiciaban los sentimientos de seguridad, así el cacao bajaba de precio en el mercado mundial y la peste dejaba secas las huertas. El pueblo se lanzó a las calles, porque quería que el dólar costase menos. Y la metralla mató a mil quinientos hombres y mujeres. Todos los de la generación de 1930

---

<sup>4</sup> Esta visión del proceso de construcción de una literatura nacional responde a la posición defendida por José Carlos Mariátegui en su agudo trabajo sobre la historia literaria de su país, según la cual dicho proceso pasa por tres etapas necesariamente concordantes con una realidad de dependencia política y subordinación imperialista. Esas son: la colonia, el cosmopolitismo y el período nacional. Véase José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1995, p. 150 y ss.

vimos, con los ojos húmedos, esta matanza. Los trabajadores empezaron a organizarse. Se dieron pasos para la fundación del partido socialista. Y en 1925, los militares jóvenes, de ideología confusa, pero generosa, tomaron el poder. [...] Entre los jóvenes, se pensaba en el milagro de la revolución rusa; pocas veces, en la mexicana.<sup>5</sup> Cueva afirma que la forma adecuada que encontraron los escritores de la Generación del 30 –de la que forman parte los autores motivo del presente trabajo– fue la narrativa.<sup>6</sup> Y no cualquier narrativa sino aquella de corte realista y social. Me parece acertada su aseveración, puesto que dicha generación cultiva el cuento o la novela breve con similar o igual maestría que lo hace con la novela y poniendo un énfasis especial en la problemática social. Sirva como ejemplo el mismo volumen que nos ocupa, *Los que se van*.

Esa respuesta a la crisis social de inicios de siglo vendría cargada de un ánimo de revolución y de cambio que, en muchos sentidos, le debe su configuración a la influencia del socialismo, como lo indica con insistencia Rojas.<sup>7</sup> Respecto a este carácter de rebelión, Carrión afirmará que en el libro existe “un sostenido reclamo de justicia, ‘una denuncia y una protesta permanentes.’”<sup>8</sup> Para él, asimismo, esa rebelión no solo estaría dirigida contra la crisis social sino también contra una suerte de “colonialismo literario”: su narrativa tendría una “crudeza, patetismo y dramaticidad [que] significan una reacción contra el academicismo y el decorativismo literario” (B. Carrión, 1950: 295). Cueva

---

<sup>5</sup> Alfredo Pareja Diezcanseco, “Breve panorama de la literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo”, en *Trece años de cultura nacional*, Quito, CCE, 1957, p. 17-18.

<sup>6</sup> Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Planeta, 1987, p. 54.

<sup>7</sup> Ángel F. Rojas, *La novela ecuatoriana*, Guayaquil, Ariel, 2007, p. 176 y s.

<sup>8</sup> Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, CCE, 1950, p. 291.

concuerta al afirmar que esta literatura no solo impugnaría la realidad sino la ideología que la sostiene (A. Cueva, 1987: 53).

Sin embargo, Carrión advierte: “Si al relato ecuatoriano, de espíritu y sensibilidad revolucionarios, se le exigiera [...] que proponga soluciones como resultado de su inconformidad con el medio, se incurriría en confusión lamentable” (B. Carrión, 1950: 294). Así, resulta un despropósito el pedir a la literatura que proponga soluciones para el desorden social, aunque en el ámbito cultural –o más bien, el específicamente literario- es posible detectar un programa, como lo denomina Proaño Arandi,<sup>9</sup> destinado a nacionalizar la literatura ecuatoriana y quizá a inaugurar el debate sobre la interculturalidad y la plurinacionalidad, como aventura la hipótesis de Michael Handelsman.<sup>10</sup>

Proyecto de transformación literaria, de ruptura con los modelos y las estructuras del pasado, sería una conceptualización acorde con los propósitos de aquella generación y que estaría presente de forma embrionaria y un tanto incompleta en *Los que se van*. De ahí que Jorge Enrique Adoum afirme “resulta curioso [...] que el libro con que se inicia un considerable período de una literatura confesa de ‘denuncia y protesta’ [...] no denuncie nada y, por lo mismo, no proteste. Su preocupación no es la injusticia social”.<sup>11</sup> Esta afirmación respecto a la temática central del libro da cuenta de las posibilidades de una

<sup>9</sup> Francisco Proaño Arandi, “La narrativa en el período” en *Historia de las literaturas del Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002, p. 123.

<sup>10</sup> Michael Handelsman, “Joaquín Gallegos Lara y “El síndrome de Falcón”: literatura, mestizaje e interculturalidad en el Ecuador” en *Kipus: revista andina de letras*, N° 25, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 1993, p. 166-180.

<sup>11</sup> Jorge Enrique Adoum, “Estudio introductorio: Generación del 30” en *Los que se van*, Ministerio de Cultura, 2008, p. 34.

forma nueva y joven de hacer literatura que, además, hace patentes algunas influencias literarias que enmarcan sus límites.

Arribamos de este modo al aspecto de las influencias literarias, un tema importante para comprender la estructuración del personaje femenino en el quehacer de los autores de la narrativa realista social. Del largo catálogo que nos ofrecen Carrión y Adoum considero fundamental destacar tres influencias: el naturalismo francés, el realismo norteamericano y el criollismo sudamericano. En estos antecedentes es posible observar las formas de estructuración narrativa, la caracterización de personajes, la elección de motivos y el acercamiento a la realidad social circundante.

Según Proaño Arandi, *Los que se van* “es más bien una obra de transición [...] entre el criollismo y la narrativa propiamente social. Los conflictos son, todavía, entre el hombre y la naturaleza” (F. Proaño Arandi, 2002: 145). Sin embargo, si bien es cierto que la antinomia civilización/barbarie sigue presente en este libro, y que la naturaleza se muestra con una “preponderancia [...] ubérrima, ciega y cubierta de una capa de incultura que la convierte en fuerza de la naturaleza, ofensiva y temible”;<sup>12</sup> es importante considerar que sus personajes emprenden una lucha consigo mismos y con los traumas heredados de un mundo patriarcal. En esta lucha, la naturaleza juega un papel secundario y contextual, por lo menos en lo que se refiere a los cuentos analizados en este trabajo. En estos, los hombres no son tragados “por la selva o la montaña” sino por sus propios

---

<sup>12</sup> Isaac J. Barrera, *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, CCE, 1995, p. 140.

fantasmas y debilidades psicológicas, aparecidos merced a situaciones de conflictividad sexual marcadas por la violencia.

Dicha violencia nos remite a un segundo aspecto en el que coincide la crítica: aquella no solo estaría presente en las situaciones retratadas por los autores sino –y de modo más significativo- se hallaría presente en el habla de los personajes y en una ortografía que ignora intencionadamente la normativa. Por ello, Adoum lo califica como “ese lenguaje nuevo, descarado, insolente, incluso terrorista, contra la forma académica y el colonialismo lingüístico” (J. Adoum, 2008: 36). Ese alejamiento del canon vino así a confirmar las motivaciones de la Generación del 30 por dotar a la literatura nacional de una voz adecuada para retratar los sucesos de la vida cotidiana y también por “colgarse en el pecho” una etiqueta de ruptura con el lenguaje “cervantino”, como califica Cueva (A. Cueva, 1987: 53) a esos usos artificiales de los narradores anteriores.

De este modo, la expresión poética pasaba a plasmar o a intentar acercar al lector a una suerte de “poética vital” que buscaba dar cuenta de una estética capaz de mostrar la belleza de la cotidianidad, de la vida real. La literatura dejaba de ser un ejercicio de creación solitario y autorreferencial, una narrativa apta solo para mostrar mundos contrahechos y lejanos. Como afirma Cueva, la Generación del 30 usaba un “lenguaje popular, recio y hasta brutal, pero expresivo y poético, como la vida de quienes lo hablan” (A. Cueva, 1986: 57). En consecuencia, los paradigmas europeos y la preceptiva dejaron de ser la materia prima del escritor para dar paso a la vivencia del ser humano real, preferentemente, de aquel que había quedado excluido del ejercicio creativo.

Claro que aún se mantiene esa figura del intelectual ventrílocuo (M. Handelsman, 1993: 174) que se levanta como un héroe llamado a “concederles voz” a los desprotegidos para poder redimirlos de su condición, “un narrador omnisciente que ordena desde el exterior el desarrollo de la historia [...] y que finalmente toma distancia de los personajes, tanto con respecto a su configuración social, cuanto a las cualidades derivadas de esa condición” (F. Proaño Arandi, 2002: 129). Una meta que quedaría plasmada para Handelsman en los últimos sucesos de la política nacional y, específicamente, en los proyectos gubernamentales por definir al Ecuador como país intercultural y plurinacional, pese a la grave limitación que implica el “hablar por” las capas populares o “en nombre de” ellas, representada por la narrativa de los escritores de la Generación del 30, la cual “le restaba al pueblo un verdadero protagonismo social, ya que lo consideraba un objeto más que un sujeto dentro de las luchas sociales” (M. Handelsman, 1993: 174).

De forma irónica, Carrión y Cueva utilizan la expresión “mala palabra” para su análisis del uso de ese lenguaje “terrorista” mostrado en *Los que se van*. Para el primero, ese recurso viene a significar un “grito de independencia, un acto heroico de liberación” y, también, una forma de inaugurar una presencia literaria de un Ecuador verdadero y real representado por el hombre de la ciudad y del campo (B. Carrión, 1950: 354). En una línea similar de apreciación, Cueva también define a la “mala palabra” como “el símbolo del cambio radical de la intención literaria” y como el mejor recurso para destacar “la nueva función y los nuevos propósitos de la literatura nacional” (A. Cueva, 1987: 57). Efectivamente, este elemento fue sumamente novedoso para una literatura ecuatoriana acostumbrada a “cuidar la forma” del lenguaje y adornarlo con artificios de diversa índole.

Los personajes de *Los que se van* ya no hablan como los protagonistas de una obra teatral renacentista sino que muestran una comunicación más cercana al habla real y cotidiana, lo que los dota de más realismo y credibilidad. De ahí que un recurso importante que usan los tres escritores es la transgresión de las normas ortográficas para plasmar diálogos cuya presencia en los cuentos es determinante y mayoritaria. Esto quiere decir que la figura del narrador casi desaparece para conceder preponderancia a las voces de los personajes, a quienes se escucha más y desde quienes el lector se permite configurar la narración.

Mas, ¿qué características presentan estos personajes en los cuentos de *Los que se van*? ¿A qué propósitos se dirigen sus destinos y alrededor de qué ejes temáticos giran sus existencias?

El primer punto nos es aclarado por la crítica al referirse a la tipología étnica o al origen de los personajes. Así, “hay un solo personaje: el montuvio” quien es “díscolo, altanero y valeroso” y que está inmerso en un mundo plagado de criminalidad y sin moral que termina por consagrar al instinto por sobre los demás componentes narrativos (I. Barrera, 1955: 142-143). Para Cueva, a este se lo presenta con cualidades específicas como su inmensa humanidad, su vitalidad desbordante, su miseria, su “temperamento apasionado, sensual, primario como para llevarlo fácilmente a la violencia cruel” (A. Cueva, 1986: 57). Es esta violencia la que le permite afirmar también que el gran cambio de visión de la Generación del 30 fue sustituir una “estética de lo sublime” por una “estética de lo horrible” (A. Cueva, 1987: 56). Una estética que además provee, a los

autores que lo practican, de un cierto placer erótico que se ensaña con sus personajes: “Hay mucho más que el grito y la justa reivindicación de una masa rural ignorante y oprimida; hay cierto sadismo.” (B. Carrión, 1950: 297). En resumen, los personajes de *Los que se van* son montubios mestizos, específicamente cholos en la concepción de Espinosa Apolo,<sup>13</sup> negros y zambos que se caracterizan en su accionar y sus motivaciones por la presencia de la violencia y la crueldad.

Como exaltación de lo sangriento y de lo criminal, la narrativa de *Los que se van* muestra ese destino inevitable de los personajes que implica necesariamente la tragedia o la fatalidad. Adoum nos dice que se trata de “personajes colocados en situaciones insólitas, más insólitas por la truculencia, y condenados, más que por el sistema, por la fatalidad, por una suerte de oráculo del trópico contra el que no se puede luchar” (J. Adoum, 2008: 35). Estamos ante una inevitabilidad del destino que bien puede definirse como lo que Proaño Arandi ha dado en llamar “ethos trágico”, “una suerte de fatalidad, de ineluctabilidad: ya como efecto de un destino implacable, ya como resultado de la presencia omnímoda de la naturaleza” (F. Proaño Arandi, 2002: 147). Agregaría un dispositivo primordial que es el que desencadena las situaciones fatales: la mujer. Es ella quien sufre los efectos de esta fatalidad o la que se constituye como núcleo de las situaciones trágicas.

Es por ello que si atendemos a los temas centrales de los cuentos, fácilmente podemos descubrir la jerarquía que adquiere en ellos la violencia en torno a la sexualidad.

---

<sup>13</sup> Manuel Espinosa Polo, *Los mestizos ecuatorianos*, Ministerio de Cultura, 2008, p.171-183

La crítica ha destacado sin contradicciones este punto. Carrión ve en el tratamiento del sexo una marca de insurgencia, del espíritu revolucionario de los autores, aunque tratado “en superficie, en peripecia, en circunstancia, en anécdota, no realmente en hondura” (B. Carrión, 1950: 346-348). Asimismo, Adoum afirma que “el tema central es la violencia del hombre o del destino, la lujuria, que también es violenta” (J. Adoum, 2008: 34). Entonces, la sexualidad devela también a un personaje femenino que está determinado por las directrices socioculturales heredadas de una ideología revolucionaria y positivista que continuó reproduciendo modelos perpetuados por siglos de supremacía del mundo patriarcal.

Las tesis de la crítica tradicional ayudan a ubicar en su adecuado contexto la producción narrativa del realismo social y, específicamente, de *Los que se van*. Aspectos como la temática, la espacialidad o la caracterización de personajes reciben similar apreciación desde perspectivas tan objetivas como las de Proaño Arandi hasta las más reaccionarias y discriminatorias como las de Barrera.

Sin embargo, queda un vacío en las propuestas analizadas. Dicho vacío es el que impulsa el presente trabajo de análisis y de interpretación. Se trata del personaje femenino, que además recibe un tratamiento especial y diferenciado respecto de la narrativa anterior a la Generación del 30. ¿Cómo se puede comprender la forma de representar a la mujer en la narrativa hecha desde la perspectiva masculina única de los autores de *Los que se van*? ¿Qué características muestran los personajes femeninos que

los convierten en proyecciones de ciertos modelos tradicionales y centrados en el hombre? De este aspecto nos ocuparemos en el siguiente apartado.

## **1.2. Modelos de representación femenina en la literatura patriarcal**

La cultura, como imagen simbólica de una sociedad determinada, está constituida por componentes que dialogan y se interrelacionan para dotar de significado a la existencia individual, por un lado, y a la dinámica social, por otro. Sus expresiones concretas, como la literatura escrita, por tanto, no pueden desligarse de los cambios o de las tradiciones que se conservan en determinadas sociedades como la ecuatoriana de inicios del siglo XX.

Es así como la básica diferenciación biológica hombre/mujer no alcanza para comprender en su totalidad las diferencias de género que se han ido constituyendo conforme a los sucesos históricos que ha vivido el mundo occidental y que ha concedido el poder, el ordenamiento del saber y la producción de la belleza estética al hombre. De ahí la importancia del contraste que hace el psicoanalista jungiano Neumann entre la conciencia patriarcal y la conciencia matriarcal. Él explica que la primera no implica un dominio del hombre sino más bien un estadio de conciencia que ha logrado superar y controlar el plano de lo inconsciente, relacionado ampliamente y originariamente con lo femenino.<sup>14</sup> Así, en el plano de la psicología y su evolución en la colectividad, la femineidad estaría vinculada con las pulsiones, las intuiciones y los presentimientos, en

---

<sup>14</sup> Erich Neumann, "La conciencia matriarcal" en K. Kerényi y otros, *Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 51-52.

tanto que la masculinidad nos refiere a un yo consciente capaz de dominar el plano de la inconsciencia y cultivar la razón, marca inseparable de la modernidad.

La constitución del sujeto moderno entonces responde en buena medida a un discurso que ha proclamado no solo la diferenciación de los sexos, sino también su jerarquización y su adscripción a funciones sociales diversas, como lo afirma Isabel Morant. Para ella, este discurso se apoyaría en un supuesto concepto natural productor de representaciones identitarias que “asocia a la mujer con el mundo de la moral y de los sentimientos y al hombre con el mundo de los negocios y la política” .<sup>15</sup> Ejemplos de esta cosmovisión respecto de la división de género podríamos encontrarlos en los textos humanistas del Renacimiento y en los manuales de urbanidad tan característicos del pensamiento moral latinoamericano del siglo XIX.

Empero, la configuración de esta antinomia de género implicaría, por lo menos en lo que atañe al ámbito de lo literario, una suerte de mutilación representativa y de falsa tipología de la mujer. Así lo asevera Lucía Guerra-Cunningham quien lanza una mirada crítica a la repartición de roles calificándola como un modo de abstracción y sistematización inclinado claramente a la exaltación de la cultura patriarcal y que además “evidencia un sistema axiológico donde lo consciente y lo activo, es decir, lo masculino, representa a lo valorado mientras lo femenino se relega a la esfera de lo reprimido y lo que merece sanción” (L. Guerra-Cunningham, 1996: 666). Esta valoración del aspecto femenino quedaría así plasmada en la caracterización de los personajes y en los destinos a

---

<sup>15</sup> Isabel Morant, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra, 2002, p.18.

ellos asignados en el acontecer narrativo, merced también al cultivo mayoritario de la literatura por parte de escritores hombres, quienes proyectarían en sus creaciones la propuesta divisoria del sistema patriarcal.

La mujer, como representación de un ser masculino que intenta definirse y delimitarse no solo desde sí mismo sino desde la otredad, se vería abocada a un proceso de mutilación, de resquebrajamiento hiperbólico que haría de ella una mujer demasiado profana o demasiado sagrada.<sup>16</sup>

En el caso de la literatura ecuatoriana, heredera de una concepción occidental altamente conservadora como la española, el personaje femenino no sería la excepción. Como dice Jorge Andrade, su construcción se movería entre los extremos de la santidad y la prostitución. En las narraciones, entonces, no habría opción diferente para simbolizar a la mujer. O se la muestra representando “desviaciones [...] que se repiten consistentemente, con ejemplos que van desde la hija o esposa desobediente, y que pasan por la mujer pervertida, la que descuida a sus hijos, la que prefiere la vida del jolgorio a la del esforzado trabajo doméstico, o la que elige un camino distinto al del matrimonio”<sup>17</sup>; o, al contrario, el escritor la plasma como la mujer ejemplar que personifica la pureza espiritual y corporal.

---

<sup>16</sup> Margo Glantz, *La lengua en la mano*, México, Premiá, 1983, p. 124, citado por Lucía Guerra-Cunningham, *ibid.*, p. 665

<sup>17</sup> Jorge O. Andrade, “Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX” en *Íconos: revista de ciencias sociales*, N° 28, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador, 2007, p. 36.

Si bien, para comprobar su tesis, Andrade toma ejemplos de la novelística anterior al realismo social, bien se podría aplicar ese modelo antinómico a los cuentos de *Los que se van*, en cuyo discurrir narrativo el lector se encuentra con cholas que no están casadas pero que conviven con un hombre, que son capaces de participar en una orgía con diez de ellos, que deciden vivir lejos de la civilización y la compañía masculina; con una negra que tiene sexo con un policía rural sin importarle que su madre esté durmiendo a su lado; o, con una zamba que se ha embarazado de uno de los tres hombres que se han acostado con ella. Todas son pobres y pertenecen al ámbito rural. No obstante, también está la mujer blanca, adinerada y culta, que se permite nada más que un beso con su esposo. ¿Cómo podríamos leer esta caracterización con claros tintes de diferenciación étnica y social? En el segundo capítulo podremos analizar estos aspectos con más detenimiento. Por lo pronto, debemos conservar la afirmación de Guerra-Cunningham respecto de la “mujer transgresora”. De ella nos dice: “la mujer del siglo XIX que como personaje literario incursiona activamente en lo erótico recibe la sanción de ser detestable e inmoral” (L. Guerra-Cunningham, 1997: 666).

Se trata así de la mujer que se encasilla en los iconos de la bruja, la pecadora y la mujer fatal, y cuyo comportamiento es sancionado por el escritor en el decurso de las narraciones. O también, el escritor puede ejercer una “castración erótica” del personaje femenino escudado en un antigua ideología masculina que, al suponer a la mujer como un ente peligrosamente vulnerable a los deseos sexuales, necesita “regulaciones estrictas que se plantean en el discurso teológico recurriendo a los mitos de la castidad y la pureza” (L. Guerra-Cunningham, 1997: 667). Así, la imagen de la mujer reproductora, la madre y

buena esposa que cuida la casa y se preocupa de los hijos y del bienestar de la familia, es otra estrategia que usa el escritor masculino para diseñar a la mujer dentro de una perspectiva positiva y acorde con la concepción patriarcal tradicional.

Un último aspecto por tratar tiene que ver con la espacialidad donde se ubica al personaje femenino. Guerra-Cunningham menciona que la mujer que exalta los valores del mundo patriarcal burgués, esto es, la pasividad, la inocencia y la subordinación, tendrían un lugar determinado en el cual desplegar lo que ella denomina su Deber-Ser: la casa (L. Guerra-Cunningham, 1997: 666). Llama la atención que este lugar esté ausente en los cuentos de *Los que se van*. Si algún momento aparece un hogar, no se trata de la casa burguesa de la novela romántica o modernista, sino de una humilde casa de caña. Aunque, de nuevo como una excepción, la blanca de uno de los cuentos de Gil Gilbert vive con su esposo, su hijo y su familia en la casa de hacienda.

En resumen, tres modelos definen la representación del personaje femenino en la creación del escritor masculino: la mujer casta y santa, la mujer reproductora y maternal y la mujer fatal y prostituta. Tres paradigmas que dan cuenta de una conciencia patriarcal ansiosa y desesperada ante la imposibilidad de captar y comprender a cabalidad la cosmovisión femenina, sus razonamientos y sus sensaciones. Es por ello que a dicha conciencia no le ha quedado otra salida que proyectar sus propias debilidades y prejuicios en la estructuración de sus personajes, como lo demostraremos más adelante. La hipótesis de mi trabajo entonces viene a definirse en los siguientes términos: *Los que se van* vuelve a reproducir los modelos del sistema patriarcal en sus formas de

representación de la mujer. Es decir, no muestra una ruptura respecto a este punto, sino la continuación de algo ya tradicional en la literatura masculina.

En fin, es fundamental definir algunos conceptos desde la perspectiva de la narratología, entendida esta como la “teoría de los textos narrativos” según Mieke Bal.<sup>18</sup> Así recogeremos varias propuestas analíticas que servirán para una interpretación rigurosa que buscará centrarse en los elementos textuales intrínsecos de los cuentos sin dejar de lado las opiniones generales y contextuales tratados con anterioridad.

### **1.3. Algunas consideraciones narratológicas**

Herederas modernas de las antiguas tradiciones literarias de la Poética y la Retórica, el estructuralismo y la narratología han revivido algunas de sus propuestas y han pretendido dotarlas de una rigurosidad no solamente aplicable a las producciones anteriores al siglo XX, sino que alcancen a explicar los procesos y mecanismos de las curiosas y diversas narraciones creadas en dicha centuria. Época esta que verá el nacimiento del volumen que nos ocupa. De ahí la importancia de tomar como guía algunas tesis que la narratología ha elaborado para el mejor análisis e interpretación de los hechos ficcionales.

En primer término, es primordial definir los límites del género narrativo. ¿Qué lo hace diferente de otras formas de expresión? Aunque parezca obvio dentro de un ambiente regido por una cultura literaria de raigambre occidental y a las personas que lo conforman, dicho género está compuesto por aquellas producciones o textos que

---

<sup>18</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 11.

despliegan su estética mediante el acto de contar o relatar. Empero, esa obviedad queda en entredicho sobre todo si atendemos (nuevamente) a varios textos narrativos del siglo XX que alternan su forma elocutiva entre la subjetividad lírica, el relato o el diálogo dramático.

Para solventar el problema, incluso la antigua Poética propuso un término que ha vuelto a recuperar su poder clasificatorio y diferenciador en la teoría literaria del siglo XX. Ese concepto es el de la mimesis aristotélica.

El concepto de mimesis, que intenta dar cuenta del factor imitativo que los relatos presentan en cuanto a personajes y acciones, es para Aristóteles lo que implicaría la especificidad propia del género.<sup>19</sup> Esto quiere decir que el carácter mimético pertenecería solamente a la narración y a ningún otro estrato tipológico. Pero el filósofo griego-macedonio, a pesar de su influencia en el formalismo ruso y el estructuralismo, aplicó ese concepto para explicar la naturaleza del género narrativo y también del dramático. Los dos lo compartirían indistintamente.

Por su lado, y en un anhelo por profundizar la distinción narración/descripción, Tzvetan Todorov propone la concepción de la narración como proceso de encadenamiento cronológico de unidades discontinuas y aventura la tesis de que “lo específico de la narración es que implica una transformación radical de la situación

---

<sup>19</sup> Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1975, 1448<sup>a</sup>, 1449a-1450b, citado por Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 11.

inicial”.<sup>20</sup> Es decir, lo que diferenciaría al relato de otras modalidades literarias sería la presencia en su estructura de un elemento clave: el denominado nudo o conflicto, el acontecimiento que “rompe” el transcurrir normal de la trama.<sup>21</sup>

Asimismo, cabe destacar la diferenciación conceptual que elabora Gérard Genette respecto del relato y que se inspira en una distinción platónica: el relato de hechos, que correspondería a la diégesis, y el relato de palabras, relacionado con la mimesis. Esto le conduce luego a subrayar la naturaleza cambiante y multiforme de los géneros y su influencia en la realidad efectiva de los textos.<sup>22</sup>

Un segundo aspecto teórico a tomar en cuenta se relaciona con el subgénero narrativo en el que se inscriben los textos de *Los que se van*. Me refiero al *cuento*. ¿Cómo definirlo y delimitar su naturaleza? ¿En qué se diferencia de otros géneros narrativos como la novela?

Varios han sido los intentos de los críticos y los teóricos por dotarle de caracteres propios al cuento. Uno de ellos es Juan Bosch quien lo conceptualiza a partir de su origen latino *computus* así: “Cuento quiere decir llevar cuenta de un hecho”.<sup>23</sup> En el siguiente

<sup>20</sup> Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, París, Seuil, p.63-77, citado por Antonio Garrido Domínguez, *ibid*, p. 12.

<sup>21</sup> En este punto es fundamental subrayar la diferencia entre los conceptos de *historia* y *trama* realizada, en primer lugar, por los formalistas rusos, especialmente por I. Tinianov. El primero alude al momento de la creación en que el material de la narración no posee ninguna configuración textual específica, en tanto que el segundo se refiere al momento en que este material ya ha recibido una estructura textual determinada, una forma específica.

<sup>22</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1972, p.222 y ss., citado por Antonio Garrido Domínguez, *ibid.*, p.13.

<sup>23</sup> Juan Bosch, “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos” en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.) *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 366.

resumen intentaré destacar aquellos aspectos más sobresalientes en los estudios acerca del tema y que han sido ya reseñados por Carlos Pacheco.<sup>24</sup>

- *Narratividad y ficcionalidad.* El primero tiene relación con el concepto de “literariedad” de Jakobson y se refiere al simple hecho de que un cuento debe presentar en su contenido una serie de acciones que son hechas por determinados personajes. Pero, esto puede aplicarse a otros géneros, así que otro aspecto que nos ayudaría a reducir la definición sería el que nos refiere a su aspecto ficcional, es decir, al proceso en el que un autor concibe y elabora su trama con propósitos estrictamente estéticos y alejados de los ámbitos religioso, pedagógico o de otro tipo. Es obvia la vinculación de este término con la mimesis aristotélica y con el concepto de “fingimiento” de Seymour Menton. Podríamos decir que todo cuento se aleja de lo real, de lo verdadero para mostrar una representación, un montaje.
- *Relativa brevedad de su extensión.* Los intentos que han buscado delimitar en términos de tiempo de lectura o de número de páginas el tamaño de un cuento se muestran insuficientes y es por ello que la concepción de Edgar Allan Poe de una relación proporcionalmente inversa entre la extensión y la intensidad de un relato nos conduce a afirmar que un cuento debe ser breve porque mientras más corta es una narración, más crecerá en intensidad.
- *Unidad de concepción y de recepción.* Los dos momentos fundamentales de concebir un cuento y de leerlo deben tener un carácter de instantaneidad, de

---

<sup>24</sup> Carlos Pacheco, “Criterios para una conceptualización del cuento” en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *íbid.*, p. 13-27.

momento único, irrepetible y concentrado, que lo diferencia de otros géneros más complejos como la novela. De ahí que resulte clarificador que Cortázar afirme que hay cuentos que “nacieron de un estado de trance” o que Poe reclame una “unidad de impresión”, una lectura ininterrumpida y concentrada, al momento de la recepción de un cuento.

- *Unicidad e intensidad del efecto.* Este aspecto nos refiere al momento de trascendencia de la realidad inmediata que puede producir un cuento, esa posibilidad de acercarnos –como lectores- a una realidad más profunda y escondida tras un mundo aparente y básico. Cabe mencionar que solo el lector puede dar cuenta de esta característica.
- *Economía, condensación y rigor.* Estos últimos aspectos están vinculados con la cantidad y calidad de los elementos que deben conformar un cuento. Estos deben ser pocos y tener una cualidad de sustanciales. Lo innecesario y artificioso disminuyen la intensidad de un cuento. Recursos técnicos como el manejo de la intriga, la presencia de dos historias (una, secreta y otra, superficial<sup>25</sup>), el uso de la elipsis u otros, logran que un cuento se torne más breve y más intenso a la vez. Finalmente, el carácter de rigurosidad tiene que ver con el trabajo y la disciplina que debe observar el autor al momento de “tejer” la trama de un cuento. Esto haría que todas las palabras y objetos que lo conforman deben tener un orden y una significación precisas que no pueden ni deben ser alteradas.

---

<sup>25</sup> Deseo destacar aquí una afirmación de Ricardo Piglia: “Un cuento siempre cuenta dos historias”, la cual hace referencia a la doble trama que presenta este tipo de texto narrativo y que es primordial en el análisis de las funciones y el esquema de los personajes. Véase Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento” en *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2001, p.105-111.

Es útil intentar una definición del personaje narrativo, puesto que este elemento se constituye en el centro de la presente reflexión. Su carácter mimético –de nuevo- es primordial. Por ello cabe afirmar que un personaje puede representar personas reales, puede dar la impresión de tener una vida propia, pero no tiene relación alguna con el plano de la realidad. Su verosimilitud se debe explicar desde la lógica interna del cuento que, a su vez, dará cuenta de un estado ideológico y de un contexto sociocultural determinados.

De su lado, los roles y los significados de los personajes dentro de las narraciones han recibido buena atención por parte de la teoría literaria. El funcionalismo ha introducido el término “actantes” para definir a los personajes en relación a la función que desempeñan en un relato. Se lo concibe así como unidad de sintaxis que puede ser explicada desde el rol que cumple en una suerte de “oración narrativa”. El estructuralismo recupera esta tesis pero la amplía en torno a la concepción del relato como una red de relaciones que se condicionan y se fortalecen entre ellas. De ahí que el esquema de Greimas sea fundamental para comprender el mecanismo interno de un cuento a ser analizado. En dicho esquema, los tres pares antitéticos (sujeto/objeto, dador/receptor, ayudante/oponente) posibilitan una descripción adecuada de los recursos usados por los autores para la elaboración de sus cuentos.

Asimismo, la psicocrítica, la sociocrítica o la teoría de la recepción pueden contribuir a la interpretación de las acciones y los comportamientos que muestran los personajes en los cuentos. Tipos psicológicos y modelos sociales están representados en ellos merced al

contexto desde el que fueron creados y “puestos a actuar”. Por otro lado, la lectura y sus resultados se procesan desde un “lugar” explícito, desde un contexto que posee marcas ideológicas y culturales propias que cabe tomar en cuenta para una ubicación precisa y rigurosa del presente estudio.

Otro elemento narrativo central es el espacio, por lo menos en los cuentos que nos interesan. Este se mantiene como un marco, como un lugar de acción que lo localiza en un segundo plano, pero que se mantiene igual en todas las narraciones. Esto puede llevarnos al concepto de *cronotopo* de Mijail Bajtín, dado que el espacio rural y próximo a la naturaleza define a la narrativa criollista con la que relaciona Proaño Arandi a los cuentos de *Los que se van*.

Por otro lado, y acorde con la teoría de Mieke Bal, cabe mencionar que el espacio de los cuentos se define como “dinámico”, puesto que su presencia posibilita el movimiento de los personajes, y también se presenta, en la mayoría de los casos, de manera “implícita”, es decir, los factores ambientales que menciona el autor nos ayudan como lectores a trazar el ambiente, mas este en raras ocasiones es descrito de forma directa (M. Bal, 2006: 101 y ss.).

El último elemento narrativo por delimitar es el narrador, entendido este como “el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto” (M. Bal, 2006: 126). En general, en *Los que se van* el narrador que se presenta es, en la tipología de Bal, un “narrador externo”, un narrador que da cuenta de acontecimientos en los que están o estuvieron implicados otros. También, la intención que caracteriza al narrador utilizado en

esos cuentos es la de presentar los hechos como si fueran verídicos. No obstante esta presencia mayoritaria, el “narrador vinculado a un personaje”, aquel que se refiere a sí mismo como protagonista de su relato y contrapuesto al “narrador externo”, igualmente aparece para enfatizar ciertos aspectos del cuento o para esclarecer acciones específicas y brindando al lector la imagen de algún personaje secundario.

#### **1.4. A modo de conclusión**

Como hemos visto, es posible ubicar los momentos convulsos en los que se generaron los cuentos de *Los que se van*. Los críticos han emitido sus juicios centrándose en diversos aspectos, pero han dejado de lado un elemento básico en la narrativa de esos relatos: el personaje femenino, tan importante que bien puede definirse como núcleo generador de las acciones narrativas, por lo menos en lo que se refiere a los relatos que conforman el corpus. Intento solventar este “vacío crítico” con los esclarecedores conceptos de Neumann, Guerra-Cunningham y Andrade, quienes resaltan la preponderancia del modelo patriarcal, de los cánones masculinos, en los procesos miméticos de la mujer.

En fin, he pretendido hacer más explícitos y más rigurosos los elementos analíticos que voy a usar en el siguiente capítulo. Algunos de ellos me permitirán especificar el contexto sociocultural, como los que han destacado los críticos ecuatorianos de *Los que se van* y las tesis sobre el personaje literario femenino. Otros coadyuvarán a describir y explicar el mecanismo interno de las narraciones y las relaciones entre los elementos que los constituyen. En este punto será fundamental el apoyo de las consideraciones

narratológicas. Espero así construir un método de interpretación que parta del texto y sus formas constitutivas, para luego arribar a un momento de lectura que tome en cuenta el marco sociocultural en el que el texto fue producido, sin olvidar tampoco mi posición de lectura, mi “lugar de enunciación”, mis propias circunstancias históricas y literarias.

## CAPÍTULO 2

### **LOS QUE SE VAN DESDE LA ÓPTICA DEL PERSONAJE LITERARIO FEMENINO**

En el presente capítulo, el trabajo de análisis puede calificarse como un ejercicio de interpretación, una reflexión tendiente a proponer una lectura que descubra los lineamientos más generales y sobresalientes de un texto literario a partir de uno de sus elementos estructurales (el personaje femenino). Este proceso nos conducirá al descubrimiento de ciertas cosmovisiones o marcas ideológicas inevitablemente vinculadas con el ámbito sociocultural de los creadores literarios.

¿Cómo construir una metodología de trabajo adecuada para lograr el propósito planteado? ¿Qué conceptos y qué niveles de interpretación son necesarios para realizar una crítica de *Los que se van* que busque ser rigurosa y ordenada?

En principio, es necesario describir la metodología de análisis y el corpus que va a servir como material de trabajo. Así, nueve cuentos, agrupados en torno a temáticas o motivos específicos, conforman dicha selección. Los cuentos son “Er sí, ella no”, “El cholo de la Atacosa”, “La blanca de los ojos color de luna”, “¡Lo que son las cosas!”, “Cuando parió la zamba”, “Juan der diablo”, “El tabacazo”, “El cholo que se castró” y “La salvaje”; mientras que los motivos son: 1) infidelidad y muerte, 2) engaño y venganza, 3) embarazo y maternidad, 4) autonomía del personaje femenino y 5) la ‘mujer imposible’. Esta clasificación hará más fácil el trabajo interpretativo al plantear una generalidad que intenta mostrarse aplicable a otras situaciones narrativas en las que participen los personajes femeninos.

De su lado, el método de trabajo parte de un “momento textual”, intrínseco a los cuentos. Un nivel de lectura en el que se destacan aquellos conceptos que proporciona la narratología respecto a las cuestiones tipológicas o los elementos estructurales tales como el personaje, el espacio o el narrador. Describir una estructura de interrelaciones y paralelismos textuales, así como dar cuenta de un esquema sintáctico-narrativo es el objetivo de este primer proceso de reflexión, en el cual es importante considerar el concepto de mimesis, planteada ya por Aristóteles y retomado por la teoría literaria del siglo XX, y el modelo actancial de Greimas que presento a continuación (A. Garrido Domínguez, 1996: 96).



En esta estructura, según la propuesta de Bal, los actantes (clases de actores) se definen sobre todo de acuerdo a su intencionalidad. El sujeto es un actante que aspira llegar a un objetivo en el relato. Este objetivo se define como el objeto de la narración. Entre los dos media una función signada por el eje semántico del “querer” y caracterizada como una relación de deseo.

De su lado, y en una vinculación de comunicación activa marcada por el “saber”, están el dador, representado por una persona o una colectividad, una entidad concreta o abstracta, que posibilita al sujeto que su intención, su deseo se realice; y el receptor, que en general coincide con el sujeto, puesto que es aquel actante al que se le da el objeto.

Por último, los ayudantes y oponentes se relacionan con la función y están signados por la modalidad del “poder”, más que con el objeto o el sujeto, y expresan las variadas circunstancias que coadyuvan o impiden la consecución del objetivo por parte del sujeto. En general, son concretos y suelen ser múltiples. Son importantes en un relato porque “su presencia hace que una fábula tenga interés y sea reconocible” (M. Bal, 2006: 39).

Como asevera Mieke Bal, (M. Bal, 2006: 39) el análisis de estos elementos, incluidos el narrador y el espacio, nos permite tan solo describir la estructura de un relato, es decir, nos posibilita develar las relaciones existentes entre dichos elementos, mas no acercarnos a la naturaleza interna de estos. Es por ello que las siguientes líneas de reflexión nos permitirán el descubrimiento del significado del personaje femenino.

En segundo lugar, planteo un diálogo con las tesis sobre el personaje literario femenino y con las propuestas críticas realizadas en torno a *Los que se van* cuyas líneas fundamentales quedaron definidas ya en el capítulo precedente. Esto con el fin de trazar la imagen de lo que puede afirmarse como un espectro sociocultural determinado. Esto quiere decir que trataré de crear puentes o conexiones entre el universo ficcional interno de los textos y sus contextos de producción. ¿El corpus de análisis corrobora dichos planteamientos o los pone en entredicho?, ¿se muestra como un ejemplo de los juicios críticos o como una excepción?

Finalmente, arribaré a un “momento de lectura” que pondrá en juego mi capacidad de interpretación, sirviéndome, por supuesto, de los antecedentes teóricos y de

mis condiciones contextuales. Estas me caracterizan como un lector específico con particularidades dadas, de las cuales la pertenencia al género masculino es la que sobresale. Se trata de un lector hombre nacido a fines del siglo XX que propone estudiar textos producidos por hombres de principios de siglo desde la perspectiva del personaje literario femenino. Las demás pueden explicarse a partir de la misma naturaleza académica de este trabajo. Además, en cada acápite incluyo un párrafo final titulado como “corolario” que busca contrastar los cuentos analizados en él.

El concepto de “mutilación” propuesto por Guerra-Cunningham y el estudio de Jorge O. Andrade<sup>26</sup> me servirán como una guías fundamentales para interpretar las imágenes de la mujer en los cuentos de *Los que se van*. En su mayor parte, ella es representada dentro del marco de los iconos de la mujer fatal, pecadora o bruja (Guerra-Cunningham) o de la prostituta promiscua, infiel y autónoma (Andrade), aunque hay excepciones –que bien pueden ubicarse en las imágenes de la madre protectora o la santa- a ser tratadas y problematizadas más adelante.

En este “momento de lectura” –y en aquel que se relaciona con la crítica literaria ecuatoriana-, dos conceptos serán primordiales para caracterizar la propuesta de este segundo capítulo. El primero es la mimesis, focalizada desde los planteamientos de René Girard, quien afirma que ni Platón ni Aristóteles ni sus herederos modernos, sean estos románticos, estructuralistas, posestructuralistas, etc., han percibido un contenido

---

<sup>26</sup> Cabe destacar que el análisis de Andrade se aplica a los personajes literarios femeninos producidos en seis novelas publicadas entre 1863 y 1904 que concuerdan con la propuesta de Cunningham, pues la santidad estaría representada por personajes como Cumandá o Naya, en tanto que la prostitución vendría a significarse con personajes como Rosaura de *La emancipada* o Carlota. Así, bien podría tomarse este corpus como una referencia de antecedente para los personajes de *Los que se van*.

fundamental del proceso imitativo en la creación artística: el deseo. En sus palabras: “el concepto corriente [...] siempre excluyó de los tipos de conducta sujetos a imitación un modo de conducta humana esencial: el deseo y, sobre todo, la apropiación”.<sup>27</sup> Esta generaría una serie de conflictos o convulsiones en el desarrollo literario y no sería raro entonces que, al empujar el carácter imitativo hasta sus límites, aparezca el hecho de la violencia como un hecho dirigido contra una “víctima propiciatoria”<sup>28</sup> determinada.

Aquí aparece el segundo concepto nuclear de este ejercicio interpretativo. Se trata de la violencia que es, según Bolívar Echeverría, “la calidad propia de una acción que se ejerce sobre el otro para inducir en él por la fuerza un comportamiento contrario a su voluntad, a su autonomía, que implica su negación como sujeto humano libre”.<sup>29</sup> La libertad del ser humano queda anulada y el extremo de la violencia puede constituirse en muerte, como veremos en el corpus seleccionado. Otro carácter a tomar en cuenta respecto de la violencia es su entendimiento como fuerza opositora al mundo del trabajo o del orden y como símbolo del exceso que supera a la racionalidad. Como afirma Georges Bataille, “con su actividad, el hombre edificó el mundo racional, pero sigue subsistiendo en él un fondo de violencia” y, más adelante: “En el terreno donde se desenvuelve nuestra vida, el exceso se pone de manifiesto allí donde la violencia supera a la razón”.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> René Girard, *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa, 1978, p. 9

<sup>28</sup> Este concepto es usado por Girard en sus análisis de la ritualidad, del mito y de lo que él llama los textos de “mistificada persecución” y lo define como un factor muy importante al momento de restituir un orden social específico surgido luego de una crisis y, sobre todo, el orden cultural preestablecido por la comunidad.

<sup>29</sup> Bolívar Echeverría, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998, p.106.

<sup>30</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 44-45.

## **2.1. Infidelidad y muerte en “El cholo de la Atacosa” de Demetrio Aguilera Malta y “Juan der diablo” de Enrique Gil Gilbert**

1. En “El cholo de la Atacosa”, la protagonista es una negra a la que llaman justamente la Atacosa y su contrapartida es el cholo Nemesio Melgar. El encuentro sexual de ellos es el inicio de sus acciones. La situación conflictiva aparece cuando se devela la infidelidad o la libertad sexual que se permite la Atacosa. Este momento del relato concuerda con el principio de Todorov de que “lo específico de la narración es que implica una transformación radical de la situación inicial” (A. Garrido Domínguez, 1996: 12). Igualmente, la intensidad del texto se produce conforme a la norma de Poe, dado que su extensión abarca tan solo seis párrafos (uno que se dibuja como una introducción descriptiva de la protagonista y cinco que muestran escenas condensadas). Este aspecto también da cuenta de un ejercicio de rigurosidad y de economía de recursos, una “labor artesanal” que ha dejado fuera los elementos innecesarios para concebir la acción. Verdaderamente, se trata de un manejo extraordinario de los recursos creativos que el cuento requiere. Esta capacidad condensativa se hace presente asimismo en el retrato de la protagonista. Como lectores sabemos que tiene la piel oscura, mirada coqueta y cuerpo prieto, así como una actitud rara de volverse agresiva con las mujeres y muy accesible a los hombres. Tomando la tesis de Ricardo Piglia de las “dos historias que contiene un cuento”, podemos afirmar que la superficial es la que nos relata el proceso de enamoramiento de Nemesio que le conduce a un anhelo de posesión, mientras que la oculta es la que le conduce al suicidio por las infidelidades de la mujer.

El espacio en que se mueven los personajes y que los define es el mar. Tres elementos del texto nos lo sugieren: canoas, balandras e islas; lugares de encuentro de los protagonistas. Son espacios implícitos y dinámicos en la configuración textual, acorde con la tipología de Mieke Bal. Hay tres voces narrativas; dos de ellas subordinadas a la más importante. Esta es la que narra los sucesos principales y proviene de un narrador externo no específico, mientras que las otras son identificables en las voces de personajes secundarios (amigos de Nemesio) que, dado su carácter autorreferencial, se incluyen en la categoría de narradores vinculados a un personaje.

Respecto a los personajes, y siempre conforme con el esquema greimasiano desde la óptica de Bal, el sujeto (quien aspira a un objetivo) es Nemesio y el objeto (el objetivo perseguido) es la Atacosa. Una funcionalidad configura su relación y puede definirse en una perífrasis verbal como quiere poseerla.<sup>31</sup> Así, el actante-sujeto Nemesio quiere poseer al actante-objeto la Atacosa. El dador son las infidelidades de la Atacosa, que hacen imposible lograr el objetivo para Nemesio, el receptor. El objeto puede tornarse imposible según dos modelos de dador que propone Bal (M. Bal, 2006: 37). Los ayudantes son la propuesta de “posesión” de Nemesio, su ingenuidad y las islas y embarcaciones donde se citan. Por el contrario, los oponentes son los amigos de Nemesio, sus relatos, la negativa de ella a la posesión, su indiferencia burlona ante el dolor de este y su suicidio.

2. Aparece la cuestión del ethos trágico o la fatalidad ineluctable, de la propuesta de Francisco Proaño Arandi, bajo la forma del suicidio. El tema bien puede encasillarse en

<sup>31</sup> Uso esta perífrasis verbal para definir la funcionalidad, en vista de que expresa de mejor manera los propósitos del sujeto en el relato, pues este no le muestra al *objeto* ni su deseo de casarse ni de vivir con ella. Solamente le expone su deseo de posesión: “¿Querés ser mía, negra?”

los términos del destino que sufre un hombre enamorado. Su frustración y su desespero le conducen a un solo y único objetivo. Hay el descuido de la norma ortográfica (“tar” por “tal”, “juerte” por “fuerte”, etc.) destacado por Adoum y la violencia, en el habla dirigida contra la mujer (“So... perra... Sé que te revorcás con todo er mundo...”). Esta aparece marcada por el signo de la mujer pecadora o fatal, quien encarna un peligro para el mundo masculino, en la tesis de Guerra-Cunningham, y su espacio de acción no es la casa urbana ni la casa de caña, sino el ámbito de las islas o las embarcaciones. Un símbolo que bien puede afirmar el carácter exagerado de la representación del personaje femenino, la “mutilación” en su representación, es la mención de su participación en una orgía conformada por ella y diez hombres. Por supuesto, la Atacosa como personaje femenino se aleja mucho de las formas de reproducir su imagen en la narrativa precedente, tanto en su actitud hacia el sexo como en su condición étnica. Se trata de una montubia y su sola “puesta en escena” configura, por un lado, una ruptura de la concepción de una sola cultura y, por otro, un primer intento por nacionalizar la literatura ecuatoriana ampliando sus recursos de ficcionalidad. Esto estaría de acuerdo con la afirmación de Cueva: *Los que se van* “es el libro poseedor de todos los títulos para ser considerado como la inicial de la edad de oro del relato ecuatoriano” (A. Cueva, 1986: 57), merced a su carácter nacionalista y programático.

3. La Atacosa se deja ver en su representación como una mujer libre que concretiza esta condición en su concepción de la sexualidad y del compromiso. En el cuento, Nemesio quiere tenerla solo para él y su objetivo se ve frustrado. Él, al comienzo, la obliga a tener relaciones y espera que ella acepte su propuesta de vivir junto a él y de ser su

mujer. Ella no acepta. Se opone con firmeza y es quizá esta actitud, esta templanza de su personalidad lo que logra un enamoramiento de Nemesio. Él ya no puede olvidarla. Incluso perdona sus infidelidades por creerla producto de la soledad. Sin embargo, la Atacosa es una mujer capaz de mantener relaciones sexuales con diez hombres y dejarlos agotados a todos. Su exagerada libertad sexual destruye las esperanzas y los sentimientos de Nemesio y concluye por anular su propia existencia. Su suicidio es el símbolo de la caída del tradicional poder masculino que opta por desaparecer antes que someterse a una relación delimitada y dominada por una mujer que no está dispuesta a darse por vencido.

El enamoramiento masculino dota de plenitud al personaje-mujer, quien se define frente al hombre desde una opción autónoma. Este al principio la somete sexualmente y busca apropiarse o ponerle 'título de propiedad' a su cuerpo. Un cuerpo que ha violentado en la absurda espera de un enamoramiento de la mujer. Como respuesta al poder masculino puesto en el juego erótico, la mujer opta por su libertad sexual.

La mujer desde la mirada masculina que la ubica en un sentido hiperbólico concordante con la imagen de la mujer fatal descrita por Guerra-Cunningham, conduce al hombre a la fatalidad. Su libertad sexual confronta con la visión patriarcal y parece conducirla a la anulación. En esta elección, la muerte, como agente de destrucción del amante que se disuelve y anula, dirige sus fuerzas contra el poder masculino y le obliga a autodestruirse. El hombre se ha enamorado, su pasión amorosa se ha puesto en juego y ante la negativa de sumisión o la posibilidad de compartir el erotismo de su mujer amada,

resuelve sumergirse en el suicidio que se presenta como el símbolo de un poder patriarcal que se “masturba”, que se autosatisface mediante la esperanza y la ingenuidad y que acaba derrotado por sí mismo, por el remolino de sensaciones que él mismo ha desatado.

1. “Juan der diablo” tiene a Eudosia como su protagonista femenina y su contrapartida es el personaje que da el nombre al cuento: Juan de Dios. La mimesis secundaria de Aristóteles, es decir, aquella que busca reproducir el modelo real se hace patente, respecto a la mujer, en su coquetería, en su sensualidad y en su habla (en el caso de Eudosia) y en un carácter burlesco y juguetón (en el caso de su madre). La situación conflictiva, originada por el “deseo mimético” según Girard, surge como ruptura del transcurrir normal del relato cuando Juan asesina a Teodoro, hermano de Eudosia en duelo de machetes. El cuento consta de cinco acápite muy breves que intentan mostrar distintos períodos de la historia que justamente merced a este carácter de amplitud pierde intensidad en el desenlace. Los recursos utilizados casi no permiten visualizar un proceso de condensación, su aspecto “economizador”, dada la presencia constante de entidades decorativas y descriptivas que aminoran el ritmo de la narración. Empero, el uso de un retrato sugerido más que explícito de Eudosia da cuenta de un ánimo riguroso y ahorrador del autor. Sabemos que es coqueta, atractiva, corpulenta y que disfruta de su sexualidad a plenitud, por lo menos en el momento que la observamos con Juan.

Dos espacios configuran el cuento: uno de carácter rural, ambientado en el pueblo donde se conocen los protagonistas, la casa de Eudosia y la casa de la Josefina; el otro, de condición urbana, es Guayaquil. Los dos son dinámicos, pues en ellos los personajes

desarrollan sus acciones, y son explícitos, gracias a la constante descripción ambiental y la mención nominal del espacio. También, un factor ambiental por su condición de transporte y de elemento repetitivo en otros cuentos es la canoa. Un solo narrador despliega su competencia elocutiva y se afirma como un narrador externo que relata los sucesos desde una posición extraña y ulterior a los sucesos vividos por los protagonistas.

Estructuralmente, el personaje Eudosia se puede tipificar como el objeto, puesto que Juan, como sujeto, quiere mantener una relación de pareja con ella. El dador es Eudosia, quien está dispuesta a relacionarse con Juan, el receptor. Ayudantes son la guitarra, las serenatas, su lugar de encuentro en Guayaquil, su encuentro sexual. Oponentes son la madre de Eudosia, los orines, los signos corporales, la enfermedad, el machete y la soledad del sitio de su último encuentro. Estos aceleran el ritmo de los acontecimientos al momento del desenlace.

2. Otra “mujer pecadora” se expone en este cuento, una mujer “destinada” a perder a los hombres, a conmocionar su mundo. Es el signo de una posición ideológica que “supone a la mujer como un individuo mucho más susceptible al deseo sexual y que, por consiguiente, requiere regulaciones estrictas” (L. Guerra-Cunningham, 1997: 667). Esta incluso cuenta con un agente natural, una enfermedad venérea, para lograr su propósito. El “oráculo del trópico” de Adoum emite su decreto fatal sobre los dos. El castigo de su relación es, para ella, la muerte y para él, la peste. El tema de la violencia está pintado con absoluta minuciosidad en el último acápite del cuento. El cráneo partido, la sangre corriendo y los sesos desparramados son sus signos. En cuanto al habla, el mote

de “perra” o la expresión “mardecida sea” traducen la violencia ejercida contra el personaje femenino desde el lenguaje. Dicho personaje puede mostrar una transformación representativa (respecto a la narrativa anterior) en la descripción de su muerte y en su carácter sexual. En cuanto a la ortografía, la transgresión normativa se repite en varios pasajes aunque llama la atención que no se da en las líneas del narrador sino en los diálogos entre personajes; al contrario de lo sucedido en el cuento anterior, en el que la transgresión de la norma es constante en todo el texto.

3. En este cuento, el elemento de la enfermedad se configura como ese agente extraño y ‘delator’ que descubre la infidelidad de Eudosia y la condena a la furia asesina de Juan. Tácitamente, se puede comprender que este se ha enamorado de ella y le ha guardado fidelidad, en vista de que al descubrir en su cuerpo los rastros de su padecimiento, no ve otra culpable que ella. Al contrario de Nemesio, quien se destruye a sí mismo, Juan intenta esquivar su humillación y su decepción o ‘lavar su honra’ a través de un asesinato violento e iracundo. Eudosia paga su infidelidad con su muerte.

El narrador entonces se constituye como un juez que dentro de su universo narrativo emite el juicio definitivo, la sentencia que ha de pagar la mujer que ha compartido su sexualidad con dos hombres simultáneamente. El ejecutor de dicha condena es la misma víctima masculina afectada por la mujer, aunque su enfermedad quedará en su cuerpo como marca inevitable de la falta de su pareja y, quizá, como símbolo condenatorio del crimen de asesinato cometido en contra del hermano de Eudosia.

Este texto breve presenta un personaje-mujer que seduce, que convoca al poder masculino y lo invita a formar parte de su juego erótico. Aprovecha su sensualidad para despertar el deseo en su contraparte masculina. Esta usa una estrategia de conquista tradicional: la serenata. La familia de la mujer rechaza al enamorado y este, en lugar de alejarse, se obsesiona, insulta a la madre y llega a matar al hermano. Asesinato y obsesión se conjugan para aumentar la autoestima, la confianza en sí mismo del personaje-hombre.

Como poseedor típico o tradicional del poder sobre las mujeres, como imagen y resumen del machismo, él logra su objetivo y aprovecha del erotismo que le ofrece la protagonista. Una sensualidad marcada también por su carácter activo, por su inclinación a brindar placer y usar dispositivos físicos para provocarlo. El hombre la siente como de su propiedad. Ella se puede leer como el objeto deseado y único que le revela a su 'poseedor' la verdad del ser y por el que ha emprendido una lucha encarnizada con los obstáculos que le alejaban de su disfrute.

Dentro de su circunstancia de posesión, el hombre no acepta la infidelidad femenina cuya posibilidad, revelada en el símbolo de una enfermedad venérea, inyecta en su conciencia el anhelo de 'dar muerte'. La muerte, activada como personaje de apoyo, aniquila el cuerpo y la sensualidad femeninos, cumpliendo así con el proyecto de venganza ejecutado desde la iracundia masculina. De este modo también se resuelve el desequilibrio que ha generado la mujer en el ámbito del hombre. El creador entonces "proyecta en su creación lo temido, lo deseado y lo reprimido que asume la forma de otro, esfera en la cual se ubica la imagen de lo femenino" (L. Guerra-Cunnigham, 1997: 663).

También, un comportamiento de infidelidad femenina, que el protagonista y el lector tan solo suponen, se focaliza como el origen de la violencia, de esa situación crítica que produce necesariamente una víctima en la visión de Girard. El hombre sacrifica a la mujer para normalizar el desorden ocasionado por la enfermedad y la frustración.

**Corolario.** En forma de suicidio o de asesinato, la muerte se ha configurado en los dos cuentos como un agente que posibilita la reivindicación del cuerpo de la mujer o como el castigo de la infidelidad femenina. Dos textos que se contrastan entre sí, dos narraciones que proponen el adulterio femenino desde dos puntos de vista, dos creadores que construyen sus universos desde perspectivas opuestas que se complementan en su forma cruda de retratar la violencia implicada en la sexualidad.

## 2.2. Engaño y venganza en “Ér sí, ella no” y en “El tabacazo” de Joaquín Gallegos Lara

1. Chabela es el nombre de la mujer que se presenta al lector como el centro álgido del triángulo amoroso que acogen las páginas de “Ér sí, ella no”. Dos hombres se encuentran compartiendo su sexualidad con ella, quien se caracteriza como un dispositivo que activa las acciones del cuento, pese a no aparecer representada sino hasta el momento del desenlace. Es en el único momento en que actúa uniéndose sexualmente a Chombo y, luego, indignándose ante el relato del asesinato de Juan (su amante) en duelo de machetes.

La sexualidad y la ira asesina se constituyen como elementos que favorecen el carácter de la verosimilitud, definido ya por la Poética antigua como “exposición de hechos realmente acaecidos o presentados como si hubieran tenido lugar” (A. Garrido

Domínguez, 1996: 20). Los diálogos están impregnados de una voluntad de proyectar el habla “real” de los cholos montubios. El nudo del cuento aparece en el momento en que Chombo decide perdonarle la vida a Chabela. Esta acción interrumpe el transcurrir normal, el objetivo primero del protagonista. Cuatro acápites breves, el uso del diálogo corto y apasionado y la intriga que genera el anuncio de la violencia desde el inicio responden al principio de economía y condensación. Para conseguir la imagen del personaje femenino en la mente del lector, el autor utiliza la metáfora para describir sus senos, nos deja escuchar su voz en un corto diálogo y nos permite visualizar su comportamiento sexual.

Los espacios que sirven de marco a los personajes es la casa de caña de Chabela, ubicada en medio del monte, y el río por donde viaja Chombo cargada de sus ansias asesinas. Son espacios explícitos y dinámicos en la configuración textual. Existe una sola voz narrativa que proviene de un narrador externo no específico.

Respecto a los personajes, el sujeto es Chombo y el objeto es el asesinato. Una funcionalidad configura su relación y puede definirse en una perífrasis verbal como quiere conseguir. El dador es el duelo en que se enfrenta con Juan y su receptor es Chombo. Los ayudantes son el machete, el descubrimiento del engaño y el encuentro con Juan. Por el contrario, los oponentes son Juan y Chabela. Este es un oponente tan importante que frustra la segunda parte de la venganza de Chombo.

2. El ethos trágico aparece en este cuento bajo la forma del asesinato. El tema se define como el destino que sufre el amante de una mujer. Él es la víctima trágica de las

distracciones del personaje femenino. Vuelve a mostrarse la ruptura de la norma ortográfica en los diálogos (“erej vos er fiel”, “esgraciaos”, “aguajda”, etc.), mas no en la voz del narrador, y la violencia, tanto en el habla dirigida contra el amante (“mardecido hijo e perra”) y la mujer (“Voj eres una puta. Pior quiuna perra”), como en la misma acción del asesinato destacada por el duelo y la presencia de la sangre. El texto presenta nuevamente la imagen de la mujer pecadora, quien encarna un peligro mortal para el hombre y cuyo espacio de acción es la casa de caña. También, se repite el canon de representación de la mujer chola como intento por mostrar una etnia normalmente olvidada por los autores literarios anteriores.

3. El autor traza una relación tripartita y la define mediante la violencia que obceca al hombre víctima del engaño. Es significativo que deje incólume a la mujer que ha sido la responsable directa de la fatalidad. En un principio, le parece al lector que Chombo va a matar a los dos y, cuando asesina a Juan, aún se mantiene la expectativa. El baño en el río y la nostalgia de su sensualidad y de los encuentros eróticos con Chabela le hacen desistir de su propósito.

Así, lo que la salva de morir como el amante ‘entrometido’ o de peor manera que él, es su sensualidad cuya naturaleza arrebatadora le brinda poder sobre Chombo y seguridad respecto a sus arrebatos. Él cae en cuenta de que matarla significaría destruir para siempre el placer que ella le ofrece. No puede permitirse ese lujo. Prefiere hacer que se sienta como cómplice de su crimen y la conmina a la huida.

El ethos trágico y la condena se centran en el amante, quien no debió dejarse seducir por la mujer infiel. Su muerte, de igual forma, perturba la conciencia del asesino y él lo sabe (“Por vos mei esgraciao”). Así, la huida se configura como el símbolo del escape de la culpabilidad, más que del temor a la justicia.

Un cuerpo femenino que se traza como objeto de placer disfrutado por dos personajes masculinos es el eje de representación. Un personaje-mujer que motiva el proceso de venganza en un personaje-hombre traicionado quien siente un anhelo de asesinato. La ‘profanación’ de su objeto de placer, de su ser amado, en quien ve reflejadas sus emociones y sus vivencias más apasionadas, merece ser castigada. No le interesa al poder masculino la voluntad de la mujer que ha escogido la infidelidad como forma de vivir su sexualidad. La figura de la mujer como ‘objeto de posesión’ vuelve a repetirse, pero esta vez el amor y la sensualidad hacia ella marcan la diferencia. Justamente estos dos aspectos son aquellos que impiden que las ansias de asesinato del hombre la afecten. Este termina por reducir a un solo culpable su ira y le califica de ladrón, un ‘otro’ que se atrevía a disfrutar de ‘su’ objeto de deseo, un cuerpo que está destinado solo para él.

A Chabela la perdona por su infidelidad, pero el muerto, dentro de su simbolización como cuerpo devuelto al devenir material mediante un acto violento, continúa presente, se constituye como signo sangriento para sus futuros encuentros eróticos, consumados en una metáfora de escape. El protagonista transgrede la prohibición humana del dar la muerte porque siente amenazada su situación existencial. Es esta la razón por la cual puede ceder a la tentación de cometer un acto tan deplorable

como el asesinato. “La violencia de la que la muerte está impregnada sólo en un sentido induce a la tentación: cuando se trata de encarnarla en nosotros contra un viviente, cuando nos viene el deseo de matar”. (G. Bataille, 1997: 51).

1. Otro triángulo amoroso nos muestra el cuento “El tabacazo”. Los personajes que lo conforman son Manuela, Mateo y “la blanca”. A diferencia del anterior, el centro de la discordia no es femenino sino masculino y la venganza no es planificada por él, sino por la protagonista: Manuela. La mimesis de la mujer intenta mostrarse en la explosividad de sus sentimientos (esperanza, amor, ira), en su sensualidad y en su habla (aplicable a las tres mujeres que emiten sus diálogos en el relato: Manuela, la curandera y Petita, amiga de Manuela). La situación conflictiva se da cuando Manuela descubre el engaño y las mentiras de Mateo. El cuento es muy breve y se divide en escenas que condensan la temporalidad y la acción. Los recursos utilizados para lograr este efecto son los diálogos y los cortes en los sucesos. Sabemos que Manuela físicamente se caracteriza por sus ojos negros, su piel negra y sus duros, elásticos y grandes senos. También es ingenua y capaz de enfurecerse hasta perder de vista los efectos de su venganza.

Un solo espacio de naturaleza rural es el escenario del cuento: el pueblo. Este, a su vez, se subdivide en otros espacios definidos: la chichería de Manuela, el río, la casa de la curandera, la de Petita, la calle donde se accidenta Mateo. Son bastante dinámicos y explícitos. Dos voces narrativas transmiten el relato. La principal, y que abarca la mayor parte, se afirma como un narrador externo no explícito. La otra expone desde la posición de narrador vinculado a un personaje y pertenece a Manuela, quien cuenta el inicio de su relación con Mateo y su visita a la curandera.

Estructuralmente, el personaje Manuela se puede plasmar como el sujeto, puesto que su propósito es vengarse de Mateo. El dador son los consejos de la curandera que le permiten vengarse del receptor Mateo. Ayudantes son el descubrimiento del engaño, la curandera, su amiga Petita, el bebedizo y 'la blanca'. No aparecen oponentes y esto igualmente acelera el ritmo de los acontecimientos al momento del desenlace.

2. La imagen de la bruja es la que se levanta en este cuento, repartida además en una tríada de personajes que brindan un cuadro de aquelarre destinado a castigar a un hombre mentiroso. Para conseguir dicho fin, cuentan con el apoyo de un agente violento y preparado, artificial: un bebedizo dañino. El "oráculo del trópico" emite su decreto fatal sobre la víctima masculina y, de forma posterior, sobre la misma perpetradora que sufre al visualizar los efectos de su revancha. El castigo de su relación es, para uno, la locura y para la otra, la tristeza. La violencia está trazada con minuciosidad en el desenlace. El rostro desfigurado, las convulsiones, las palabras incoherentes de Mateo, son sus signos.

En cuanto al habla, las expresiones "erej vos so pedazo e puta" "anda a tirar con er perro que tengendró", "perra, anda a la ñoña" traducen la violencia ejercida contra el personaje femenino desde el lenguaje. Dicho personaje muestra una violencia dirigida contra el hombre en el mote de "perro" que le coloca en repetidas ocasiones. Las representaciones de su sexualidad en las dos ocasiones que se une a Mateo, su habla o su ira vengativa marcan diferencias con la narrativa precedente. En cuanto a la ortografía, la transgresión de la norma se repite en varios pasajes incluidos en los diálogos entre personajes, mas no en la voz narrativa principal.

3. En esta breve narración, la protagonista evoluciona desde una ingenuidad justificada por el amor y concluye en un odio vengativo causado por la conciencia del engaño. Si bien Mateo es el personaje 'nómada' y 'donjuán' que conquista mujeres por donde va, Manuela se muestra como la perpetradora de la justicia femenina. Se levanta ella como la imagen de la venganza, que clama por el engaño y la burla del honor femenino. Por supuesto, las consecuencias de su trampa escapan a sus cálculos. La locura que provoca en su amado el bebedizo la conmueve y la desespera. Busca hacerle volver en sí. Quiere curarle, pero ya es muy tarde. La 'mujer herida' que se deja arrastrar por la pasión, por la falta de resignación a una relación concluida; la mujer que busca 'lavar' su culpabilidad por dejarse engañar, es la que Gallegos Lara presenta a su lector. Este percibe la historia quizá como un justo desquite hasta el momento final en que la mujer siente su propia perdición ante la contemplación del aniquilamiento de su amado infiel.

Nuevamente, el problema que se presenta es la posible pérdida del objeto amado, con la diferencia que, en esta narración, posee carácter masculino. Este personaje-hombre es un seductor que logra sus propósitos sexuales mediante las promesas de una convivencia futura, de la conformación de una familia.

La ingenuidad femenina es otro aspecto que influye para que el personaje-hombre alcance sus metas y se una sexualmente a ella, además de la experiencia que los dos han compartido en el pasado (tienen una hija). Pero la protagonista no sabe que su amado ha traído consigo una nueva mujer. Se revela la burla y la vergüenza de saberse ingenua, desnuda ante las mentiras del hombre. El amante se ha burlado antes de ella y esta vez su

astucia clama por una venganza femenina que se simboliza perfectamente en las dos amigas que urden la estratagema para anularlo, para perderlo. Puesto que en la conciencia de la protagonista queda manifiesta la pérdida definitiva de su objeto de deseo, ella decide aniquilarlo. El estado de equilibrio femenino que había antes de la vuelta del amado y que incluso se acentuó con su visita esperanzadora, tiene que ser restituido con el sacrificio de una “víctima propiciatoria” (Girard) que se considera culpable de la situación caótica.

El tema se define en los términos de la no resignación, de la oposición a la realidad de un amado cuyo destino está atado a otra mujer. La traición masculina es igualada con perversidad femenina, personificada en el hecho violento del envenenamiento. Este provoca la locura en el personaje-hombre, una situación vital que bien puede equipararse con la muerte, entendida esta como la anulación de la conciencia. De ahí que la protagonista, una vez consumada la venganza, sienta desesperación y tristeza ante la imagen del amado ‘muerto’.

**Corolario.** Un mismo autor ha construido estos dos textos narrativos. En ellos se levanta la venganza como el hecho que intenta restablecer el equilibrio y la normalidad de la vida, sin lograrlo. Su frustración se agranda y arrastra a la desesperación a sus perpetradores (un hombre en el primer cuento y una mujer en el segundo). Los dos no calculan los límites de su accionar violento y descubren que la desproporción de su ira les arrastra y les deja intranquilos. Por último, es fundamental mencionar que los personajes femeninos reciben indirectamente los efectos de la violencia. Sus cuerpos se muestran

invulnerables al daño, puesto que ni Chabela ni Manuela llegan a ser víctimas directas de la venganza.

### **2.3. Los motivos del embarazo y la maternidad en “Cuando parió la zamba” de Joaquín Gallegos Lara y “¡Lo que son las cosas!” de Enrique Gil Gilbert**

1. Una zamba es la que protagoniza el relato breve “Cuando parió la zamba”. Su nombre es Lucha y el acontecimiento central de la narración es su embarazo. Los personajes masculinos giran en torno de este hecho. Sus preocupaciones y emociones tienen su razón de ser: cada uno cree ser el padre. Son tres: el negro Manuel, ‘esposo’ de Lucha, Andrés, su amante, y Jacinto, un amigo de Andrés al que se le conoce como “Er Colorao”.

La zamba y su embarazo, entonces, se constituyen como los elementos-eje que brindan al autor la posibilidad de despertar interés en el lector, dado el carácter enigmático atribuido a la paternidad del nonato. Su condición de embarazada marca su representación en el relato. La situación conflictiva aparece cuando se revela la paternidad del niño simbolizada por el color de su piel y su cabello.

La intensidad del texto se produce merced a la breve extensión (cinco escenas) del relato. Esto le brinda un ritmo acelerado y da cuenta de un carácter condensador al dejar por fuera de la acción aquellos elementos prescindibles del texto. Esta capacidad condensativa se hace presente asimismo en el retrato de la protagonista. Como lectores, sabemos que tenía la piel oscura, caderas abultadas y talle apretado antes del embarazo y que luego se vuelve pesada y “pipona” y posee una gran “loma” en la barriga, un rostro

con ojeras, un cabello despeinado, así como una actitud libre en lo que se refiere a su sexualidad.

En tres espacios rurales se mueven los personajes: la tienda, la casa de Manuel y Lucha y la chingana de la plaza del pueblo. Son espacios explícitos y dinámicos en la configuración textual. Hay dos voces narrativas. La que narra los sucesos principales proviene de un narrador externo no específico, mientras que la otra es identificable en la voz del personaje secundario (un amigo de Andrés que aparece al final) y que se incluye en la categoría de narrador externo, pues relata lo que le sucedió a la Lucha.

Respecto a los personajes, el sujeto es doble: Andrés y Manuel, quienes quieren saber cuál es el responsable del embarazo de Lucha. Esto se constituye como el objeto de la narración. El dador es el niño recién nacido, quien hace posible saber su origen, para el receptor doble. Los ayudantes son los rumores de la gente del pueblo, las sospechas de Andrés, el parto y el relato final que escucha Andrés sobre el neonato. Por el contrario, los oponentes son la felicidad de Manuel al creerse el padre y los consejos de la partera.

2. La cuestión de la fatalidad ineluctable de Proaño Arandi se muestra en este cuento bajo la forma de una dudosa paternidad. La frustración y el desespero del hombre que se creía el padre y que vive con la mujer contrastan con la indiferencia y la paz que siente uno de los amantes al saber la verdad. Hay la ruptura de la norma ortográfica en los diálogos, mas no en la voz narrativa principal y la violencia, en el habla dirigida contra la mujer en la frase condenatoria y conclusiva de Andrés: “Eso tiene er ser perra”. Esta aparece marcada por el signo de la mujer pecadora y su espacio de acción es la casa de

caña donde vive con Manuel. Lucha, como personaje femenino, se aleja mucho de sus formas de reproducción en los cánones de la narrativa precedente, tanto en su actitud hacia el sexo como en su condición étnica. Se trata de una montubia zamba y su “puesta en escena” revela una actitud de renovación respecto a la configuración literaria de la realidad.

3. Dos acontecimientos marcan la intensidad de este relato: el embarazo y el parto de la Lucha. Se plantea al lector el descubrimiento de un enigma, configurado merced a la infidelidad del personaje-eje, la protagonista femenina en torno de quien se despliegan los sentimientos y pensamientos de los tres personajes masculinos. Una protagonista cuya marca étnica es clara y sin ambages.

La visión que los tres hombres tienen de ella se define dentro de sus propios intereses e individualidades. La ven como un objeto de placer, que no merece la pena disfrutar si hay un impedimento físico como el embarazo (Andrés); como la posibilidad de la reproducción y el aumento de la descendencia (Manuel) o como una aventura sin importancia (Jacinto). No obstante, es fundamental tomar en cuenta la autonomía de Lucha en la disposición de su cuerpo para el disfrute sexual. Si bien ella puede percibirse como un simple objeto de placer desde la perspectiva masculina, también tácitamente se evidencia su libertad para escoger tres parejas sexuales y así aprovechar su sensualidad, su cuerpo de anchas caderas y cintura delgada.

Por supuesto, y siguiendo la propuesta del texto, esta dinámica sexual, esta forma de vida acarrea consecuencias inevitables, quizá terribles. El final abierto que deja el autor

ofrece un margen amplio de posibilidades: ¿qué pasó después del parto? ¿Manuel la echó de su lado, la mató o decidió creer a la curandera y quedarse con el niño como si fuera su hijo? Cualquiera de estas contingencias implicaría un cargo de conciencia para Lucha y un problema de culpabilidad. De ahí la sentencia de Andrés: “¡Eso tiene er ser perra!”. La mujer caracterizada de esta manera se enmarca en el icono de la prostituta trazado por Andrade, una mujer que escapa a los preceptos patriarcales sobre el rol femenino, aunque pudo haber sido vista como una santa próxima a trascender su condición al convertirse en madre protectora desde la óptica del personaje masculino más ingenuo: Manuel.

De todas formas, el nonato es un elemento enigmático que le revela, al final, la condición de la infidelidad a uno de los personajes-hombre. El machismo se hace evidente en los fines que los tres personajes-hombre le otorgan al cuerpo femenino, ya sea el goce sexual o el aumento de la descendencia. La revelación de la infidelidad, dada a través de los rasgos corporales del niño recién nacido, provoca la ira y la indignación en el conviviente de la protagonista. Una iracundia que, como ya se ha mencionado, encuentra su causa en esa concepción humana de la posesión del objeto de deseo, único e intransferible y en la cuestión del deseo mimético propuesto por Girard.

El cuerpo femenino se constituye así como el signo del placer compartido con varias parejas masculinas, pero el discurso narrativo no presenta una reivindicación de la mujer sino más bien un tipo de condena machista, resumida en la expresión final de uno de los personajes-hombre, que la califica como “perra”, apelativo tradicional y ofensivo

que se coloca a la mujer cuya elección sexual se define en libertad sexual o en la leve sospecha de su presencia en la existencia femenina.

1. La imagen de la madre preocupada, valiente y protectora definida y criticada por Lucía Guerra-Cunningham, se levanta en el cuento “¡Lo que son las cosas!” Ña Gume es el nombre de la protagonista, una mujer que recibe la noticia de que su hijo está gravemente herido y que acude rápidamente a verlo. Le han herido por involucrarse con la mujer de otro hombre y este le ha roto una botella en la oreja y luego le ha dado varios puntapiés. Lo que interesa analizar entonces es el proceso que sufre el personaje femenino desde el conocimiento de la desgracia hasta el encuentro con Fato, su hijo.

La mujer en su rol de madre intenta mostrarse en su preocupación por la noticia de la fatalidad que ha caído sobre su hijo y el dolor que siente al llegar a él. Este dolor también afecta a la querida de su marido, Mariana. La situación conflictiva surge cuando descubre el lugar donde descansa su hijo: la casa de Mariana. El cuento ocupa apenas cuatro páginas y merced a este rasgo gana en intensidad. Los recursos utilizados para lograrlo sintonizan con la carrera que emprende Gume en pos de su hijo. Así, el ritmo del relato al inicio es acelerado y se relaja hacia el desenlace.

El retrato de Gume nos permite visualizarla como una mujer de vientre abultado, voluminosa, compasiva. Alguien que bien puede sentir ira por el daño a un hijo suyo como también una gran tristeza. Un hecho violento borra sus diferencias con Mariana y las asemeja frente a la víctima de una situación violenta. Este proceso de unicidad ha sido estudiado por Girard al tratar los temas del mito y de la persecución colectiva. En estos,

según el autor, se presenta una amenaza social, una amenaza al orden que culpabiliza a una persona que luego se convierte en víctima. Esta víctima es inocente en apariencia y su sacrificio garantiza el regreso al orden. En este cuento observamos un proceso inverso, pero concordante. El hecho violento ha sido perpetrado por un individuo, no por la comunidad afectada de Girard, contra otro a quien se dirigen las preocupaciones de varias personas que lamentan su posible muerte.

Dos espacios configuran el cuento: la calle y la casa de Mariana. Los dos son dinámicos y explícitos. Dos narradores aparecen en el relato. El principal se define como un narrador externo no específico, igual que el segundo, que aparece encarnado en los rumores de la gente al relatar la fatalidad que ha vivido Fato.

Respecto a la estructura, el personaje Gume se puede definir como un sujeto que quiere llegar a Fato, el objeto. El dador es la noticia del suceso violento y que le permite arribar al lugar donde está su hijo, el receptor. Ayudantes son las heridas de Fato y la preocupación por él. Los oponentes son la casa de Mariana y ella misma.

2. La imagen de la madre protectora es la que nos presenta este cuento. La fatalidad ha caído sobre su hijo y ella siente en su propio cuerpo la violencia que se ha ejercido sobre él. Es llamativo que lo que ha causado la desgracia de Fato es su relación con una mujer casada. Su cuerpo agonizante y maltrecho es la marca narrativa de la fatalidad. Una fatalidad cercana a la muerte, la experiencia definitiva y con el poder de restituir el ser a la continuidad primigenia a la que se refiere Bataille (G. Bataille, 1997: 15-30). En cuanto al habla, destaca la expresión de Gume: “¡Mardecido chino Eustaquio!

¡Mardecidos todos los de su casta hasta la cuarta parición de las mujeres!” como ejemplo de la ira que siente contra aquel que ha afectado a su hijo. La diferencia de Gume como personaje literario se da en su condición de montubia. Respecto a la ortografía, la transgresión normativa se produce en los diálogos entre personajes; al contrario de lo que sucede con el narrador, quien no se permite dicha licencia.

3. Gume, como símbolo de la madre abnegada y amorosa, icono positivo –aunque mutilador también- en la tesis de Guerra-Cunningham, se presenta en este relato como alguien que decide dejar de lado su rol de mujer y de esposa para conceder suprema y única importancia a su papel de madre. Su hijo está herido, descubre en su carrera desesperada el lugar en el que está tratando de recuperarse (la casa de la ‘otra’, la amante de su esposo), pero no le da a este hecho ninguna importancia. Y, mientras los personajes terciarios –y quizá el lector –esperan la confrontación, nada sucede sino la atención al herido, el lamento por su desgracia, el llanto por su posible fin. La maternidad como elemento de unión, de solidaridad femenina es lo que anula las diferencias entre ella y Mariana. Las dos sienten un cariño maternal por Fato y eso las iguala, las asemeja. Una desgracia consigue abolir sentimientos adversos a través del lazo de la maternidad.

La figura maternal es la que establece la matriz de sensaciones que cruza este relato. La protagonista juega su rol de madre y expresa su frenesí amoroso en el anhelo de trascendencia que implica la maternidad sumada al cariño por el hijo. En su cuerpo herido y agónico, la madre contempla y siente la cercanía de su propia muerte.

**Corolario.** La maternidad, desde dos enfoques distintos, ha sido tratada por los autores en estos cuentos. Esos caracterizan a la mujer como futura madre o madre consumada. Empero, el contraste puede darse en su focalización narrativa, dado que el primer personaje femenino, Lucha, se expone como alguien que engaña a su conviviente. Este engaño se revela en el momento del parto. Es decir, el dar a luz adquiere un significado interesante; es también alumbrar la verdad sobre el padre del niño. Mientras, Gume es una madre protectora, preocupada, compasiva. Alguien que olvida los engaños de su marido merced a la tragedia sufrida por su hijo.

#### **2.4. Autonomía del personaje femenino en “El cholo que se castró” de Demetrio Aguilera Malta y “La salvaje” de Joaquín Gallegos Lara**

1. Un “don Juan de las islas” es el personaje-hombre que protagoniza “El cholo que se castró”. Su nombre es Nicasio Yagual y el lector asiste en la narración a tres relaciones sexuales –forzadas por el hombre- que introducen la situación de nudo o conflicto. Esta aparece cuando a Nicasio le hablan de la Peralta, una mujer con carácter fuerte y que vive sola y apartada del mundo.

Su proceso de representación arranca desde los rumores que Nicasio oye sobre ella y se vuelve concreta cuando él la encuentra en su canoa. La situación conflictiva aparece cuando él descubre en sus adentros un sentimiento amoroso por la Peralta. En relación con los otros, este cuento es un poco más amplio. Consta de tres acápites largos, pero la intensidad se mantiene gracias a la naturaleza sexual de las escenas y a la brevedad de los diálogos. Cabe mencionar que es en el tercero que se narra su vivencia

con la Peralta y su tragedia final. Cuatro mujeres se mencionan en la “crónica” de este aventurero montubio: la chola del acápite I, su prima, la mujer del patrón y la Peralta. Todas –excepto la última- se ven obligadas, forzadas a tener sexo con él. De la Peralta se mencionan su carácter extraño, dominador y sensual, así como sus pechos saltones y sus caderas opulentas.

Los dos espacios en que se mueven los personajes y que los define son el mar y el monte. Nos volvemos a encontrar con ese símbolo que es la canoa cuya presencia encarna los rasgos aventureros de Nicasio y de la Peralta. Son espacios implícitos y dinámicos en la configuración textual. Hay un solo narrador que se cataloga como un narrador externo no específico.

Respecto a los personajes, el sujeto es Nicasio y el objeto es la Peralta. La funcionalidad de su relación puede definirse en la perífrasis verbal quiere poseerla. El dador es la autoconfianza de Nicasio, los cuales hacen posible el acercarse a ella y lo definen como el receptor. Los ayudantes son la canoa como apoyo para la busca, el duelo, la victoria de Nicasio, la actitud receptiva de la Peralta y el ofrecimiento de su cuerpo desnudo. Por el contrario, los oponentes son el enamoramiento de él y la canoa como un transporte de escape.

2. El ethos trágico emerge en este cuento bajo la forma de un suicidio provocado por una automutilación. El tema del hombre enamorado que sufre un destino cruel se hace presente. Él se desespera por la posibilidad de unir su vida a una mujer y su única salida es la castración por su propia voluntad. La ruptura de la norma ortográfica aparece

sobre todo en los diálogos y la violencia, en las violaciones y forzamientos que ejerce Nicasio contra los personajes femeninos.

Reiteradamente, el signo de la mujer fatal y su espacio de acción no es la casa señorial ni la casa de caña, sino el ámbito marino. Una mujer solitaria e independiente que se aleja de las formas de reproducir su imagen en la narrativa precedente, tanto en su actitud hacia el sexo como en su condición étnica, puesto que se trata de una montubia chola.

3. El 'juego de poder' que expone esta narración, entre un dominio masculino ejercido con imposiciones versus la autonomía femenina de un personaje que impone su voluntad pese a la 'derrota' sufrida bajo la fuerza y habilidad del hombre, conduce a una fatalidad simbólica. El hombre vencido, enamorado, descubre su enflaquecimiento y huye de la posibilidad de sucumbir al dominio femenino. En su desesperación, elige despojarse de su pene, del signo de su placer y su poder masculinos. La aniquilación es la opción que escoge sobre el posible sometimiento implicado en el amor a una sola y única mujer.

Entre el amor y la muerte su elección es clara. Su vida sexual también recibe una definición negativa. Por ello, Nicasio no ve otra salida para eliminar su maldad más que la castración. Él quiere acabar con el ser malvado en el que se ha convertido. Mira su propia historia y resuelve darle final con un acto de salvación que le redima. Un acto violento que lo conduce a la muerte, "la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos" (G. Bataille, 1997: 21). Nicasio ya no desea esa duración y por ello busca el suicidio.

1. “La salvaje” es la historia de una búsqueda, de un anhelo por descubrir a un personaje-mujer cuasi legendario que despliega su libertad en los ámbitos más escondidos de la selva tropical. El buscador, Viviña, siente ansias incontrolables de conocerla. Los rumores le motivan para llegar a ella.

La representación de la mujer se expone en su carácter legendario cargado de exageraciones. La situación conflictiva surge cuando él decide ir en busca de la salvaje. El cuento es sumamente breve y este aspecto da cuenta de su condensación narrativa y la economía en el uso de recursos. Dos líneas de descripción describen a la salvaje. Una, desde los rumores de la gente, que la catalogan como raptora de hombres, peluda y con senos grandes y pies al revés. La otra, desde la voz narrativa, que nos la muestra con brazos duros y blandos, pechos redondos y tibios, boca succionante y sensualidad poderosa.

El espacio que configura el cuento es el monte, cronotopo que caracteriza a los otros relatos y que lo configura como ámbito cuasi desértico y alejado de las normas comunitarias. Este es dinámico y explícito. Un solo narrador externo relata los sucesos desde una posición extraña y ulterior a los sucesos vividos por los protagonistas.

Estructuralmente, la salvaje se puede tipificar como el objeto, dado que Viviña, como sujeto, quiere poseerla. El dador es el ansia de conocerla, la cual le permite llegar a ella. El receptor es el mismo Viviña. Ayudantes son los rumores de la gente y la valentía de Viviña. Un posible oponente es el tigre que amenaza su vida antes del final.

2. La mujer fatal que se ha inclinado por una vida autónoma es la figura que encarna este texto. Esta incluso cuenta con una ayuda externa para satisfacer su sexualidad: los rumores. El “oráculo del trópico” emite su decreto fatal sobre Viviña, quien es arrastrado hacia la muerte en manos de la salvaje. El tema de la violencia está retratado en su encuentro sexual, vertiginoso e incontrolable. En cuanto a la ortografía, la transgresión normativa solo se presenta en los escasos diálogos del relato.

3. La voluntad femenina en este cuento, igual que en el anterior, se evidencia victoriosa sobre el cuerpo masculino. Otra similitud curiosa está en el hecho de que el protagonista masculino vaya en su busca, esperando someterla a su pasión, pero cae en una circunstancia tan arrebatadora que le anula y le impide una posible huida. Incluso es posible especular que Viviña se convierte, ‘después’ de lo que nos relata el cuento, en una víctima secuestrada, encarcelada en el mundo de la mujer libre y lasciva, si es que no aceptamos que le ha asesinado durante el acto sexual.

**Corolario.** Voluntad femenina impuesta al hombre desde una estrategia que finge una ‘victimización’, es lo que muestran las piezas narrativas estudiadas. La mujer como símbolo de un encarcelamiento, de un destino único y de sumisión, le concede la opción del suicidio o de la resignación al hombre. Este acude a la destrucción de su dispositivo de poder por su propia elección. Su sorpresa y sus cálculos se confunden en un caótico descubrimiento de la fuerza real de una mujer que se ha dado la oportunidad de ser libre. La sexualidad se encuentra bajo el control absoluto del poder femenino, puesto que la mujer es la dueña de su configuración y sus propuestas. El hombre se convierte así en una

‘víctima asustada’ que se somete, positiva o negativamente, a la influencia de la sensualidad de la mujer. Verdaderamente, la propuesta de las dos narraciones inclina su balanza a la posibilidad de poner la voluntad femenina por sobre las aspiraciones del hombre. Este puede llegar a ver esta posibilidad como una condena, en cuyo caso optará por renunciar al goce erótico aniquilando su propio cuerpo, su propia calamidad existencial.

## **2.5. La ‘mujer imposible’ en “La blanca de los ojos color de luna” de Enrique Gil Gilbert**

1. En “La blanca de los ojos color de luna” se presenta un personaje masculino obsesionado por una mujer que pertenece a otro estatus social. Rodolfo es su nombre y la ‘niña’ blanca que arrebató sus pensamientos y sensaciones se llama Lolita. Su mimesis se inicia con su regreso a la hacienda, se desarrolla en sus relaciones con las sirvientas y culmina con su rol de esposa y madre. El nudo se configura alrededor del momento en que Rodolfo presencia un beso de Lolita con su esposo.

La intensidad del texto se produce en proporción inversa a su extensión. Su brevedad da cuenta de una capacidad condensativa en los recursos elípticos entre escenas y el énfasis concedido a ciertos aspectos de la acción. Como lectores, sabemos que la protagonista tiene la piel blanca, el cabello rubio, unos ojos ‘color de luna’ y una edad cercana a los veinte años, así como una actitud comprensiva y bondadosa.

El espacio rural en que se mueven los personajes y que define su carácter relacional es la hacienda y sus contornos. Se trata de un espacio implícito y dinámico en la configuración textual. Dos voces narrativas despliegan su capacidad narrativa. La principal

pertenece a un narrador externo que no está especificado, en tanto que la segunda es propiedad de un personaje secundario que relata un hecho cargado de superstición. Se trata de Chepa, una sirvienta, que igual se tipifica como un narrador externo.

Respecto a los personajes, el sujeto es Rodolfo y el objeto es Lolita. La perífrasis verbal que define su relación es quiere poseerla. El dador es el amor de ella por Raúl, quien acaba casándose con ella, lo cual hace imposible lograr el objetivo para Rodolfo, el receptor. Los ayudantes son la amistad infantil entre Rodolfo y Lolita y su regreso a la hacienda. En contraste, los oponentes son la posición social de los protagonistas, la visualización del beso entre Raúl y Lolita, su matrimonio, la maldición que lanza Chepa sobre Rodolfo y el discrimen de los otros sirvientes.

2. La fatalidad ineluctable de la que nos habla Proaño Arandi se configura en este cuento bajo la forma de la automutilación. El tema se encasilla en la figura del hombre enamorado cuyo destino es la perdición. La ruptura de la norma ortográfica nuevamente se deja ver en los diálogos, no en la voz del narrador principal, y la violencia contra Lolita, en el habla de Rodolfo (“Onde esjtás vos perra pa matarte a vos y a tu marío”) y en su última acción al sacarse los ojos con un cuchillo frente a ella.

El personaje femenino está signado por el icono de la mujer santa y hogareña –en las definiciones de Andrade y Guerra-Cunningham- quien encarna involuntariamente un peligro para el mundo masculino y su espacio de acción es la casa de hacienda. Un símbolo que encarna una inocencia enfatizada por la locura que sufre Rodolfo. Este personaje femenino curiosamente se mantiene dentro de los cánones miméticos

precedentes. Es una mujer burguesa y blanca. Acaso sus condiciones sociales y étnicas se relacionen directamente con los mecanismos de su representación en el texto.

3. El amor por la mujer inaccesible, su constitución quimérica, actúa como una suerte de agente destructor del personaje masculino. Entre este y la protagonista median dos obstáculos evidentes: el estatus social y la etnia. En tanto Lolita es blanca y la 'niña' de la casa, hija de los patronos, Rodolfo es un cholo que trabaja para ellos como un simple peón. Quizá esta condición platónica refuerza el enamoramiento y fundamenta la esperanza. Empero, la normalidad y el estoicismo inquebrantable de él se ven trastocados ante una visión que le conduce a su fatalidad. Se le presenta en todo su esplendor el amor que se tienen Lolita y Raúl a través de un beso. Ya no le es posible a Rodolfo soportar la realidad. Su 'mujer imposible' ama a otro hombre y él no consigue resignarse a ese hecho. Elige acabar con su deseo erótico, con su obsesión amorosa, mutilando el instrumento que sirve para su potenciación: sus ojos ávidos que tanto tiempo la observaron, anhelaron su amor y apetecieron su cuerpo. Sucumbe ante un estado de locura que le impide resignarse y continuar. El autor orchestra su perdición trazando ante su personaje masculino la imagen de una mujer rodeada por obstáculos insalvables.

## **2.6. Intento de conclusión**

El capítulo presente ha intentado mostrar los diversos mecanismos y dispositivos que han utilizado los autores de *Los que se van* al momento de configurar el personaje femenino. Hemos visto que, desde su óptica, las mujeres a representarse deben tener como requisitos el ser pobres y ser montubias (cholas, zambas o negras). Estas se

constituyen como los núcleos activadores o atrayentes de los hechos violentos. Sus contrapartidas masculinas no logran encontrar soluciones diferentes a la fatalidad y a ella conducen sus acciones. La violencia se dirige desde el plano del habla (insultos, “malas palabras”) y desde el accionar de los personajes.

El espacio es fundamental en los comportamientos. Es un ambiente alejado de los centros urbanos y relacionado directamente con la naturaleza. El mar, los ríos, el monte o la hacienda son formas concretas en la ficcionalidad de los textos. En ellos despliegan los personajes sus vivencias, configuradas por narradores externos en la mayoría de los cuentos. Narradores estos que no se permiten la ruptura de la norma ortográfica, aunque los diálogos entre los personajes montubios sí la transgredan.

Hemos asistido asimismo a la proyección de las imágenes de la mujer pecadora, la mujer fatal, la bruja y la prostituta. Iconos de los que no han conseguido escapar los autores de la Generación del 30, pese a sus anhelos de transformación. La conservación de estos iconos en sus cuentos dan cuenta de dos hechos: el carácter tradicionalista-patriarcal que se encuentra subsumido en toda producción literaria masculina y, como afirma Cunningham con un tanto de sorpresa, en la femenina, merced al carácter conservador de la actividad literaria, y la discriminación étnica que supone caracterizar a la mujer montubia dentro de esos cánones. Es por ello que “La blanca de los ojos color de luna” se muestra como una suerte de “cuerpo extraño” que concede a la mujer con posibilidades económicas y blanca, la imagen de la mujer santa. ¿Qué significa esta caracterización, esta anomalía dentro de un mundo plagado de mujeres violentas o

indiferentes ante situaciones de engaño o infidelidad? Posiblemente, su presencia nos revele una posición ideológica de los autores respecto de las mujeres de su contexto real.

Los autores construyen el deseo mimético de los personajes de sus cuentos como respuesta a la crisis social que observaron desde su posición privilegiada como intelectuales de clase media ansiosos por fundar una literatura nacional. En este intento decidieron representar diversas situaciones conflictivas que Girard comprende como el efecto necesario del proceso mimético. En estos conflictos, la mujer montubia cumple un papel preponderante y su caracterización con aspectos como la infidelidad o la furia vengativa hacen de ella un personaje discriminado y “mutilado”, según Guerra-Cuningham, desde la óptica masculina. Una óptica que responde a modelos patriarcales y en cuyo proceder excepcional o anómalo –como al representar a la madre o la mujer blanca con marcas de santidad- reafirma su condición conservadora. Las mujeres originan la violencia indirecta o directamente y, en general, concluyen por constituirse como sus víctimas, excepto en los casos en que su autonomía respecto del mundo patriarcal las representan dentro de una matriz de verosimilitud difícilmente identificable en el sustrato de la realidad, como ocurre en “El cholo de la Atacosa”, “El cholo que se castró” o “La salvaje”.

## CONSIDERACIONES FINALES

La presente tesis ha intentado plantear un proceso de interpretación centrado en un solo elemento narrativo: el personaje, siempre y cuando este se caracterice por otro rasgo, el pertenecer al género femenino.

Previo a esta profundización analítica, he considerado pertinente elaborar una síntesis de aquellas posturas de la crítica literaria ecuatoriana respecto a la Generación del 30 y, más específicamente, en lo que concierne al libro *Los que se van*. Con este acercamiento, me fue posible contextualizar adecuadamente su producción con la construcción de una matriz de lineamientos y reflexiones en torno de elementos narrativos como el personaje, el espacio y los diálogos.

Esta primera etapa investigativa permitió constatar dos cosas. En primer lugar, el posicionamiento de la literatura del realismo social como propuesta creativa de transformación en todas las visiones críticas y, por otro, la ausencia del personaje femenino en sus reflexiones, pese al grado de importancia que posee, por lo menos en los cuentos sobre los que hemos reflexionado en esta tesis.

El mencionado “vacío crítico” ha sido solventado con la incorporación primordial de dos conceptos provenientes del psicoanálisis de corte jungiano, el uno, y de la crítica literaria, el otro. Se trata de la conciencia matriarcal y de la mutilación. Estos dos me han permitido descubrir las motivaciones literarias de los autores al representar a sus personajes femeninos y a sus contrapartes masculinas en el decurso de sus relatos; así como elaborar mi hipótesis, la cual puede definirse en los siguientes términos: *Los que se*

*van* demuestra la pervivencia, en sus narraciones, de los modelos patriarcales de representación de la mujer.

He mencionado anteriormente la transformación representada por *Los que se van* en la óptica de la crítica literaria ecuatoriana. Un proceso de cambio que igualmente afecta, sobre todo, al ámbito de los personajes femeninos. La mayoría de ellos forman parte etnias específicas (cholas, negras, zambas) y pertenecen a un estrato determinado: son montubias pobres.

Una etapa posterior, me posibilitó la selección del esquema actancial de Greimas y las tipologías narrativas de Mieke Bal, en el campo de la narratología. Estos coadyuvaron a la reconstrucción de la “sintaxis narrativa” presentada en los cuentos y también la visualización de una matriz estructural rigurosa.

Del análisis propio del corpus seleccionado en esta tesis, un aspecto fundamental que sobresale –como ya lo afirmamos- es la mujer. Su sensualidad se expresa en acciones de connotación evidentemente sexual. El lector asiste a la representación de sus uniones sexuales y se enfrenta con la violencia de un lenguaje ofensivo o de acciones de asesinato o violación. La mujer adquiere caracteres de libertad sexual e infidelidad que marcan una clara diferencia con las anteriores propuestas de representación. El ámbito rural es preponderante y pareciese definir incluso los comportamientos. Para explicar esta crueldad y esta explosividad de las pasiones dentro de los relatos, me he servido del concepto “deseo mimético” construido por René Girard, así como el enfoque sobre la violencia desde Bolívar Echeverría y Georges Bataille.

Otro aspecto divergente es la representación del habla de los personajes que intenta evidenciar el apego al ámbito dialectal con varias transgresiones de las normas ortográficas. La mujer representada por los tres autores es un ser que siente y busca placer, que siente inquietudes respecto de sus parejas sexuales, que provoca conmociones fatales en los hombres o que hace expreso el derecho a la elección de su vida sexual. Como víctima o verdugo, ella se constituye como el eje del accionar masculino y del discurso narrativo en un mundo marcado por los atropellos a las leyes o las convenciones sociales. Un mundo salvaje y sin normas configurado en hechos de sangre y de abuso. En este mundo, la imagen de la mujer se configura en la lógica de la sobrevivencia frente a los embates del poder patriarcal.

Es primordial considerar el hecho de que los autores de la 'generación del '30' hayan optado, en gran parte, por representar mujeres pobres, mestizas y desposeídas. A estas les afectan diversas situaciones extremas: violaciones, asesinatos o infidelidades. También, su comportamiento se traza en concordancia con un mundo 'bárbaro'. Pueden ser infieles, libres y solitarias. Esta preferencia por las condiciones sociales y étnicas de los personajes puede comportar un peligro. ¿Acaso solamente las mujeres montubias pueden actuar de modos tan extremos y fuera de las leyes como las representadas en sus narraciones?

Por otro lado, no podemos olvidar que estas mujeres encasilladas como fatales, brujas o prostitutas responden a los tradicionales posicionamientos de la visión patriarcal, además de contraponerse en el mismo volumen a los iconos positivos exaltados por la

representación masculina. Esto queda demostrado con la presencia de un personaje femenino blanco y de una madre chola. El primero, además de mostrarse con caracteres de santidad y de sumisión, arrastra ciertamente un complejo discriminatorio, pues se ubica como perteneciente a la clase adinerada y a la etnia de los blancos. El otro personaje, si bien se trata de una chola, perpetúa ese icono de madre protectora y sumisa que es capaz de soportar la infidelidad masculina en pos del bienestar de la familia.

Finalmente, considero necesaria la continuación de investigaciones literarias centradas en el aspecto de género o en otros que comporten caracteres discriminatorios en nuestra sociedad. Estas nos permitirán visualizar conflictos y motivaciones que el ejercicio de la crítica tradicional ha conservado en las tinieblas y el olvido.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique, “Estudio introductorio” en *Los que se van*, Colección Bicentenario, Editorial Ecuador, Ministerio de Cultura, 2008.
- Andrade, Jorge O., “Entre la santidad y la prostitución: la mujer en la novela ecuatoriana en el cruce de los siglos XIX y XX” en *Íconos: revista de ciencias sociales*, N° 28, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador, 2007.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Ediciones Cátedra, Séptima edición, 2006.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- Barrera, Isaac J., *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, CCE, 1995.
- Barrera, María Helena, “Demetrio Aguilera-Malta: Los que se van: inicios y retornos” en revista *Kipus*, nº 25, Quito, UASB, Corporación Editora Nacional, 2009.
- Beltrán Almería, Luis, *Palabras transparentes: la configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Carrión, Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano. Crítica y antología*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958.
- Cueva, Agustín, *Entre la ira y la esperanza*, Quito, Ediciones Planeta del Ecuador, 1987.
- Cueva, Agustín, *Lecturas y rupturas*, Quito, Ediciones Planeta del Ecuador, 1986.
- Echeverría, Bolívar, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998.

- Espinosa Apolo, Manuel, *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*, Ministerio de Cultura de Ecuador, Colección Bicentenario, 2008.
- Gallegos Lara, Joaquín, Gil Gilbert, Enrique y Aguilera Malta, Demetrio, *Los que se van*, Ministerio de Cultura de Ecuador, Colección Bicentenario, 2008.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996.
- Girard, René, *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa, 1978.
- Goetschel, Ana María, *Orígenes del feminismo en el Ecuador*, Quito, CONAMU, FLACSO, 2006.
- Guerra Cunningham, Lucía, “El personaje literario femenino y otras mutilaciones” en Sosnowski, Saul, comp. ; *Lectura crítica de la literatura americana*, Tomo IV: Actualidades fundacionales, pp. 662-678, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1997.
- Handelsman, Michael, “Joaquín Gallegos Lara y ‘El síndrome de Falcón’: literatura, mestizaje e interculturalidad en el Ecuador”, en revista *Kipus*, nº 25, Quito, UASB, Corporación Editora Nacional, 2009.
- José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1995.
- Mayoral, Marina (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Ministerio de Cultura y Ediciones Cátedra, Colección Encuentros, 1993.
- Isabel Morant, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra, 2002.

- Erich Neumann, “La conciencia matriarcal” en K. Kerényi y otros, *Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona, Anthropos, 2004.
- Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis (comp.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1992.
- Piglia, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Proaño Arandi, Francisco, “La narrativa en el período” en *Historia de las literaturas del Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional, 2002.
- Rojas, Ángel F., *La novela ecuatoriana*, Guayaquil, Ariel, 2007.