

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR**

COMITÉ DE INVESTIGACIONES

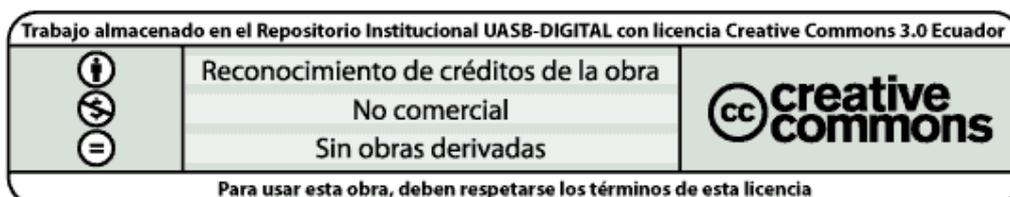
INFORME DE INVESTIGACIÓN

**La novela ecuatoriana del siglo XXI. Nuevos proyectos de escritura II
Filiaciones literarias, conexiones, reescrituras**

Alicia Ortega Caicedo

Quito – Ecuador

2017



RESUMEN

Este trabajo reúne el estudio de 9 novelas, publicadas en el curso del presente siglo. Las primeras cuatro (*El pinar de Segismundo*, 2008, de Eliécer Cárdenas; *Oscurana*, 2011, de Luis Carlos Mussó; *Memorias de Andrés Chilibuina*, 2013, de Carlos Arcos; *Tatuaje de naufragos*, 2008, de Jorge Velasco Mackenzie) fueron leídas, entre otras, como parte del informe de investigación entregado en el año 2014. En este informe, que es una continuación del anterior –en tanto preserva el mismo objetivo y amplía el corpus de las novelas estudiadas– los acápites que corresponden a las novelas mencionadas son una nueva y más cuidada versión. Las restantes ocho novelas (*La desfiguración Silva*, 2014, de Mónica Ojeda; *Conejo ciego en Surinam*, 2013, de Miguel Antonio Chávez; *Pequeños palacios en el pecho*, 2014, de Luis Borja; *Moscow, Idaho*, 2015, de Esteban Mayorga; *Una comunidad abstracta*, 2015, de Jorge Izquierdo; *Un pianista en la niebla*, 2016, de Raúl Serrano; *Las niñas*, 2016, de Adolfo Macías; *Nefando*, 2016, de Mónica Ojeda) forman parte del nuevo corpus de estudio, tal como fue anunciado en el correspondiente proyecto de investigación. Cuatro novelas escritas por mujeres (*Salvo el calvario*, 2005, de Lucrecia Maldonado; *Ondisplay 2.0*, 2009, de María Fernanda Pasaguay; *Poso Wells*, 2007, de Gabriela Alemán; *Extrañas*, 2013, de María Paulina Briones) fueron estudiadas como parte del corpus del informe entregado en el 2014. Asimismo, cabe señalar que este es todavía un proyecto en desarrollo.

PALABRAS CLAVE

Literatura ecuatoriana contemporánea, Novela ecuatoriana del siglo XXI, crítica literaria ecuatoriana, Eliécer Cárdenas, Luis Carlos Mussó, Carlos Arcos, Jorge Velasco Mackenzie, Mónica Ojeda, Miguel Antonio Chávez, Luis Borja, Esteban Mayorga, Jorge Izquierdo, Raúl Serrano, Adolfo Macías.

DATOS DE LA INVESTIGADORA

Alicia Ortega Caicedo, Ph. D.

Docente investigadora a tiempo completo en el Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Tiene un doctorado por la Universidad de Pittsburgh, en Literatura Hispanoamericana. La literatura ecuatoriana, la narrativa contemporánea escrita por mujeres en América Latina, la ciudad y sus representaciones literarias, la tradición crítica literaria en Ecuador y América Latina, son ámbitos de interés que focalizan su interés académico.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción

En la biblioteca

El pinar de Segismundo (2008), de Eliécer Cárdenas

En el archivo

Oscurana (2011), de Luis Carlos Mussó

En la escritura

Memorias de Andrés Chiliquinga (2014), de Carlos Arcos

En la ciudad: memoria de la tribu

Tatuaje de naufrago (2008), de Jorge Velasco Mackenzie

Todas las escrituras la escritura

La desfiguración Silva (2014), de Mónica Ojeda

Escribió con saliva el nombre de ella en la pared.

Un pianista entre la niebla, de Raúl Serrano: reescritura de “Mademoiselle Satán”

El riesgo de comerse los papeles

Conejo ciego en Surinam (2013), de Miguel Antonio Chávez

Abrazar con todo el cuerpo

Pequeños palacios en el pecho (2014), de Luis Borja Corral

La (in)viabilidad de la representación o el indiferente pasear de los pavos salvajes

Moscow, Idaho (2015), de Esteban Mayorga

Más conexiones, coincidencias

Más reproducciones, traducciones

Una comunidad abstracta (2015), de Jorge Izquierdo

La infancia vulnerada

Las niñas (2016) de Adolfo Macías

De la *Deep web* a la escritura: escenificaciones de lo abyecto

Nefando (2016) de Mónica Ojeda.

Bibliografía

La novela ecuatoriana del siglo XXI. Nuevos proyectos de escritura II

Filiaciones literarias, conexiones, reescrituras

Introducción

El centenario del nacimiento de Jorge Icaza y Pablo Palacio, en el 2006, generó una serie de relecturas y celebraciones críticas para pensar el lugar de estos escritores en el marco de nuestra memoria literaria. Algunas de las novelas objeto de estudio del presente trabajo convierten a los escritores mencionados en sus protagonistas, como gesto de tributo, actualización y reescritura. Las novelas seleccionadas se construyen al interior de una red de relaciones y referencias a otros textos, en donde la literatura misma deviene archivo y fuente de nuevas escrituras. Este archivo se ve sometido a múltiples mecanismos de apropiaciones y reminiscencias, en un juego de alusiones y citas que produce una escritura de amplias resonancias intertextuales. El corpus elegido evidencia no solamente una suerte de re-escritura de la tradición, sino que propone, a la vez, un trabajo con la memoria: traslada a la escena contemporánea huellas de un pasado literario, desde una explícita filiación afectiva. En los textos que leo, resulta central, como elemento disparador de sentidos, la aparición del nombre propio de escritores y artistas articulados a diferentes matrices de creación. Derrida llama la atención, en su lectura sobre Paul de Man, acerca del poder del “nombre desnudo” al momento de su invocación: activación de memoria, posibilidad de magia puesto que acerca a quien está ausente, deseo de dejar hablar a otro, afirmación de filiación y reconocimiento.

Son varias las líneas de reflexión que me permiten poner en diálogo las novelas que entran en este trabajo: escrituras apócrifas que problematizan la noción de autoría, presencia de voces que vienen del pasado como expresión de una herencia literaria, vigencia de una tradición y potencia afectiva, trabajo con la memoria y entramado intertextual que sitúa al escritor en calidad de lector/detective/fabulador/plagiador. La pregunta por el acto creativo, el placer de la deriva fabuladora, la apuesta por una escritura que problematiza el estatuto de lo real, son instancias que dotan a las novelas de un espesor metaliterario que permite pensarlas en su cualidad inventiva y, a la vez, como productoras de conocimiento acerca de su propio acontecer y de la tradición que las antecede.

En la biblioteca

El pinar de Segismundo (2008), de Eliécer Cárdenas

En “Palabras finales” de *El pinar de Segismundo*,¹ Eliécer Cárdenas indica que la novela “fue escrita por el autor cuando se conmemoraba en Ecuador el centenario del nacimiento de Jorge Icaza e iba a cumplirse el cincuentenario de la tardía aparición de la novela *Égloga trágica* de Gonzalo Zaldumbide. A partir de aquellas polaridades dentro de la literatura ecuatoriana de aquella época, el autor quiso ofrecer en esta novela una historia un poco policial, otro tanto irónica y festiva, pero entrañable, acerca de una época, con personajes que salvo unos pocos llevan los nombres de sus referentes reales, pero contruidos de y por la ficción” (167). Efectivamente, Icaza y Zaldumbide entran en la novela junto con otros escritores y artistas que protagonizaron el medio literario durante la primera mitad del siglo pasado: César Dávila, G. H. Mata, Oswaldo Guayasamín, entre otros, “amigos y cofrades” vinculados a la Casa de la Cultura bajo el liderazgo del crítico Benjamín Carrión. La operación de nominación de los personajes, en función de un referente literario real, teje una escritura que seduce al lector por efecto de una especial familiaridad que la sola mención de los nombres hace posible. De entrada, el nombre propio establece los términos de un pacto de lectura, puesto que los personajes portan una sobrecarga de sentidos en función del lugar que ocupan al interior de una memoria literaria compartida. El solo reconocimiento provoca en el lector un particular placer, porque todo un acumulado de conocimiento se activa ante la enunciación del nombre propio. “Conocer es reconocer”, advierte Paul Ricoeur, en el contexto de una reflexión acerca de la memoria y, en particular, de lo que el filósofo francés denomina “pequeña felicidad de la percepción”: cuando reaparecen los ausentes, en nuestro caso, por efecto de una escritura que parece ampliar el círculo de los próximos y los allegados.

Los personajes, sujetos históricos reales, son retratados en la novela de Cárdenas en su dimensión más cotidiana: pasiones personales, pequeñas venganzas y rivalidades, complicidades y búsquedas, en el desarrollo de una lograda trama que porta las huellas de otros textos –escondidos y asimilados– a manera de una sobre-determinación intertextual (*Boletín y elegía de las mitas*, de César Dávila Andrade, *El Chulla Romero y Flores*, de Jorge Icaza, como ejemplos). La trama –una conspiración de artistas e

¹ Eliécer Cárdenas. *El pinar de Segismundo*. Quito: Ministerio de Cultura, 2008. Todas las citas de la novela hacen referencia a esta edición.

intelectuales– está cargada de humor e imaginación, en la construcción de una escritura que fluye y reinventa creativamente los datos que ofrece la historia. En el presente narrativo, 1956, Icaza, Mata, Dávila, Guayasamín, son convocados en la biblioteca de la casa del crítico Benjamín Carrión, por su secretario privado. Los confabulados deben cumplir una secreta misión, que consiste en robar los manuscritos dispersos y ocultos de *Égloga trágica*,² con el fin de minar la salud emocional de Zaldumbide e impedir su candidatura como binomio de Camilo Ponce en las próximas elecciones. La línea argumentativa se complejiza, puesto que el presente narrativo enmarca la visita al país de una embajada artística en representación del gobierno franquista. Paralelamente, se narra la llegada a Quito del poeta español en exilio León Felipe y, por otro lado, la presencia clandestina de Carlos Guevara Moreno –fundador y líder de la denominada Concentración de Fuerzas Populares (CFP)– recupera episodios del impacto que tuvo la Guerra Civil Española entre los intelectuales ecuatorianos. La biblioteca personal de Carrión, la librería de Icaza, el Teatro Sucre, la Casa de la Cultura, la calle de la Ronda, la biblioteca jesuita de Cotacollao, un obraje colonial de la hacienda El Pinar (el lugar en donde transcurren los sucesos narrados en la novela de Zaldumbide, *Égloga trágica*), son escenarios, entre otros, de encuentros y diálogos en los que, desde la perspectiva que posibilita la enunciación en tiempo presente, reconocemos trazos de proyectos estéticos y políticos que definieron los términos de un debate intelectual aún vigente: populismo, mestizaje, cultura nacional, proyecto indigenista, internacionalismo y militancia política de izquierda, conciencia feudal y valoración crítica de matriz hispanista.

Las siguientes palabras, que Cárdenas hace pasar por autoría de Icaza, bien pueden ser leídas como una suerte de arte poética del autor: “Que el mundo era un rompecabezas donde ciertos pedazos se unían como al antojo de algún escritor incógnito, omnisciente...” (82). Ciertamente, la novela ofrece al lector un conjunto de anécdotas que, aunque producto de la ficción, producen un efecto de totalidad que hilvana y articula disímiles elementos de la historia “real” (los pedazos del rompecabezas). Elementos que, bajo una nueva composición –la novela que leemos– resignifican la historia, la actualizan

² Vale destacar que Agustín Cueva identificó la publicación de *Égloga trágica* como uno de los “tres momentos de la conciencia feudal ecuatoriana”. En ella, los personajes indios aparecen como mero decorado estilizado, quienes, junto con las mujeres, son representados como seres inferiores: “El amor y la política, tal como son concebidos en *Égloga trágica*, reflejan también una concepción típicamente feudal” (Cueva, 99). Más adelante, Cueva señala: “Zaldumbide es un ‘estilista’, en la medida en la que así se decida denominar a quien toma partido por el diccionario y la preceptiva, en contra del lenguaje vivo” (106). Estos señalamientos marcan una importante pauta en la novela de Cárdenas, para comprender los alcances de la crítica bajo el enmascaramiento del humor y el enredo policial.

y jalonan hacia el presente. Bajo esta nueva disposición de los elementos, asistimos, por ejemplo, a un insólito lance de amor entre el novelista Icaza y la Lola Flores, que ha llegado como parte de la caravana española. Cárdenas reescribe, con estos nuevos protagonistas, el episodio en el que Icaza (en su novela *El Chulla Romero y Flores*) narra el primer encuentro entre el Chulla con Rosario, luego del baile de las embajadas. Así también, el desenlace “policial” con respecto al hurto de los manuscritos –cuyo autor intelectual resulta ser el hijo de la Mariucha, la joven india de la novela de Zaldumbide, violada por el joven terrateniente– actualiza el debate en torno a la llamada novela indigenista y el lugar del mestizo en la sociedad ecuatoriana. Esta rica interacción dialógica, en la que varias narraciones se encuentran, nos devuelve, en tanto lectores, a una biblioteca original que no deja de reinventarse: aquella que pervive en nuestra memoria y hace posible el juego intertextual que revitaliza y desempolva los textos canonizados. Los escritores del pasado nos interpelan desde la lúdica, y lúcida, carnalidad de una escritura que los reinventa y actualiza.

En el archivo

***Oscurana* (2011), de Luis Carlos Mussó**

Pablo Palacio constituye el motivo central de *Oscurana*. Más concretamente, sus últimos años en la sección psiquiátrica del Hospital Luis Vernaza de Guayaquil, como paciente de la cama 27. El presente narrativo ancla en 1996, al momento en que dos jóvenes procuran recabar la mayor cantidad de datos posibles sobre la vida y obra del escritor lojano, para concluir una tesis postergada. Algunos capítulos rememoran episodios ligados a la trayectoria vital de Palacio, simulan la voz del escritor y traen a la escena narrativa diálogos en los que no es difícil reconocer el nombre propio de sus contemporáneos, así como el escenario urbano (Quito y Guayaquil) y avatares políticos de los años treinta y cuarenta. La novela se construye a partir de la información recolectada en un archivo múltiple y disperso: acontecimientos biográficos (con particular énfasis, el cuidado prodigado por Carmen Palacios, esposa del escritor, durante su enfermedad y la reclusión sanatoria, así como las jornadas de tertulias y aventuras compartidas con sus compañeros de generación), detalladas descripciones fisonómicas,

testimonios y recuerdos de quienes lo conocieron, rupturas y polémicas literarias, valoraciones críticas, fragmentos de sus escritos —a partir de un trabajo de intertextualidad marcada, que permite al lector rastrear y reconocer las huellas de textos escondidos. En suma, libros, tesis, antologías, catálogos, planos de las ciudades recorridas por Palacio, entrevistas, homenajes, recortes de periódicos y revistas, conforman el archivo Pablo Palacio que articula la novela y que, a la vez, se erige como horizonte de lectura. Un archivo trasegado por el novelista, manipulado y reinventado en la construcción de una suerte de archivo apócrifo: el nuevo archivo, re-escrito, sustenta el desarrollo de una ficción que incluye una pieza de teatro en un solo acto (en donde uno de los personajes es el fantasma de Pablo Palacio), así como el guión de un corto documental en el que aparece Palacio nonagenario y la referencia a la escritura falsificada, por los dos tesisistas, de una novela inédita del escritor vanguardista de la que solamente sobrevivió el título y la anécdota de sus manuscritos perdidos.

Tras las huellas de Palacio, la voz narrativa se multiplica: en segunda persona, bajo el nombre de Alejandro, un locutor de radio, junto con Roberto, emprende una investigación, en principio académica, que conduce, en la escritura de la novela que leemos, a una radical modificación del archivo palaciano: es así que los jóvenes investigadores escriben, imitando el estilo de Palacio, su novela perdida, *Ojeras de virgen* (de cuya existencia sabemos solamente por referencias biográficas y testimoniales de sus contemporáneos).³ Al interior de la trama anecdótica, se trata de una novela falsificada que los protagonistas ponen a circular entre los cachineros (vendedores de cosas usadas o robadas) de Guayaquil, desde donde es “recuperada” por la academia, aunque las noticias mencionan un archivo de actas antiguas en la Biblioteca Municipal del puerto. Tal es así que los medios anuncian la publicación de las *Obras completas* definitivas, editadas por la UNESCO. Escrituras apócrifas, hurtos, imitaciones, versiones inventadas, problematizan la noción de autoría y burlan el circuito académico de seguridad que aspira

³ Al respecto Alejandro Carrión comenta lo siguiente: “Esa novela [*Ojeras de virgen*] tuvo mala suerte. Pablo, ignoro por qué, se desanimó de publicarla. Era tan buena como las que publicó enseguida. Cuando, muchos años después, perdió la razón, Carmita, su mujer, encontró en su biblioteca el manuscrito en un solo ejemplar. Aficionada con pasión al teatro, concibió la idea de adaptar la novela a la escena y con tal fin se la dio a leer al actor Marco Barahona. Este artista la perdió una noche y jamás se la pudo recobrar (XII)”. Hernán Rodríguez Castelo apunta: “La obra del narrador arranca desde sus años de colegial. Antes de los veinte años había ganado un premio lojano con su primera novela, titulada *Ojeras de virgen*. La novela se ha perdido, y sólo nos quedan de ella algunas entregas que vieron la luz en revistas quiteñas. En 1925, en la revista *América*, se publicó ‘Un nuevo caso de mariage en trois’ con esta nota: ‘Un nuevo caso de mariage en trois’ es el extracto de un capítulo interesante de la novela *Ojeras de virgen*, que Pablo Palacio publicará en breve” (90).

frenar el trasiego de material ilícito. Una broma prolijamente pensada al mejor estilo palaciano. Contrasta las imágenes del deterioro físico y mental del escritor –la sombra que sobrevive como resto de sí mismo– con la fuerza y radical originalidad de sus escritos que propositivamente contaminan la novela (gesto de tributo y, a la vez, ofrenda de morada para quien pervive con descomunal fuerza seductora en el presente), así como con el recuerdo que preservan de él quienes lo conocieron. Más aún, lo que parece interesar al autor de *Oscurana* es convocar la materialidad de Pablo Palacio: su voz, su vitalidad corporal, la fuerza de su escritura, la sombra no como resto de un cuerpo enfermo sino como fantasma cuya intempestiva aparición disloca el orden de las temporalidades. Aparece en la novela, en lenguaje derridiano, esa “cosa” difícil de nombrar, que no es ni alma ni cuerpo: el retorno de ese “ser-ahí de un ausente” expresa la fuerza, y la potencia afectiva, de una memoria literaria asediada por la escritura palaciana –su vigencia, la efectividad interrelativa de una voz que viene del pasado y desde allí se actualiza en el presente.

Entre los testimonios recogidos, algunas versiones se refieren a un Pablo Palacio todavía vivo:

Mire, señor, hace años que conozco a Pablito. Es rebuena gente. Dormía en las aceras, ¿sabe?, envuelto en papel de periódicos; pero ahora duerme en un espacito del sótano [...]. Tiene como 90 años [...]. Siempre pide papel para escribir, así que le paso un cuaderno tras otro [...]. La letra le ha cambiado bastante, le falla la vista. Pero escribe las mismas historias. Me acuerdo de tres: *Brujerías*, *El antropófago* y la otra *Luz lateral* (Mussó 283).

Es el testimonio del conserje de un edificio, en el centro de la ciudad. Palacio no solo está vivo, sino que es entrevistado e incluso filmado. Frente al recuerdo de quienes lo conocieron y testimonian los primeros síntomas de su enfermedad, así como el radical deterioro durante los años de hospitalización psiquiátrica,⁴ el relato que fabula la pervivencia de Pablo Palacio se sostiene en una lectura que lo conjura, en el esfuerzo por hacer realidad el deseo imposible de convertir a un ser de ficción en uno de carne y hueso.

⁴ Sus más cercanos amigos, amigos de ruta y generación, reconocieron la enfermedad y hospitalización del escritor como una primera muerte del amigo: Alfredo Pareja Diezcanseco lo rememora así: “En todo caso, su primera muerte le aconteció entre los treinta y dos y treinta y tres años, cuando la divagación y el tormento mental lo aislaron de sombra en sombra” (99). Más adelante, recuerda: “Poco antes, quizás dos años antes de su muerte, visité a Pablo, en compañía de Enrique Gil Gilbert, en la casa de salud donde padecía. No nos reconoció, aunque nos preguntó cómo estábamos. Nos miró fijamente durante largo rato, con sus ojos dulces y asombrados, mientras pasaba y repasaba el índice por los labios y movía la cabeza lentamente de un lado a otro. Fue una experiencia dolorosamente inolvidable” (122).

Hacia el final, la imagen congelada de Palacio, envejecido, es capturada en una pantalla. Mientras tanto, Alejandro y Roberto afirman no tener nada para la tesis, “pero tenemos algo sobre su vida”. La novela intercala fragmentos de una suerte de escritos autobiográficos de Palacio (también apócrifos), a modo de diario. En ellos, leemos lo siguiente: “*Alguien que me invita al futuro llenándome de preguntas sobre literatura, política, filosofía. Alguien del que no hay que sentir el menor temor y de cuya presencia estoy completamente seguro*” (169, cursivas en el original). No resulta difícil advertir, en las líneas citadas, un juego de espejos que multiplica un deseo de lectura: Mussó, escritor, se proyecta a sí mismo en el lector imaginariamente previsto por Pablo Palacio. Así, es el deseo de lectura el que provoca en el archivo un movimiento expansivo. Su reinención pasa por la demanda de un lector adicto y apasionado, puesto que provoca una “lectura deseante”, en palabras de Barthes (*El susurro*). Toda lectura, nos propone el semiótico francés, respeta la estructura del texto leído, pero al mismo tiempo la pervierte y desordena. Derrida ha destacado lo que denomina “violencia archivadora”, en tanto, en principio, todo archivo es a la vez “instituyente y conservador” (*Mal de archivo* 15). En el caso de *Oscurana*, el archivo original, en el proceso de su narrativización, es consultado e intervenido para devenir escritura apócrifa: la invención de un Palacio que sobrevive como fantasma en la multiplicación de una suma de textos nunca clausurados. El archivo es asumido como lugar de un saber, de una memoria afectiva, y de un deseo que pone en movimiento nuevas escrituras. Este archivo parece reproducirse sin cesar bajo la lógica de los primeros síntomas de su propio autor, en el proceso de su enfermedad: “empezó con eso de que escupía palabras y que había que cambiar las escupideras a cada momento porque se llenaban” (Mussó 244).

En la escritura

***Memorias de Andrés Chilingua* (2014), de Carlos Arcos**

Andrés Chilingua, protagonista de la novela de Carlos Arcos, es un indígena Otavalo que, en el verano del 2000, asiste a la Universidad de Columbia, como estudiante invitado en un curso doctoral de Literaturas Andinas. En calidad de dirigente de la CONAIE –y como resultado de su participación en el derrocamiento del entonces presidente Jamil

Mahuad⁵ ha recibido una invitación de la Comisión Fulbright para conocer la cultura norteamericana. En el marco del curso, Chiliquinga debe preparar una exposición de *Huasipungo*, con el cometido de observar si el libro refleja la realidad del mundo indígena. Chiliquinga es músico y comerciante de artesanías en ferias europeas, e inicialmente muestra resistencia para emprender la lectura de un libro al que percibe ajeno. Para el cumplimiento de esta tarea recibe la ayuda de una compañera de la misma clase, María Clara Pereira, también ecuatoriana. Las conversaciones que ambos mantienen en la biblioteca universitaria, y el análisis que los estudiantes presentan en clase acerca del corpus novelístico asignado, definen en la novela una explícita dimensión metaliteraria alrededor de la temática indigenista. En el inicio de esos diálogos, Arcos coloca en boca de María Clara lo que se revela como eje de su proyecto escriturario: “Si haces un buen trabajo podría ser el primer artículo sobre Icaza y sobre *Huasipungo* escrito por un kichwahablante. [...] El punto es saber cómo miras la manera en que un autor mestizo los describió a ustedes. Especialmente tú, que eres dirigente de la CONAIE, del movimiento indígena más importante de América Latina y que, por lo que sé, ha cambiado la historia del Ecuador” (Arcos 37).

En un trabajo de aliento comparativo entre la literatura de Perú y Ecuador, Alejandro Moreano señala que en Ecuador, después de Icaza, no se encuentran momentos similares a los de Arguedas y Scorza.⁶ Esta observación está enmarcada en una reflexión que busca reconocer, en un corpus contemporáneo andino, líneas de continuidad y ruptura con respecto a la literatura indigenista y neoindigenista. La paradoja, a la mirada de Moreano, resulta insólita al considerar que en el periodo de los ochenta se produjo la emergencia de

⁵ Con bancos cerrados, depósitos congelados, una inflación galopante, incremento del desempleo y el anuncio de la dolarización en la coyuntura de una crisis económica generalizada, la CONAIE (Confederación de Nacionalidades indígenas del Ecuador) convocó a un levantamiento indígena. Indígenas de la CONAIE, militares de rango medio, organizaciones sociales y sectores de izquierda de Quito participaron en la ocupación del Congreso, la Corte Suprema de Justicia y por pocas horas el Palacio Presidencial de Carondelet, el 21 de enero de 2000. Estos sucesos (los acontecimientos desarrollados entre el 17 y el 21 de enero) son relatados en la novela por Andrés Chiliquinga, desde la perspectiva de su participación y movilización. Interesante la narración porque el relato pone el acento en la intervención de jóvenes indígenas metaleros y punkeros que desajustan el estereotipo de lo indio: “—¡Fuera todos!’, gritábamos y les amenazábamos con los puños. Nos tomamos el Congreso. Los militares le quitaron el apoyo al Mahuad, se formó un gobierno en el que nosotros participábamos y que duró poquísimos, hasta que los mismos militares que nos habían apoyado, la verdad utilizado, negociaron para que el Vicepresidente, el Gustavo Noboa, reemplazara al Mahuad. Ahí terminó todo. En mayo me invitaron al curso y aquí me tienen” (Arcos 64).

⁶ Podemos identificar como novelas que comparten rasgos de una estética neoindigenista, en su voluntad de problematización, renovación y diálogo con el proyecto indigenista, los títulos de un notable corpus conformado por: *Los hijos* (1962), de Alfonso Cuesta y Cuesta; *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), de Jorge Enrique Adoum; *Por qué se fueron las garzas* (1979), de Gustavo Alfredo Jácome; *Bruna, soroche y los tíos* (1973), de Alicia Yáñez Cossío, por señalar los momentos más representativos de una tradición.

los pueblos indios que, a partir del levantamiento en la década de 1990, se convirtieron en protagonistas centrales de la vida política ecuatoriana y núcleo de irradiación de los movimientos indígenas de América. Con el propósito de ensayar respuestas de interpretación, Moreano busca comprender el efecto que ha tenido en el campo literario ecuatoriano la drástica y radical ruptura con el realismo y la Generación del 30. Una ruptura que no ha dejado de renovarse a lo largo de la segunda mitad del siglo veinte, bajo la forma de un “interminable matricidio”, en palabras del crítico (huida del huasipungo, de Mama Pacha, de Mama Domitila...).⁷ Bien podemos situar la novela de Carlos Arcos al interior de estos debates, en la invención de un texto que en el diálogo con su propia tradición la problematiza.

El encuentro de Andrés Chilibinga con su tocayo, como llama al protagonista de *Huasipungo*, genera una serie de críticas con respecto a lo que el autor del Andrés Chilibinga “original” ha consignado entre los guiones de su novela (muy propio del estilo icaciano):⁸ “Subrayar todo aquello que Icaza escribe entre guiones” es la recomendación que le hace María Clara: “Creo que Icaza, a través de esta forma de escribir, decía lo que realmente pensaba” (Arcos 42). Así, la lectura y comentarios de lo que Icaza ha escrito entre guiones generan una suerte de lectura correctiva que, en la redacción de los resúmenes que Andrés prepara para su exposición en clase, se traduce en la escritura de un nuevo texto: la re-escritura de *Huasipungo* en clave contemporánea –qué tiene que decir un indio moderno frente a un libro que, desde una perspectiva “mishu” (mestiza), pretende hablar acerca del mundo de sus mayores.⁹ Resulta

⁷ Mama Pacha y Mama Domitila son personajes indígenas en dos novelas de Jorge Icaza: *Mama Pacha* (1952) y *El Chulla Romero y Flores* (1958). Ambas son madres de protagonistas mestizos, en cada una de las dos novelas mencionadas. El crítico ecuatoriano Alejandro Moreano ha observado que, desde los años cincuenta, la literatura ecuatoriana vive un inacabable parricidio frente a la Generación del 30, como “una suerte de rito de pasaje que toda nueva generación debe cumplir”. En clave edípica, Moreano interpreta las reiteradas condenas a la Generación del 30, así como el olvido y sepultura de Icaza.

⁸ La crítica ha llamado la atención sobre el recurrente uso de incisos, como característica del estilo icaciano: incisos que, bajo la forma de guiones, agregan una información no directamente relacionada con el desenvolvimiento de la trama. Estos guiones precisan hasta el exceso la caracterización de un personaje, objeto o lugar, a través de la enumeración, la hipérbole, la descripción sensible de la realidad. El recurso mencionado quiebra constantemente la linealidad del relato, rompe el ritmo e interrumpe la narración a cada paso.

⁹ Ya José Carlos Mariátegui zanjó la discusión, en 1928, al momento de establecer la distinción entre literatura indigenista –que “no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio”, pues se trata de una literatura de mestizos– y literatura indígena –que “vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla”. Décadas más tarde, Antonio Cornejo Polar advierte que la literatura indigenista, en la medida en que su referente no impone su modo de expresión sino que soporta una formalización ajena, resulta tergiversadora en mayor o menor medida. Por tanto, se trata de una literatura que porta un “doble estatuto socio cultural”, pues existe necesariamente un quiebre entre el universo indígena y su representación indigenista que pertenece a un universo blanco-mestizo.

significativo que el autor de las *Memorias*, Carlos Arcos, se inserta en la misma tradición a la que interroga y refuta, puesto que ese “lector/escritor ideal” –el Andrés Chilibingua de hoy– es una invención de su propia imaginación literaria; es decir, una construcción que responde, como en el caso de Icaza, a un conjunto de saberes y sensibilidades de matriz blanco-mestiza. Una matriz sensible y enriquecida a la luz de los debates contemporáneos –impacto del movimiento indígena, el fenómeno de la migración, los nuevos referentes en la discusión académica– que, en razón de ello, posibilita una actualización de los códigos indigenistas al interior de la economía literaria.

Esta re-escritura de *Huasipungo* corrige imprecisiones, completa vacíos, instala nuevas preguntas, interpela a Icaza en su imposibilidad para, en palabras del Chilibingua contemporáneo, ver el corazón indígena: “Él no se interioriza en los sentimientos de mi tocayo” (Arcos 71). El escritor Carlos Arcos, casi ochenta años después de la publicación del texto icaciano, lo reescribe en el esfuerzo por “corregir” un conjunto de afirmaciones acerca del mundo indígena en tanto otredad cultural en relación con el mundo blanco-mestizo –el lugar de enunciación de ambos textos: *Huasipungo* (1934) y *Memorias de Andrés Chilibingua* (2013)–. Se trata de una lectura exhaustiva, y afectiva, que produce un nuevo texto, uno que se instala en los intersticios, descuidos, “equivocaciones” y fracturas del original: “descubrí en mi corazón que el libro de Icaza y la historia que contaba de mi tocayo me habían agarrado. No era solo su historia, era la de los míos” (Arcos 81). Justamente, a partir de una lectura que compromete las emociones, es desde donde el lector ficcionalizado por Arcos, en su nueva función de escriba, resignifica los códigos del libro leído. Una lectura que se potencia en la escritura de un nuevo texto, en diálogo con una memoria familiar mediada por la voz del Chilibingua icaciano que visita a su lector en sueños. El fantasma de Andrés Chilibingua provee a su tocayo contemporáneo información de carácter histórico, que permite al estudiante hacer una serie de correcciones, precisiones y descubrimientos acerca de la novela leída, en relación a su referente real que es el mundo indígena ecuatoriano –en la década de los treinta del siglo pasado, así como en el presente de su lectura.

La estrategia narrativa, que convierte al protagonista de *Huasipungo* en fantasma y coprotagonista de una novela contemporánea, da cuenta de una situación enunciativa que descubre al escritor no solo en calidad de lector sino como heredero de una tradición, tal como lo propone Gina Saraceni: como sujeto que se inscribe en una genealogía, al momento de contraer una deuda con respecto a su pasado. El pasado como herencia con

la que es necesario confrontarse, “también como voz que viene *de atrás* para irrumpir y desajustar el presente de los vivos” (Saraceni, 2008, 13). Esa herencia, en este caso el archivo de un saber literario, implica, para quien la asume, una responsabilidad que pone en movimiento un proceso de lectura e interpretación del legado, así como un trabajo de rememoración y reescritura en el presente. En este sentido, Saraceni destaca la idea derridiana del espectro como reaparición de algo que dejó de estar pero que sigue estando: “suerte de presencia anacrónica, de aparición intempestiva que desajusta y desarticula la contemporaneidad mostrando su deuda con el pasado, su actualidad inactual” (14-15). Traer de vuelta a Icaza a la escena literaria contemporánea bien puede ser leído como un tributo, como la revelación de un archivo aún disponible para nuevos proyectos de escritura y formas inéditas de trabajo con la memoria literaria: re-escritura de la herencia, fabulación del legado, creación estética que muestra el pasado como “temporalidad en proceso”.

Interesante la intermitente aparición del fantasma del Andrés Chiliquinga icaciano, porque las referencias que hace de él su tocayo propicia discusiones con su interlocutora María Clara acerca del estatuto de la ficción. En tanto la novela interpela el horizonte de veracidad del proyecto icaciano, ella puede ser leída como una suerte de ajuste de cuentas con respecto a una genealogía literaria (indigenista o neoindigenista). Más aún, lo que está en discusión es la deriva fabuladora de un escritor al momento de bregar con un archivo que problematiza los códigos interpretativos de su propia tradición: allí en donde la potencia inventiva del saber literario parece desplazar la autoridad de otros discursos (el de la antropología, la historia, la sociología, las ciencias políticas)¹⁰ irrumpe el fantasma de una realidad imaginada como efecto de un juego de imágenes contiguas: una imagen que interpela otra imagen en el escenario de una escritura que multiplica, y desplaza al mismo tiempo, su encuentro con lo real.

El fantasma de Andrés Chiliquinga es la figuración de una voz ancestral, que porta una palabra intervenida por varias generaciones de escritores: la “media verdad” de Icaza es reformulada a la luz de nuevas experiencias, tanto de vida como de escrituras: “Ya terminaste el libro del mishu Icaza, ¿ahora qué piensas? A mí me mataron, pero ya ves, igualito que el Alfonso Cánepa, el peruano [protagonista de *Adiós, Ayacucho*, la novela

¹⁰ Andrés Chiliquinga observa, con respecto al saber antropológico: “Los antropólogos que pasaban por Peguche y Otavalo, le dije, iban nombrando lo que vivíamos y lo que hacíamos con otras palabras, hasta que éstas comenzaban a filtrarse en las nuestras” (132).

de Julio Ortega también estudiada en el curso doctoral], yo sigo andando, no porque me falten los huesos o partes de mi cuerpo, [...] también porque me pidieron los compañeros de Cuchitambo, ya te contaré” (196). Al interior del pacto ficcional, el protagonista de la novela de Carlos Arcos escribe sus memorias por delegación y expreso pedido del protagonista de *Huasipungo*: “Hasta al mishu Icaza le va a dar gusto leerlas” (211). Las *Memorias* adensan, actualizan e interpelan el archivo indigenista, escenifica sus protocolos de escritura y sus pactos de lectura en la coyuntura contemporánea. Sin duda, al interior de toda biblioteca se mantiene vivo el diálogo entre escritores: “Si no sabes, inventa algo que te haga dueño del pasado” (199), le dice al Andrés Chilibingua de hoy la voz que viene de atrás. En el edificio de la biblioteca principal de la universidad tiene lugar una de las últimas escenas, en donde Andrés Chilibingua advierte los miles de libros exhibidos en las estanterías, y piensa acerca de los personajes atrapados en el olvido, en el diálogo posible entre escritores y personajes. La novela recrea ese imaginario diálogo como gesto en el que se funda toda tradición. La tradición, como ya lo sabemos, es producto de un proceso creativo que se fragua entre muchas manos, en el estallido de un deseo, más que de escritura, de re-escritura: de apropiación, intervención, corrección, expansión, hurtos, montajes, de la tradición heredada.

En la ciudad: memoria de la tribu

***Tatuaje de náufrago* (2008), de Jorge Velasco Mackenzie**

Tatuaje de náufragos bien puede ser leída como homenaje literario a una generación –el grupo Sicoseo, en la década de los setenta y comienzo de los ochenta: escritores que consolidaron proyectos de escritura y modos de vida alrededor del mítico soda bar El Montreal, frente al parque Centenario en Guayaquil. Se trata, simultáneamente, de un homenaje a la ciudad, en el entramado de una escritura que aúna poemas y cuadros de artistas guayaquileños con fragmentos del espacio urbano que sobresalen como soporte de una memoria generacional. En el presente narrativo, 2005, Zacarías Lima, médico forense, se ve acosado por un sin número de extravagantes muertes que van minando una ya frágil salud emocional. En el marco de estas incomprensibles muertes, cuerpos tatuados y mensajes en clave, la novela se acerca al relato policial: siguiendo los códigos del género, el poeta y cronista Jorge Martillo, amigo del doctor Lima Paladines e

integrante de la banda del Montreal, interviene en calidad de agente secreto junto a su ayudante el pintor Lizandro Mendoza y la episódica asistencia del escritor Javier Vásconez. Paralelamente, la novela relata algunos hechos que marcaron la escena política del país, en el curso de los primeros años del nuevo siglo: el movimiento civil de los Forajidos y la caída del ex presidente Lucio Gutiérrez, marchas y contramarchas ciudadanas, en medio de una situación de crisis y malestar social que, desde la perspectiva enunciativa, se agrava con la clausura de El Montreal. En muchos sentidos, la novela es el relato de los años de esplendor del bar, frecuentado por poetas y pintores, así como de su naufragio y hundimiento. Es justamente este hecho el detonante de un ejercicio de infatigable rememoración alrededor de un lugar y una época, cuyo eje vertebrador es la figura y los poemas de Fernando Nieto Cadena, exiliado en México en el presente de la narración. Importa resaltar que los escritores, cronistas y pintores mencionados portan el nombre propio de su referente real: artistas representativos de la escena ecuatoriana contemporánea.

Observa la crítica argentina Leonor Arfuch que memoria y archivo son dos significantes emblemáticos del corte temporal que inaugura el nuevo milenio:

Quizá por la carga mítica del calendario, que gusta enfatizar en fines y principios, quizás por la densidad abrumadora del siglo que pasó y el vacío prospectivo del que viene [...], los ritos del no-olvido, la rememoración, la recuperación, el inventario, se multiplican en las últimas dos décadas, involucrando diversamente a las sociedades, tanto en lo que hace a las instancias de decisión política, mediática y cultural, como a las prácticas comunitarias, la producción académica y la experimentación artística” (77).

Sin duda, *Tatuaje de naufragos* participa de esta voluntad de rememoración de la que habla Arfuch, en el logro de una escritura que conjuga una variada tipología de memorias: urbana, generacional, estética. Como todo trabajo con la memoria, el horizonte de reflexión es el tiempo presente que destaca algunos sucesos del pasado en el esfuerzo por dotar de sentido, en este caso, a un conjunto de prácticas percibidas como argamasa afectiva de una cofradía de amigos: lecturas compartidas, vida bohemia, publicaciones en sincronía generacional, recorridos urbanos. Hacer pervivir en la memoria colectiva un particular rostro de la “ciudad de los manglares” y un modo de vivirla deviene detonante de ficcionalización y escritura: el paisaje urbano se transforma, y quienes lo dinamizaron en décadas precedentes van muriendo. Frente a dinámicas de pérdidas y olvido se impone la fábula, la narrativización de ese pasado que amenaza con perderse entre viejas fotos y

experiencias dispersas –de una comunidad generacional que va desapareciendo entre el exilio y la muerte.

La fuerza performativa de la memoria deviene así novela en clave de homenaje, a una ciudad y a una generación. Es en este sentido que *Tatuaje de náufragos* participa del relato histórico, la crónica, la biografía, el testimonio, la novela de artista. En esta perspectiva, el logro más llamativo de la novela de Velasco Mackenzie es su riqueza intertextual: el archivo que la sostiene es uno de carácter estético. Óleos y poemas de artistas guayaquileños constituyen el archivo que incesantemente hurga el novelista, en su esfuerzo por legitimar y dotar de veracidad a su escritura. Por mediación de la memoria, el arte deviene documento de credibilidad, archivo que sustenta la proliferación incesante de una escritura al interior de un movimiento de autofagia creativa: homenaje y re-escritura como andamiaje de una tradición literaria en constante renovación. El doctor Zacarías Lima es un lector voraz, escritor en ciernes, alter ego de Velasco Mackenzie, uno más de los asiduos visitantes del Montreal. En su consultorio médico cuelga sobre una pared la galería de escritores preferidos, en donde lucen los retratos de Pablo Palacio, Juan Carlos Onetti, Franz Kafka, Fernando Nieto. Dispersos a lo largo de la novela hay un sinnúmero de guiños literarios que entretejen una suerte de código secreto. Uno que garantiza cierta complicidad con el lector, a la vez que estructura la trama anecdótica y define a los personajes en varios sentidos. Una de las riquezas de la novela es el sensible y logrado diálogo con versos y fragmentos de los libros que hacen parte de la biblioteca personal del médico forense. Los textos leídos se insertan en la trama novelística a modo de cita, detonante de memoria y reconocimiento. Destaca en este sentido el diálogo con *De última hora, tarjeta curricular extraviada*, de Nieto Cadena: los versos originales, citados en la novela, dicen así: “Hubo una vez:/ Una isla un muelle un parque una iglesia una casa una cantina un restorán/ un hotel un prostíbulo un estadio una escuela una farmacia una biblioteca [...]” (Velasco Mackenzie 106). Zacarías Lima/Velasco Mackenzie reescribe los versos, inserta otros, agrega incisos entre signos de puntuación ausentes en el texto original. Desde la apropiación afectiva que hace del poema Zacarías Lima, los versos son re-escritos en diálogo con la ciudad que es lugar y horizonte de escritura:

Hubo una vez:

Una isla, la del Carmen en el Golfo de México donde el poeta vivía, atacado por una diabetes que lo estaba matando. *Un muelle*, en el malecón del río de la ciudad de los manglares. *Un parque*, Centenario de años frente al bar Montreal. *Una*

iglesia, de la Victoria, en cuyos alrededores creció huérfano de padre. *Una casa* de los abuelos atestada de libros. *Una cantina*, el salsa na má, donde solía ir a escuchar música tropical. *Un restorán*: El Piave, antiguo y desaseado pero con mesitas de mármol. *Un hotel* de paso llamado Cotopaxi, como el volcán cerca de Latacunga. *Un prostíbulo* que no era otro sino La puerta de fierro, en la Octava y Portete. *Un estadio*, el viejo Modelo donde se jugaron los mejores clásicos del astillero entre Barcelona y Emelec [...] (Velasco Mackenzie 108)

La novela de Velasco entra en diálogo con un archivo literario que se actualiza en la perspectiva del presente narrativo: la operación intertextual provoca una lectura que propone nuevas condiciones de inteligibilidad con respecto al texto original, modela una nueva escritura a la luz de otra que la antecede. Escritores y pintores aparecen con sus nombres reales, insertados en la trama novelística, junto a la obra que los ha convertido en paradigma de una memoria colectiva; referentes de una generación, una época, una tradición artística: Fernando Nieto Cadena, Jorge Martillo, Dalton Osorno, Agustín Vulgarín, Fernando Artieda, el grabadista Walterio Páez, los pintores León Ricaurte, Juan Villlafuerte, César Andrade Faini, Enrique Tábara, entre otros. Son nombres que perduran entre los intersticios de una memoria que monumentaliza y otra referida al orden de los afectos, el sentido de filiación y pertenencia. Señala Pierre Bourdieu que el nombre propio “instituye una identidad social constante y durable que garantiza la identidad del individuo biológico en todos los campos posibles donde interviene en calidad de agente, es decir en todas sus historias de vida posibles” (10). Así, todavía en diálogo con Bourdieu, es el nombre propio lo que garantiza la pervivencia de los diferentes agentes sociales, a través del tiempo y la unidad a través de los espacios. De allí que la sola enunciación del nombre propio real de escritores y pintores, libros, cuadros, lugares emblemáticos, produce en la novela un efecto de perdurabilidad. El nombre propio conecta épocas diferentes, anuda las rupturas y discontinuidades propias del tiempo histórico, provoca en el lector un sentido de familiaridad que actualiza el archivo de su propia formación lectora. En razón de ello, reconocer el nombre propio de sujetos históricos reales provee de fuerza ilocutoria a la narración. Los rostros del pasado adensan el tiempo presente borrando las fracturas que la muerte instala; iluminan, en la evocación, los lugares que albergaron a sus cuerpos. Esos lugares devienen así referentes y puntos de apoyo de una memoria compartida, que porta las huellas de los afectos y de la intimidad en el entretejido de lo público y lo privado. Leamos a Velasco:

Comprobó esa noche final, que era verdad lo que el viejo Hugo Mayo había dicho cuando le preguntaron por qué salió del país. “Los mejores viajes son esos que se hacen en la memoria, caminando desde la sala al cuarto de baño”. Ahora su memoria viajaba. El mejor recuerdo que Zacarías Lima poseía del poeta era su cabeza de lechuza asomándose por una ventanilla del Palacio Municipal, parecía un reo oteando por la rejilla de una mazmorra. “Espectáculos”, se leía en un cartel sobre aquel ventanuco donde él oficiaba de inquisidor de circos, bailes públicos, ferias y operetas, duelos falsos [...]. Los gruesos lentes de don Hugo, como lo llamaba, su cuello de pavo y su voz ronca, aún se hallaban frente a él (157).

Especial lugar ocupa el maestro pintor César Andrade Faini, cuyo óleo titulado *Carnaval* parece cifrar las claves necesarias para resolver las muertes, extraños mensajes e informes que acosan al doctor Zacarías. En verdad, si invertimos este juego de espejos es posible pensar que la novela de Velasco Mackenzie no es sino la reescritura de un cuadro, un ejercicio de traducción en el que las palabras fabulan la historia que formas y colores narran de otra manera: escritura celebratoria y admirativa, a la vez. Se producen así sugerentes vasos comunicantes que explicitan una hiperconciencia narrativa acerca de los caminos que entrelazan la realidad y la ficción: “En verdad, nunca posaste para el cuadro de don César, él solo imaginó la escena y la plasmó, apareciste tú, ‘Trista’ huyendo de ti y el brujo, todo en un patio interior, un día de carnaval. No olvides, a veces el arte también inventa la realidad” (Velasco Mackenzie 233). Son palabras que Velasco coloca en boca de Jorge Martillo en su rol de poeta detective. Finalmente, el caso que, flexibilizando las características del género, podría definirse como policial, no llega a resolverse. Los informes que entrega Martillo se insertan como capítulos de la novela, así como los poemas, óleos, algunas esculturas y lugares de la ciudad en la consecución de una escritura que, sin dejar de reflexionar sobre ella misma, cautiva la atención del lector. Contagia el placer de su propio autor a quien no resulta difícil imaginar divertido en la lúcida manipulación de un archivo estético, a la vez que brega con la inevitable nostalgia que supone trasegar tiempos y afectos desaparecidos. “Yo no confío mucho en las palabras escritas en los diarios. El universo poético es el único en que confío” (139), solía repetir Zacarías Lima. Es ese universo el que alienta *Tatuaje de naufragos* en el esfuerzo por rememorar una tripulación ausente, aquella que pobló los días y las noches de complicidades y lecturas en el Montreal.

Todas las escrituras la escritura

La desfiguración Silva (2014), de Mónica Ojeda

La desfiguración Silva obtuvo el Premio Alba Narrativa que convoca el Fondo Cultural Alba y el Centro Cultural Dulce María Loynaz. La acción principal, podría decirse, es la narración del rodaje de un cortometraje por parte de un grupo de jóvenes universitarios en Guayaquil. La escritura procura, desde diferentes ángulos narrativos y formatos discursivos, juntar los fragmentos de una historia, exponer los sucesos tal como son recordados por quienes los protagonizaron. Las diferentes intervenciones narrativas – desde la mirada en retrospectiva de cada uno de los personajes– fracturan la linealidad del relato, producen un efecto de oralidad testimonial, quiebran la escritura a partir de constantes digresiones en torno al cine, la literatura, el arte conceptual. Esas digresiones saturan al texto a modo de un acumulado de conversaciones sumergidas: la novela contiene capítulos que son parte de entrevistas, un cuaderno de rodaje, un guión de cortometraje, poemas, un ensayo literario, una biografía. Los personajes discuten y reflexionan sobre pintura, arte conceptual, cine, literatura, y lo hacen porque es el mundo en el que se mueven: son estudiantes de literatura, de teatro, profesores de cine, periodistas. Los múltiples diálogos y reflexiones que hacen referencia a textos literarios y cinematográficos desbordan el texto como estrategia en la definición de los personajes. La novela apuesta por una escritura que interroga los alcances de su propia deriva discursiva, en tanto la narración va tejiendo nexos entre películas y recuerdos: como si la novela misma se construyera al interior de un entramado intertextual, en donde el saber desplegado en torno al arte no es mero referente sino clave de lectura a modo de señaléticas que ordenan un mapa conceptual, una bitácora de exploración creativa.

Tres hermanos, cinéfilos y lectores empedernidos, roban un misterioso guión cinematográfico, inventan un personaje histórico que nunca existió (Gianella Silva), fabulan su biografía como la única mujer del grupo tzántzico,¹¹ directora y guionista,

¹¹ El grupo tzántzico encabezó, entre 1962 y 1969 –en el marco de la Junta Militar del 63 al 66– el movimiento de “parricidio intelectual” y de ruptura que protagonizó la escena cultural en Quito, en el esfuerzo por negar y desacreditar la herencia cultural occidental y cristiana, impuesta por la colonización. El tzantzismo fue un movimiento iconoclasta, de vanguardia, y de negación total, marcado por la acción, la demanda de presente y el sentido de la urgencia, que propuso nuevos modos de asumir la literatura, las tareas del intelectual y el ejercicio de la militancia política, en el marco de una búsqueda que devino primordial: la construcción de una “auténtica cultura nacional y popular”. El nombre del grupo remite a “tzantza”: cabeza reducida, como resultado de la práctica del pueblo indígena Shuar de reducir, y conservar, las cabezas de sus enemigos.

cuyos cortometrajes habrían sido reseñados en la histórica revista *Pucuna*.¹² El fantasma de Silva complejiza la escritura, a la vez que la interroga en sentido lúdico: reseñas, episodios biográficos, un guión de su autoría, arman un archivo apócrifo alrededor del cual se construye la novela: el entramado intertextual (cabe decir también intervisual) deviene escenario de un enigma que actualiza la pregunta por el autor y el sentido de originalidad en todo acto de creación: “El arte es un constante rehacer lo que ya se ha hecho, un auténtico proceso de falsificación” (108), sugiere Irene, parte del clan conspirador de los hermanos Terán. Los personajes son fundamentalmente lectores y espectadores de cine, y es esa práctica la que agencia un proyecto que sitúa la lectura como acto creativo, desde donde es posible reinventar la historia. Ese proceso, que deviene hilo invisible de la novela, sostiene la estrategia autorial: la escritura evidencia el diálogo constante con otros textos, el escritor en su rol de lector/detective/fabulador/plagiador. Referentes de una biblioteca/videoteca compartida se cuelan en la narración, la invaden, trasiegan la anécdota, exhiben las múltiples complicidades de la escritura cinematográfica con la literatura contemporánea, trazan el espacio de un diálogo que hace posible la invención de nuevas ficciones. Detrás de la figura ficcional de Gianella Silva, la autora escenifica el proceso creativo: como si la ficcionalización no fuera sino siempre la re-escritura de otro texto, la deformación de una historia, la desfiguración de un referente (real o ficticio).

La historia empieza con la escritura –me dijo Duboc por teléfono–. Tienes que entenderlo o estás jodido: lo que ellos querían era cambiar una parte de la historia, agregar una mujer a los tzántzicos, una cineasta brillante en donde no hubo cineastas brillantes; una mujer en donde solo hubo hombres y también inventar a la mejor creadora que haya existido jamás en este país de mierda (64).

La historia comienza con la escritura ciertamente, o, cabría precisar, con la reescritura, como parece sugerir el título del cortometraje, *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, pues se trata de un verso de Alejandra Pizarnik, del poema “Formas”. El cortometraje es autoría de los hermanos Terán, alrededor de cuyo proceso creativo transcurre parte de la novela. Una constante reflexión acerca del acto creativo como resultado de un engranaje metonímico atraviesa la narración, en tanto cada referente abre la escritura hacia nuevos mundos, articula inesperados matices en la comprensión del

¹² *Pucuna*, revista emblemática del grupo tzántzico, tuvo como director al poeta Ulises Estrella. Se publicaron un total de 9 números, entre 1962 y 1968. *Pucuna* es el nombre de la cerbatana con la cual los Shuar, en la Amazonía ecuatoriana, lanzaban sus dardos envenenados para reducir cabezas.

entramado anecdótico, en el marco de un escenario que dinamiza prácticas de influencia, parodia, cita, como mecanismo de aprendizaje, estrategia lúdica que funda y a la vez quiebra toda tradición. El personaje central, el fantasma de Gianella Silva, es inventado como miembro olvidado del movimiento tzántzico. El poeta Ulises Estrella aparece como personaje tangencial de la novela, y los demás miembros del movimiento vanguardista de los años sesenta son aludidos con nombre propio. Esos nombres sitúan la novela en la historia, movilizan referentes del entramado cultural ecuatoriano del siglo XX. El nombre propio hace posible el encuentro del lector con fragmentos de la historia real, puesto que opera como huella/testimonio de un acontecer. Si por un lado, el nombre propio de cineastas y guionistas detona el fluir de un pensamiento metacrítico, por otro, y de manera simultánea, el nombre del movimiento tzántzico, el de Ulises Estrella y de otros artistas contemporáneos, articulado al motivo que empuja la trama anecdótica, se relaciona con una idea central que impulsa la novela desde la enunciación de su título: la desfiguración de la historia, del nombre propio, del referente real, desde la escritura.

Dos personajes portan el mismo nombre: Gianella Silva, escritora y encargada de la dirección fotográfica del cortometraje, y la Gianella Silva tzántzica, personaje apócrifo del movimiento, conjugan algo parecido a un juego de espejos, al interior de un divertido entramado intertextual que indaga en la problemática del simulacro y las repeticiones, al tiempo que desestabiliza toda certeza de representación y semejanza: “La verdad, la única en este desierto de repeticiones, es que mi nombre no es Gianella Silva: es Gianella Silva”, frase que deshace la vieja equivalencia entre semejanza y afirmación, tal como lo planteó Foucault en la lectura que hizo de Magritte. Este juego que inventa una mujer allí en donde nunca existió, en la pretensión de reivindicar la única mujer tzántzica, es un poco reírse de la historia, desestabilizarla desde una interrogante con marca de género. Esa interrogante parece situarse al inicio de la escritura, casi como detonante en el señalamiento de un hueco, de un contenido vacío frente al cual la escritora apela no a la historia “real”, sino a la desfiguración de ella desde el deseo y la experiencia lúdica.

Escribió con saliva el nombre de ella en la pared.

***Un pianista entre la niebla*, de Raúl Serrano: reescritura de “Mademoiselle Satán”**

Me interesa leer a Raúl Serrano Sánchez (Arenillas, El Oro, 1962), autor de *Un pianista entre la niebla* (2016),¹³ como lector de una tradición literaria ecuatoriana: Serrano lee el poema de Jorge Carrera Andrade (1903-1978), “Mademoiselle Satán” (1925), lo actualiza y re-escribe en una novela en donde el poeta y la Señorita Satán, a quien está dedicado el poema “(a ti Lola)”, entran como personaje y referente del acontecer narrativo. Pensar al escritor como lector permite reconocer en la escritura las marcas de una operación que habla de apropiaciones, pasiones lectoras, resonancias intertextuales, y de una imaginación fabuladora que parte por actualizar el archivo literario. “La literatura es un modo de leer”, sugiere Ricardo Piglia: “Al cambiar el modo de leer, la disposición, el saber previo, cambian también los textos del pasado”.¹⁴ La literatura, así entonces, remite más que a una esencia de géneros y textos fijados en una tradición inamovible, a modos de leer y de renovar el acervo literario que antecede a la escritura del presente.

A propósito del centenario del nacimiento de Jorge Carrera Andrade, Enrique Ojeda preparó la edición de un poemario que recoge los poemas desconocidos de Carrera Andrade: aquellos que, por diversas razones, no fueron incluidos en su *Obra poética completa*, editada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1976. Vale tener en cuenta que fue el propio Carrera Andrade quien preparó la edición de su *Obra poética completa* de 1976. Por tanto, como se pregunta Enrique Ojeda, conviene pensar por qué resultó incompleta. La respuesta que sugiere Ojeda es: “Por dos motivos: el primero porque juzgó que ciertos poemas, por razón del tema o de la calidad estética, no merecían ser incluidos y el segundo porque no pudo localizar a tiempo composiciones que hubiera querido integrar la obra”.¹⁵ Si, como el mismo Ojeda sostiene, el poeta expresó en diferentes ocasiones que su obra está íntimamente unida a su vida, no resulta difícil adelantar que el motivo para omitir el poema mencionado debe estar ligado a una incomodidad vital en relación al tema tratado. El poeta así expresa su relación vida-poesía: “Mis poemas son

¹³ Raúl Serrano Serrano. *Un pianista entre la niebla*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2016. Premio único del XVIII Concurso Nacional de Literatura, Género Novela, “Ángel F. Rojas”. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas 2015.

¹⁴ Ricardo Piglia, “El escritor como lector”. En *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 91.

¹⁵ Enrique Ojeda, “Introducción”, en Jorge Carrera Andrade. *Poemas desconocidos*. Quito: Paradiso editores, 2002, p. 10. Señala Ojeda que entre las composiciones no incluidas en su *Obra poética completa* suman un total de cuarenta y cinco textos, de los cuales un grupo numeroso corresponde al periodo 1917 – 1922, de los quince a los veinte años de edad del poeta.

visuales como una colección de estampas o pinturas que integran una autobiografía apasionada y nostálgica. En cada uno de mis poemas hay múltiples elementos biográficos y se despliega la geografía real de nuestro planeta”.¹⁶ Entre los cuarenta y un poemas escritos a partir de 1922, y que fueron omitidos, algunos son de inspiración marxista, otros de temas varios y el célebre poema erótico “Madmoiselle Satán” que, según varias referencias biográficas, publicado sin permiso del autor en el número 12 de la revista *Fígaro*, el 24 de mayo de 1925, causó escándalo en el Quito de ese entonces.

Carrera Andrade fue un escritor prolífico. Su obra poética abarca seis décadas y ha transitado por varias etapas: el sentido rural del país en el que le tocó nacer, la búsqueda en lo familiar e inmediato, boletines enviados al “hombre del Ecuador” desde Europa – metaforización de sus impresiones de viajero en el trazado de una geografía poética, el impacto de la lucha social, la experiencia de la multitud, el movimiento obrerista en las calles de las grandes ciudades–, inventario de los bienes terrenales y de los pequeños seres del suelo natal, el canto de la familia universal en la unidad planetaria, el sensible apego al mundo natural y de los objetos (“las cosas, o sea la vida”). Iván Carvajal bien sintetiza el aliento poético del poeta: “A Carrera Andrade y a sus contemporáneos les correspondió instaurar un lugar, un *país de origen* para la poesía: los Andes ecuatoriales. Más tarde, el mundo de Carrera Andrade habría de ensancharse hasta alcanzar dimensiones planetarias”.¹⁷ No resulta difícil imaginar que a Carrera Andrade, que se definió a sí mismo como “cronista del cosmos”, le haya resultado difícil situar el escandaloso poema erótico en la cronología de su trayectoria creadora: cómo entra, o queda excluido, “Madmoiselle Satán” en la poética de quien se considera a sí mismo “un observador, un contemplador alerta de los sucesos de la naturaleza que, en ocasiones, suelen pasar inadvertidos para el hombre apresurado”.¹⁸

La novela de Serrano nos pone en contacto con el mundo interior de un pianista, Landero, y con los cuadernos que a modo de un diario íntimo escribe desde su reclusión en una institución psiquiátrica. Los cuadernos registran los recuerdos de su trabajo como pianista en un bar, en donde Purificación, primero mesera y luego bailarina, se convierte en el

¹⁶ Jorge Carrera Andrade, “Mi vida en poemas”. En Jorge Carrera Andrade. *Poemas desconocidos*. Quito: Paradiso editores, 2002, p. 196. El texto precede a la antología del mismo título, publicado en Caracas, Ediciones Casa del Escritor, 1962.

¹⁷ Iván Carvajal, “Jorge Carrera Andrade en el contexto de la poesía ecuatoriana contemporánea”. En *re/incidencias. Centenario de Jorge Carrera Andrade (1902-1978)*. Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión, año 1, No. 1. Quito: Municipio de Quito, 2002, p. 98.

¹⁸ J. Carrera Andrade, “Mi vida en poemas”, p. 218.

centro de su deseo así como de sus angustias y temores. El mundo vital de Landero está cargado de referencias onettianas: decadencia, soledad, deterioro de un universo en donde coinciden prostitutas, una memoria herida, extrañas fantasías, nocturnidad, incapacidad para establecer puntos de contacto con una realidad que se impone siempre sospechosa e inasible. Lo único que parece sostener a Landero es la música, el legado de su maestro Grass, la fascinación que ejerce sobre él la presencia de Purificación y un raro secreto que tiene que ver con una colección de torsos femeninos escondidos en un armario. Landero sugiere repetidamente la equivalencia entre Purificación y mademoiselle Satán, de quien tiene noticias, como de Carrera Andrade y de su poema, por mediación del maestro Grass. Si el poema recrea el arquetipo de “mujer fatal”, la novela actualiza esa imagen, la reinventa en un escenario contemporáneo que inserta una mitología de la feminidad de vieja estirpe: la “mujer fatal-al-hombre”, en palabras de Mireille Dottin-Orsini, joven y bella, cruel, falsa, depravada de inmoralidad contagiosa, imperiosa, cuyo nefasto poder es capaz de arruinar una vida de hombre, inversión maligna de la madre potencial (buena, altruista, sacrificada). Dottin-Orsini rastrea la representación artística de la “mujer fatal” —en el contexto europeo a partir de la segunda mitad del siglo XIX— y advierte que la expresión no tarda en ser válida para “la mujer” en general, desde la perspectiva de un discurso masculino y misógino que ha sabido moverse entre la celebración y el anatema, la fascinación y el terror.¹⁹

“Mademoiselle Satán”, de Carrera Andrade, es retratada por una voz lírica masculina como portadora de todos los signos de una malignidad potente y destructora: “hembra del maligno” cargada de signos lúbricos, “Señorita Satán, tú que todo lo puedes,/ tus hombros, tu cadera que reclama el incienso,/ tus suaves pies, tus brazos, son otras tantas redes,/ tendidas hacia el pobre corazón indefenso”. Mademoiselle es representada en el poema como portadora de una desnudez tentadora y nefasta, a quien el hablante lírico interroga desde una posición en la que se coloca como indefensa e inocente víctima: “¿Por qué se hundió en mis labios tu lengua venenosa/ y se hallaron tus ojos con un lúbrico signo?/ [...] Si se adueñó este ídolo de mi alma hasta la muerte/ yo no tengo la culpa ¡oh San Antonio casto!/ Yo que era niño aún y como el roble fuerte/ dejé quemar mi vida sobre su altar nefasto”.²⁰ En la tradición artística occidental la imagen de “mujer fatal” reduce la idea de mujer a pura naturaleza (naturaleza sexual y abominable), desde una

¹⁹ Mireille Dottin-Orsini. *La mujer fatal (según ellos). Textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.

²⁰ J. Carrera Andrade, “Mademoiselle Satán”. En *Poemas desconocidos*, p. 125.

mirada que comprime todas las mujeres en una sola: la más bella, la más sangrienta, amenaza absoluta para el indefenso hombre que cae en sus redes y tentaciones. La señorita Satán que atormenta al hablante lírico del poema se acerca al arquetipo de la mujer-vampiro, sobresexualizada, ávida y devoradora: “La señal de tus dientes llevo como un cilicio/en mi carne posesa del Enemigo Malo”.²¹

Resulta revelador leer el pasaje que, a propósito del poema, Hugo Alemán introduce en la biografía que traza de su cercano y celebrado amigo Carrera Andrade. En la línea cronológica de la vida del poeta, Alemán destaca la publicación de su primer poemario, *El estanque inefable* (1922), la estadía en Guayaquil, el proceso de convicción revolucionaria y espíritu combativo, la incomodidad del poeta en la atmósfera de su cotidianidad circundante. Para comprender el desánimo vital que parece atravesar el poeta hacia 1924, Alemán introduce el retrato de una mujer, que aparece como causante de los tormentosos instantes que sobrevinieron al poeta casi como destino fatal e insospechado.

Una mujer! Nombrarla? No hace falta. Cierta aureola de satanismo envolvía la borrascosa historia de su existencia. [...] Cierta que un afán sensacionalista comprometía casi todos sus actos. Hasta hacía pensar en una peligrosa crisis de la razón. Pero, en realidad, no era sino un deliberado empeño de salirse del marco de lo común. Una invencible manía de epatar.

Si en un recinto amplio y público se danzaba la locura del Carnaval, las miradas generalmente se detenían sobre ella. En espera de alguna escandalosa actitud. Tenía, por fuerza, que defender su prestigio de mujer fatal. Una vez... El salón lleno de gente alegre. La música alocada, estimulando los malignos propósitos de aquella hembra. Se encaramó en una mesa, su cuerpo se enarcó voluptuosamente. Hizo crujir los cristales bajo el taconeo de sus ágiles pies. [...] Lanzó al espacio cuanto lograba asir su mano. Abrió dolorosas heridas en algunas cabezas, rió estruendosamente. Luego, se irguió orgullosa. Solo un pelotón armado fue capaz de someterla. [...]

Ante el enigma de la mirada glauca y frente a los ímpetus ladinos de aquella mujer, Carrera Andrade observó una actitud de perplejidad en un principio. [...] Pudo más la curiosidad en él. Quemó los bordes de su clámide de juventud en la abrasadora hoguera del pecado. Como mórbidos tentáculos le aprisionaron esos brazos robustos. Y la locura del placer envolvió, densa y trágica, la inexperiencia del poeta.

[...]

De allí debió nacer, indudablemente, la maravilla de un poema –cincelado en el granito del asombro– magistralmente realizado, pero inconcebible, absurdo para la publicidad, en ese tiempo ni en otro cualquiera. [...] Era personal y secreto.

²¹ *Ibíd.*

Pero manos desleales lo hurtaron, lo copiaron o lo acogieron –como hubiere sido– y, con imperdonable malignidad lo lanzaron a los cuatro vientos...

[...] Y al poeta, amistosamente traicionado, se le negó hasta el derecho al hogar. [...], se vio obligado a publicar una especie de retractación. Una débil disculpa. Trajo como consecuencia el regreso al seno familiar. La vuelta del hijo pródigo...²²

Me he detenido en esta larga cita porque revela no solamente la mirada del amigo, sino la del ciudadano de la época. Aquella innombrada mujer en el relato de Alemán, “no hace falta”, porta todos los rasgos de la malignidad y la fatalidad: voluptuosa, sensual, imponente, frente a quien hace falta un “pelotón armado” para contenerla. Solo el inexperto poeta caerá prisionero de esos “mórbidos tentáculos” que lo abrazan, pero que no impiden la creación de un poema “magistralmente realizado”. La novela de Raúl Serrano se abre con la referencia a mademoiselle Satán y cita un verso del poema aludido, “rara orquídea del vicio”, desde donde introduce la presencia de Purificación: imagen femenina que Landero busca recuperar en el presente. De ella se conoce poco, pero desde la memoria que la anhela o inventa, es sobre todo “un torso” en el que resplandece su ombligo: “ombligo-radar” lo denomina, “el demonio de su cuerpo”. Poco importa si Purificación realmente existió en la vida del protagonista, pues lo que resulta perturbador es la obsesiva fantasía que ha configurado Landero en torno a ella: cuerpo inaprehensible para quien socialmente es percibido como un pobre hombre, anónimo y “fugitivo de su propia sombra”. A una masculinidad disminuida la mujer deviene puro torso y ombligo, fantasma y fantasía que reinventa el arquetipo de mademoiselle Satán –“mujer nacida y hecha para el vicio, verdadera fruta prohibida que en su tiempo (Grass recién acababa de llegar a Quito) a los hombres decentes los convirtió en hombres indecentes” (Serrano 23)– y revive el recuerdo de una tía que habita la memoria infantil también como forma anticipada de la locura y la seducción.

Observa Juan Antonio Ramírez, en *Corpus Solus*, que la sinécdoque es el tropo que mejor significa la imagen de un cuerpo fragmentado: una de sus partes designa un todo. Ramírez señala que el cristianismo y su tradición martirológica, la arqueología y las representaciones humanas más prestigiosas de la antigüedad grecorromana, el progreso de la ciencia médica y del ámbito policial, han recurrido a prácticas de mutilación y desmembración corporal. La representación del cuerpo fragmentado ha sido una

²² Hugo Alemán, “Jorge Carrera Andrade”. En *Presencia del pasado*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1994, p. 391-393.

búsqueda característica del arte del siglo pasado. También el cuerpo del deseo, apunta, es un cuerpo fragmentado según la ortodoxia freudiana: “Al amante le perturban las axilas, los labios, el cuello, los ojos, las manos, o cualquier otro detalle de la persona amada. La primera concepción de nuestro ser es también parcial, y solo en el estadio infantil del espejo, si hemos de creer a Lacan, podemos alcanzar, como reflejo, una visión totalizadora del cuerpo”.²³ Si volvemos al arquetipo de “mujer fatal” no es difícil reconocer que dicha imagen se organiza alrededor de una lógica que privilegia la sinécdoque: sobrevaloración de rasgos corporales que anulan y borran otras instancias vitales de consolidación del ser. El imaginario de “mujer fatal” reconoce una esencia de la feminidad reducida a ser no más que un cuerpo, a ser puro sexo: un cuerpo fragmentado de mujer que resalta órganos y partes de un cuerpo hipersexualizado. Cabe pensar que un tronco femenino sin cabeza resulte el más caro objeto de fascinación y promesa de posesión absoluta. Landero, eterno habitante del “infierno tan temido” y deslumbrado lector de Vargas Vila, justifica así la oculta posesión de torsos femeninos: “sus dueñas no podrán quejarse de nada porque uno les ha permitido prolongar su existencia que no sería la misma de no haber hecho lo que se hizo” (26-27).

La narración deja abierta a la imaginación lectora vislumbrar la naturaleza de los torsos obsesivamente referidos: colección macabra de víctimas asesinadas, recurrente y delirante fantasía misógina, desenfrenado y siempre inaccesible deseo, prolongación de recuerdos, botín secreto, constituyen posibles líneas de acción en la definición de una trama que propositivamente juega con la ambigüedad, con el enrarecimiento anecdótico como si se tratase de una imagen visual que emerge borrosa entre la niebla. La condición criminal, monstruosa o alterada de Landero, por culpa de “la bruja esa que lo trastornó con su cara y su ombligo” (Serrano 32), también se abre a múltiples posibilidades de interpretación. En la definición del protagonista tienen especial relevancia las enseñanzas de su maestro Grass acerca del torso exclusivamente de mujeres: “—Debes tener en cuenta —decía aclarándose la voz—, que un torso es como el maná del cielo, la balsa salvadora a cualquier naufrago. Porque todos, me entiendes, todos alguna vez terminamos como tales. Lo dice esa santa sin cielo que es mademoiselle Satán” (Serrano 34).” Al filo del naufragio se potencia una escritura, la de los diarios de Landero, que revela un atávico

²³ Juan Antonio Ramírez. “El cuerpo fragmentado”. En *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 1998, p. 208.

miedo a las mujeres percibidas como enigma, fatalidad, pavorosa extrañeza: como torsos sin cabezas devienen balsa salvífica, promesa de dócil abrazo y de dominio masculino.

De Purificación se dice que “era una bestia, quizás la mujer del diablo, porque a pesar de tener la cara que tenía, era capaz de provocar a cualquiera con sus movimientos” (Serrano 29). Frente al amenazante recuerdo de Purificación el narrador se repliega en una escritura delirante y envolvente, reiterativa en las obsesivas referencias a la secreta colección de torsos, al persistente e inmortal embrujo de mademoiselle Satán, al poeta Carrera Andrade, en un escenario que comprime el distanciamiento temporal con respecto a los referentes históricos de la novela como si el naufragio del poeta ante la imponente desnudez de la Señorita Satán exigiera el recuento de la historia, la invención de nuevos conjuros verbales para evitar la acechanza de esa “rara orquídea del vicio”. La novela de Serrano se inserta en lo que Cristina Rivera Garza denomina “prácticas de la desapropiación”: *Un pianista entre la niebla* bien puede ser leída como un gesto de apropiación e intervención en relación a un texto de autor canónico. Entabla un diálogo, por encima de los compartimientos que clasifican rígidamente movimientos y escuelas, con su propia tradición. Desapropiación, propone Rivera Garza, significa “desposeerse del dominio sobre lo propio”: “no hay acto de escritura que no sea reescritura. Si hemos leído alguna vez, al escribir estamos, sin duda alguna, reescribiendo”.²⁴ En este sentido, vale tener presente que en 1997 Raúl Serrano realiza un primer ejercicio de apropiación y escritura en torno al mismo poema: “Antes de que empieces a desnudarte”, parte del libro *Las mujeres están locas por mí*. El cuento se abre con el epígrafe, tomado de Jorge carrera Andrade, “... pienso que debes ser la hembra del maligno”,²⁵ y la voz narrativa que conduce el relato es alguien que afirma “No, yo no soy Lola”.²⁶ Se trata de una voz de naturaleza ambigua: testigo de la historia entre el poeta y su “Satán mujer”, una voz que recrea una suerte de fantasma feminizado en el que resuenan las mil variantes de mujer fatal –una Lola otra, eterna, arquetípica, inmortal, siempre renacida y reinventada–, pero también es una voz que interroga ese mismo arquetipo femenino puesto que habla desde un cuerpo travestido –“Nunca le importó si estos pechos eran prestados, si tenían o

²⁴ Cristina Rivera Garza, “De las estéticas citacionistas a las prácticas de la desapropiación: escrituras atravesadas en el español de hoy”. En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013, p. 93.

²⁵ Raúl Serrano Sánchez, “Antes de que empieces a desnudarte”. En Alicia Ortega, editora, *Antología esencial Ecuador. Siglo XX. El cuento*. Quito: Eskeletra, 2004, p. 644.

²⁶ *Ibid.*

no ‘un rubí’—. ²⁷ La voz que conduce la narración se refiere al poeta Carrera Andrade como “el Pelado”: una voz que lo incorpora en la trama narrativa desde un manejo irreverente y desacralizado, lo saca de su alto sitio poético, así como de su reconocido periplo biográfico, para situarlo allí en donde se revela incapaz de bregar con el infierno tan temido: “Ante ella, él no era otra cosa [así haya escrito lo contrario] que un espantapájaros”. ²⁸ La desgarrada estatura de Lola (arquetipo y personaje), que brilla frente a la disminuida figura del poeta, definitivamente problematiza la dimensión imaginaria acerca de la mujer, cuando de su vida sexual y del andamiaje moral se trata. La novela aparece casi dos décadas más tarde del cuento mencionado, como si una misma memoria obsesiva no dejara de rondar al poema y recordarlo para reescribirlo. Parafraseando a Piglia, cabe imaginar que las musas son la tradición literaria: “No hay otra inspiración cuando se escribe, ni otra identidad, ni otra voz que nos dicte la palabra justa. Podemos definir a la tradición como la prehistoria contemporánea, como el residuo de un pasado cristalizado que se filtra en el presente”. ²⁹

En la novela de Serrano, *Un pianista entre la niebla*, se impone la interrogación creativa frente al destino de un poema que resiste al olvido: lo reinventa e imagina la posible respuesta de mademoiselle, en boca de Purificación: mujer fatal, musa, cuerpo fragmentado, recurrente motivo literario que acerca tradiciones y desordena la historia, en el esfuerzo por encontrar la palabra que aprisione el cuerpo de “la bruja y ‘hembra del maligno’”, que resucite a mademoiselle Satán y resuelva el eterno enigma que persigue a todo naufrago. En boca de Landero leemos: “Dirás que mademoiselle Satán tenía tratos con el ángel del averno, que por eso lo hechizó al mismísimo maestro Grass, al Poeta Carrera que cuando llegó a ser tan famoso hizo todo para sacársela de la memoria; dicen que cuando la muerte lo visitó, el vate estuvo tan solo que antes de caer al catre escribió con saliva (¿profecía de mademoiselle Satán?) el nombre de ella en la pared, o en un pedazo de espejo empañado”. Uno haría lo mismo. (Serrano 59). Imagino al novelista Serrano empapando su mano en ese imaginario resto de saliva para también escribir, cuantas veces sea necesario, el nombre de mademoiselle Satán a manera de homenaje, conjuro, extrañamiento, subyugación. “Quien reescribe, sostiene Rivera Garza, actualiza. El motor del reescritor no es la nostalgia por el pasado, sino la emergencia del presente”. ³⁰

²⁷ Ibid., p. 649.

²⁸ Ibid., p. 647.

²⁹ R. Piglia, “La extradición”. En *Antología personal*, p. 148.

³⁰ C. Rivera Garza, “De las estéticas...”, p. 95.

El riesgo de comerse los papeles

***Conejo ciego en Surinam* (2013), de Miguel Antonio Chávez**

El protagonista de *Conejo ciego en Surinam* es un conejo, agudo observador y testigo de la realidad circundante. El escenario principal es un patio, que conecta los departamentos en donde viven M., asesor creativo para agencias de espionaje, y B., estudiante argentina que cursa una maestría en Golpes de Estado. En este patio habita el conejo, un conejo hedonista, que gusta de la música de Stockhausen, cuya mirada de “mamífero pensante” imprime en la narración un efecto de caricatura y cierta ajenidad con respecto a la cotidianidad humana. M. y B. son agentes de una Organización Secreta que parece regir los hilos invisibles y conspirativos que sostienen el orden requerido en el mundo. La misión de M. es asesinar al presidente de una nación sudamericana, innombrada en la novela. El asesinato debe realizarse en el marco de la Feria Internacional del Libro en la ciudad, en la cual está invitado M., en calidad de novel escritor. El registro narrativo de estos episodios es casi una parodia acerca de las fuerzas que controlan la estabilidad geopolítica a nivel mundial. En el fluir de esta narración, el autor intercala, mezcla, nombres de políticos, escritores, artistas, que crean un efecto de verosimilitud en el relato de una historia reinventada y reescrita con los más diversos códigos, provenientes de una heterogénea biblioteca y de la industria cultural contemporánea. Esa biblioteca entra en la novela de manera propositivamente desordenada, en girones, como guiños de lectura que disparan diferentes caminos de indagación al interior de un escenario que privilegia el punto de vista animal –que combina la inocencia, la magia, el humor–, para narrar una suerte de sinsentido que parece gravitar al interior de la esfera humana.

El conejo enceguece, como está anunciado desde el título, porque se come el manuscrito de un texto narrativo escrito por M. Un manuscrito materialmente envenenado, que reescribe, en clave fantástica, el relato bíblico del Edén y la expulsión del Paraíso. Si atendemos la potencia alegórica del conejo, podemos pensar que su ceguera parece alertar acerca de los peligros de una lectura de extrema cercanía, como si acogerse a la literalidad de las palabras, comerlas sin masticarlas para luego devolverlas, resultara letal, al menos un ejercicio peligroso. “¿Qué es un lector sino un conejo que apenas puede ver las espesas manchas que proyectan sus propios ojos?”. La novela se construye al interior de un entramado intertextual, que exige un lector en movimiento: uno que pueda escapar a la tentación de comerse los papeles, que no es otra cosa que ser

devorado por la literalidad de las palabras. Stockhausen, Mario Levrero, un Manual de crianza de conejos, Umberto Eco, David Bowie o John Cage, entran como referentes de una escritura que apuesta por el “desbloqueo creativo” en la posibilidad de trasegar un archivo de múltiples resonancias y diversas procedencias. Un archivo que moviliza una amplia interlocución con el mundo de afuera desde el patio de la casa propia.

La dosis de humor es la fuerza narrativa que conduce la escritura, una que combina humor y ternura, facturas narrativas provenientes del policial y la literatura detectivesca, en el horizonte de una reflexión de carácter metaliterario que no deja de preguntarse sobre el estado de las cosas en el mundo contemporáneo. Es justamente la presencia del conejo, su conducción narrativa, la instancia que dinamiza protocolos de lectura lúdicos, móviles, que, por el lado de lo fantástico y la potencia alegórica, conducen al lector por caminos grotescos y bizarros –en algunos momentos, al modo de una caricatura animada– de la escena contemporánea en clave de humor. Una escena frente a la cual el conejo no deja de tocar la puerta.

Abrazar con todo el cuerpo

***Pequeños palacios en el pecho* (2014), de Luis Borja Corral**

Pequeños palacios en el pecho, ganadora del Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit 2014, es una novela que arriesga de manera radical el trabajo con el lenguaje en el esfuerzo por narrar aquello que pasa por tema tabú o se ve expulsado al ámbito de lo inefable: la sexualidad homosexual, el deliberado acto de poner fin a la vida sufriente de un ser amado, la materialidad del cuerpo y los afectos, los mecanismos sociales de condena y abyección. El soporte anecdótico gira alrededor de una relación de amor entre Paco, de 26 años, y Agustín, de 22. Una relación que se funda en un pacto de entrañable complicidad: Paco recibe de Agustín la ayuda que necesita para matar a su abuela. El relato del suceso combina una suerte de realismo abyecto con inmensa dosis de ternura. En este sentido, la narración ancla en el horizonte de una reflexión que se pregunta de qué se habla cuando se habla de amor, así como en una mirada que deja ver las cicatrices de una anquilosada estructura familiar y social que invisibiliza el lugar de

la vejez, la enfermedad, el sufrimiento y la muerte, en nombre del orden pretendidamente normal y las apariencias:

El amor es que si yo te digo, mi abuela está sufriendo, es una mujer miserable, llora cada siete u ocho palabras que salen de su boca, no come, cuando come vomita, tiene alsjáimer y ya casi no nos reconoce o si nos reconoce se le olvida rápido y se confunde, ya no sale a la calle porque se pierde [...]. Ahora vive enmarañada, vive aterrada, revuelve recuerdos y no se ubica ya en el tiempo, no sabe a veces si yo soy su nieto, su hijo o su marido, o las tres cosas. [...] Amor Agustín, amor es que si yo te digo Agustín, mi abuela ya no puede vivir más así, ayúdame a matarla, tú me digas bueno (37, 38, 39).

Pequeños palacios en el pecho indaga y problematiza, en diversas instancias, el tema del amor. En este sentido, bien puede leerse también como la novela de una generación, puesto que no resulta difícil reconocer en ella diversas filiaciones afectivas que un grupo de jóvenes construye con relación a la época en que les ha tocado vivir: las estrategias de diálogo entre los personajes pasa por la afirmación de preferencias estéticas, posturas vitales, hábitos y pasiones, modos de habitar la ciudad y enfrentar las dinámicas institucionales en sus más diversas esferas (familiar, social, académica, religiosa). El universo que la novela recrea se juega precisamente en ese horizonte cotidiano por el que apuesta y se juega la vida una generación. La escritura reinventa, de manera extremadamente sensible, el lenguaje que cifra los códigos culturales y vitales de ese universo generacional.

Una imagen que cautivó mi lectura se remite a la itinerante presencia de un conejo blanco. Paco parece perseguir la imagen de un conejo blanco. En verdad, habría que decir que se ve asaltado por la idea del conejo en diferentes momentos, cuando decide romper con aquellas certezas que pretenden organizar la vida desde el orden familiar y religioso. En el presente narrativo, el “conejito blanco” ha vuelto. Justamente está allí cuando Paco busca “abrazar con todo el cuerpo el miedo y la ansiedad de no entender nada. [...] A veces sentía que el conejo era La Nada y cuando aparecía en sus sueños lo dominaba un incontrolable deseo de correr hacia él” (35). En la novela de Lewis Carroll, el conejo blanco es quien conduce a su protagonista hacia el hoyo que la llevará hacia el país de las maravillas. En términos simbólicos, se dice que seguir al conejo blanco supone la elección de un camino que desemboca en aventuras y descubrimientos. Paco ha decidido pararse en la vida del otro lado, en relación con la normativa que vigila y sanciona el deber ser social. Ese otro lado en donde se despliega un amplio registro de prácticas y elecciones

de vida percibidas como anómalas o fracasadas, desde la perspectiva del orden y la razón utilitaria. Paco es joven, ha renunciado a la universidad y a la familia, no necesita mucho dinero para sobrevivir, es un lector voraz y sensible, melómano, amante de la vida. Ha apostado por salvar a la abuela y amar a Agustín “sin límites”, casi como un acto de redención. Ha decidido seguir el llamado del conejo blanco aun a costa de su propia supervivencia.

Cierta dosis de inocencia permea la sensibilidad de ambos protagonistas. La inocencia propia de quienes aún no han llegado, en palabras de Sartre, a la edad de la razón. Tal vez porque toda esperanza de cambio y utopía de renovación suele recubrirse de una pelusa blanca y lustrosa, casi como gestando su propio conejo como motor de la historia. “Es él [Agustín], vamos a matar a mi abuela y vamos a largarnos juntos de esta mierda” es una oración recurrente en las primeras páginas, que suele repasar Paco en su cabeza. Abandonar la “Gran Alcantarilla” del mundo es la pretensión del protagonista. El conejo blanco está allí para guiar justamente ese camino: “Paco recordaba desde su infancia la aparición de este conejo en su cabeza cuando piensa en el tamaño del universo” (34). Es en ese fuera de lugar, elegido por la joven pareja, desde donde es posible resignificar el sentido de “lo correcto” y de la vida digna en el contexto de la trama anecdótica.

El tono de la narración es coloquial y fluido, en permanente diálogo con un rico universo de referentes culturales propios de la cultura juvenil y urbana: canciones, bandas musicales, conciertos, películas, libros, itinerarios urbanos, humor, configuran una atmósfera de vitalidad que revela numerosos intersticios de la subjetividad en la escena contemporánea. El permanente diálogo con estos referentes es altamente significativo en la definición de los personajes, de una sensibilidad y de un estilo de vida. Incide sobre todo en el tono de la escritura, porque dota al texto de un conjunto de sonoridades e imágenes que dinamizan los escenarios imaginados. Es en este sentido que la escritura seduce con intensidad a su lector, puesto que asistimos al despliegue de un escenario en el que los cuerpos revelan sus pliegues más profundos en el encuentro erótico, pero también en el curso de esos minúsculos actos que argamasan la vida en su dimensión más cotidiana: comer, defecar, sudar, beber, fumar, bailar, contemplar, escuchar. El autor hilvana numerosas escenas desde donde es posible advertir el carácter arbitrario del universo pretendidamente abyecto en términos sociales. Propone la filósofa francesa Julia Kristeva que lo abyecto es algo que está muy cerca, pero inasimilable. Aquello que resulta

abyecto “fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta” (7). Así, lo que se percibe como abyecto resulta insoportable y genera rechazo: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Kristeva 11). Los protagonistas de la novela de Luis Borja se mueven en esa zona liminar que conjuga lo socialmente calificado y percibido como abyecto: la ternura y el intenso erotismo que une a Paco y Agustín se exponen en contrapunto con el rechazo que la visibilidad de sus cuerpos genera: la mano que retira asqueado el empleado de una tienda cuando debe entregar las monedas del vuelto, el “maricones de mierda” que pronuncia con sarcasmo un asistente de veterinario, o el “qué asco” murmurado por un coro anónimo en una discoteca. Pero también hay otra instancia que la novela trabaja en torno a lo abyecto de manera sutil y continuada, un ámbito que remite a la manipulación y contacto con la materialidad acuosa de los cuerpos: los personajes sudan al bailar, vomitan y defecan como producto de la intoxicación alcohólica, pero también en el deterioro de la vejez y como síntoma de enfermedad, gotean y se humedecen en el encuentro sexual. Lo interesante en la novela es precisamente el trabajo con la escritura, en el esfuerzo por representar esa materialidad biológica que suele remitirse al territorio de lo oculto, lo cerrado, lo impronunciable.

En el último pasaje que cierra la novela, irrumpe nuevamente la imagen del conejo. Al momento de escapar de la violencia, su llamado es casi una invitación para consumir el salto final. Una salida suicida semejante al salto que Thelma y Louise, en la película que lleva el nombre de sus protagonistas, ejecutan en coche frente a un precipicio. Si seguimos al filósofo alemán Walter Benjamin, la modernidad exige una constitución heroica para sobrevivir en ella. En tal sentido, alcanzan una cierta condición heroica el poeta, el trabajador asalariado, el artista que padece y carece de riqueza, el conspirador político. Sobre todo, dirá Benjamin, “lo moderno tiene que ver con el signo del suicidio, sello de una voluntad heroica que no concede nada a la actitud que le es hostil. Ese suicidio no es renuncia, sino pasión heroica” (Benjamin, “Lo moderno”, 93). El suicidio cuestiona aquello que convierte al mundo en lugar inhabitable. *Pequeños palacios en el pecho* es una novela fascinante en el planteamiento y desarrollo de la trama anecdótica, fluye en el manejo de un lenguaje coloquial, cargado a la vez de humor y ternura. Sorprende el estupendo manejo de los diálogos: pequeños y ágiles fragmentos incrustados en la narración, entretejidos con un amplio repertorio de referentes propios de la cultura

juvenil. En los intersticios de esos referentes resuena el eco de voces que remiten a una memoria familiar que antecede a las vidas de la pareja protagonista. En el relato de esa memoria es posible capturar girones de una estructura social decadente y violenta, de la que justamente busca escapar la pareja Paco y Agustín tras las pistas del conejo como posibilidad lúdica de acertijo y salvación.

La (in)viabilidad de la representación o el indiferente pasear de los pavos salvajes *Moscow, Idaho* (2015), de Esteban Mayorga

El protagonista de *Moscow-Idaho* es un ecuatoriano que llega a los Estados Unidos, como estudiante becario para realizar un doctorado en literatura. Tras su arribo, D toma algunas decisiones y emprende nuevos recorridos: compra una computadora, un perro y un automóvil, tiene una novia, viaja a casa de los suegros para las fiestas de fin de año, entrena en un gimnasio, come hamburguesas, camina por el pueblo en donde parece no suceder nada, conversa con su Maestro y un estudiante acerca de su proyecto doctoral, termina la relación con su novia, incursiona en bosques aledaños y tiene extraños encuentros con lobos. Más importante que comprender el relato de una cronología de sucesos, lo que cautiva la atención lectora es el inacabable estallido de una suma de acontecimientos aparentemente de poca importancia: una escena recuerda otra sucedida en el pasado, un relato provoca la narración de otro y otro más, como efecto de una voz narrativa que desencadena un inagotable ejercicio de rememoración cuyo referente no es sino el despliegue imaginativo de los hechos referidos.

Algunas historias quedan inconclusas, otras repiten fragmentos de episodios anteriormente narrados (aunque las diferentes versiones entren en contradicción o no coincidan): el juego de digresiones, hipérboles, precisiones absurdas o anodinas, repeticiones inexactas, temporalidades ambiguas y vacíos en relación al asunto relatado, construye un lenguaje que no deja de pensarse, quebrarse e interrogarse en el instante mismo de su devenir escritura/narración/fábula: “D salió corriendo a comprar aceitunas, dedos de dama, vino de cartón para la ocasión, porque poco a poco se iban haciendo más que amigos y tanto su voz como la voz de ella se iban complementando al hablar y él renovaba esperanzas, especialmente cuando veía su delgadez, o cuando la veía reír,

porque su saliva lubricaba tanto sus encías como sus muelas dándoles un brillo particular a las calzas, tal vez similar al brillo el estaño. ¿Cómo brilla el estaño? Pues depende de la calidad pero, en realidad, brilla poco, es como rocoso y gris, aunque trae mucha alegría” (28). La voz narrativa suele interrumpir su propia línea en el ímpetu de una exposición que suma detalles, paréntesis y ramificaciones, en el curso de un lenguaje que prioriza el placer de su deriva fabuladora, la travesía de su puesta en escena. El orden de las cosas que pasan se confunde, y un día parece dar lo mismo que otro. Lo que brilla es la multiplicidad de registros narrativos, como estrategia de escritura que contrarresta la “falta de trama”.

Fragmentos del pasado, relativo a la vida del protagonista en Quito, interrumpen la marcha de la narración: son historias –de puñetes, novias, comilonas, fiestas, accidentes que incluyen la mordida de un murciélago, insólitos viajes y vagabundeos, encuentros intempestivos, entre otras aventuras– que adensan el estallido narrativo: agregan anécdotas que parecen no tener otro propósito que ampliar el cuento en el sentido más literal de la expresión. En algún momento la voz narrativa se pregunta “¿es posible que este tipo de cosas pasen?” (34). Como lectores advertimos pronto que poco importa el valor de verosimilitud de lo narrado. Lo que interesa al narrador es desarrollar una historia que no deja de expandirse y proliferar incesantemente. En este sentido, resaltan unas líneas tomadas de Flaubert (el célebre extracto de una de las largas cartas que escribió a Louise Colet), citadas a su vez por otro novelista cuya grabación escucha D mientras pasea en moto, con los audífonos puestos, por las calles de Varsovia: “Lo que me parece hermoso, lo que yo quisiera hacer, es un libro sobre nada, un libro sin anclaje externo, que se sostuviese por su cuenta mediante la forma interna de su estilo, igual que la tierra sin ser sostenida se mantiene en el aire”.³¹ El fragmento que cita a Flaubert pone en escena un deseo de escritura: el deseo de escribir “un libro sobre nada, sin anclaje externo”. Así, antes que el encuentro del lenguaje con su referente, prima en la novela el deseo de poner el movimiento la escritura: desplazarla en el acto mismo de la narración, en el trazado de un desplazamiento envolvente, múltiple, redundante, en la deriva de una escritura que no se ancla en el desarrollo de un tema concreto, sino que se realiza en el estallido de la

³¹ En la novela la cita aparece en inglés: “With the novel we have happened to devise this form, this very elastic, mutable form that can allow us moments of real human investigation. Milan Kundera says very wise things in this context. He lays a lot of stress”.

fábula, de la mentira elaborada, del divertimento verbal: en suma, en la invención de una palabra que captura la lectura porque sabe narrar sin asignar ninguna explicación.

Difícil no reconocer en *Moscow, Idaho* algunos aspectos propios del arte de narrar, tal como fue pensado por Walter Benjamin. El filósofo alemán sugiere que el arte de narrar estriba en mantener una historia libre de explicaciones. La escritura de Mayorga se sostiene en una fuerza acumulativa que se despliega sin pausa: una fuerza que no se desgasta, porque trasciende la linealidad anecdótica y parece abrirse a la fascinación de contar historias: la escritura prolifera allí en donde la fabulación opera libre de explicación, verosimilitud, o conexiones lógicas del acontecer. Muy cercano es el estilo de Mayorga a esa forma artesanal de la comunicación de la que habló Benjamin: ese arte de narrar historias y volver a narrarlas, un modo y manera en que “la narración perfecta emerge de la estratificación múltiple de relatos sucesivos” (Benjamin, *El narrador*, 73). En el caso de la novela de Mayorga, en cada pasaje de la historia relatada el narrador enlaza una nueva ocurrencia: “como cuando”, “de pronto”, “de repente”, son conectores de una sucesión de historias que cruzan el absurdo, lo insólito así como lo cotidiano, el humor, la desmesura, el atolondramiento y la insensatez de un hacer que no es sino una forma de ocupar el entretiem po. Solo que es el entretiem po la instancia que dinamiza la línea de la narración. Lo que sobresale en la novela de Mayorga es la fascinación del arte fabulador: encuentros con lobos y murciélagos, pero también historias de trompones, jornadas de gula y juergas, encuentros sexuales, huidas, encuentros intempestivos. La voz narrativa en tercera persona se desplaza permanentemente hacia una primera que traduce una voz testimonial, la del mejor amigo de D en Quito, a la vez su alter ego, su doble, su dupla siamesa: voz errática que interviene constantemente para torcer la narración, quebrarla, dispersarla, ramificarla, en la proliferación de historias –de carácter farsesco– cercanas a las que protagonizan bribones y pícaros.

La novela provee sus propias claves de lectura, en la figuración de una suerte de hiperconciencia narrativa que ágilmente entra y sale de la fábula, en el transitar de una escritura que hace pausas para interrogarse acerca de su propia hechura: “¿Qué son estas sensaciones sino pura parábola dispersa ahora mismo sin nada de experiencia? Es un dilema de no poca importancia, así como de no poca importancia son las fábulas del busero abusivo o del mecánico-vendedor de carros, o aquella del trabajo polaco y la entrevista al novelista británico, entre muchas otras que se vienen después” (44). En una entrevista publicada en diario *El Telégrafo*, Mayorga responde, a propósito de una

pregunta en torno a sus preocupaciones, lo siguiente: “Estoy fascinado con un lenguaje, con una especie de estética que se burla del lector y que al mismo tiempo no lo hace. Camina por ambos senderos; es decir: parece que te está tomando el pelo, que te está narrando algo como de chiste, pero las cosas que te está diciendo son superserias y profundas, sobre las cuales no se puede bromear”. El interés por imaginar un lenguaje que parece narrar algo como chiste cuando en verdad está hablando de cosas serias, tiene enormes resonancias en una novela que, aunque parece estar hablando de cosas pedestres e insignificantes, toca ámbitos que intersectan líneas de reflexión en torno a la escritura, la forma novela, la ilusión de todo proyecto de representación, la institución académica. A menudo las historias relatadas se contradicen, no coinciden las referencias temporales ni detalles de los sucesos relatados: pretender que calcen las historias resulta imposible, porque el relato de un acontecimiento parece poner en duda la legitimidad de otros. Algunos episodios resultan poco creíbles por absurdos, extravagantes, insólitos o contradictorios. Poco parece importar la credibilidad de los hechos narrados: “¿qué es la contradicción –se pregunta el narrador– sino un momento en el que el significado refleja la inviabilidad de capturar lo real entre dos proposiciones?” (88). La inviabilidad de capturar lo real parece sustentar el proyecto narrativo de Mayorga, en la apuesta por una escritura que problematiza el estatuto de lo real. La lectura que de esta novela hace la crítica Daniela Alcívar pone el acento en lo que muy acertadamente ella denomina un “ejercicio del desapego”: un ejercicio que encuentra su llave maestra en “el desarme indolente del verosímil” asociado a “un ímpetu irrefrenable por narrar”. El desborde de la narración, la agregación de episodios fantásticos, la proliferación de narradores, convergen, a la mirada de Alcívar, en la “escenificación de esa destrucción que deviene la materia del relato” (76).

El deambular del protagonista se corresponde con una escritura en permanente desplazamiento: la trama novelística va tomando su forma en el entretejido de una escritura que se mueve entre la verborrea y la forma inacabada. La novela porta un interesante componente metaliterario, en la esporádica intervención de una hiperconciencia narrativa que no deja de pensar el acontecimiento de la escritura: “¿A qué viene tanta verborrea? Viene y vendrá siempre ante la posibilidad de nunca dejar nada vacío, aquellos ingenuos que aún creen en la economía verbal parecería que no tienen idea de la relación entre la palabra y la cosa, sin decir nada no se crea nada, en la palabra está lo único que puede darse, y los silencios, si bien productivos al interpretarse, no dejan

de destruir la construcción explícita –en realidad no creo nada en esto.” (151). Quedan inconclusas muchas de las anécdotas insertas, como también queda inacabado el proyecto doctoral y extraviado el archivo de la tesis al capricho de una fuerza inesperada. La novela se cierra en un punto cualquiera de una insospechada peripecia, como a la espera de un nuevo relator que se inserte en el juego infinito de la multiplicación fabuladora. El humor y la ridiculización es un elemento clave en la novela. No son estafalarias e irrisorias solamente las aventuras rememoradas, sino que la misma academia –sus protocolos, los diálogos entre el Maestro (que porta evidentes señas licantrópicas) y D, la explicación del proyecto doctoral, el proceso y duración de los estudios de doctorado (estadios y subestadios)– es caricaturizada. Interesante, porque no es difícil reconocer marcas biográficas del escritor en el protagonista (Esteban Mayorga después de concluir su doctorado en Literatura Latinoamericana, se mudó a Niagara Falls y es profesor en Niagara University), como si la escritura se riera un poco de ella misma puesto que pone en entredicho el lugar de enunciación de quien es su autor, y el estatuto de veracidad de la narración es problematizado repetidamente. Quizás un momento de mucho humor, que devuelve al narrador a su rol de personaje escritor y lector, es aquel que describe con extrema minucia el diálogo que sostiene D con los espíritus de Julio Jaramillo y Pablo Palacio en el tablero de ouija.³²

Cerca ya del final de la novela, la voz narrativa rememora la conferencia dictada por un eminente crítico literario sobre teoría de la lírica: mientras el expositor habla, D y su alter ego miran a través de la ventana del auditorio unos pavos salvajes cruzarse. D toma unas fotos a los pavos con su teléfono inteligente, y a partir de este suceso la voz narrativa propone lo siguiente:

Solo ahí nos damos cuenta de que todo es más o menos igual: por un lado el eminente crítico y por otro, solo separados por unos metros, los pavos salvajes desfilando sin sonrisas. Todas las criaturas demostrando la (in)viabilidad de la representación [...]. La teoría de la lírica bien puede resumirse en el indiferente pasear de los pavos salvajes en el preciso lugar en el que D y yo nos encontramos, un par de metros más, un par de metros menos: casi todos saben lo que es una mentira real y su composición a partir de la proposición o del sentimiento; los pavos salvajes, en su propio lenguaje, son una lírica en sí, cantan una historia con su suave caminar o con sus plumas secas y ariscas, etc. (288-289).

³² “¿qué tal si Julio Jaramillo y Pablo Palacio me dicen a mí, vos y tus textos son, además de una mierda, un redondo farol y un fracaso total?” (94). Lo último que el narrador formula es la pregunta por el nombre del mejor escritor de todos los tiempos: el espíritu de Palacio mueve el puntero de forma errática y confusa hacia diferentes letras, que no logran configurar ningún nombre comprensible.

Las páginas en donde aparecen las líneas arriba citadas muestran también las fotos de los pavos salvajes tomadas por D, así como una imagen proyectada que deja leer “Theory of the Lyric” y el nombre del crítico Jonathan Culler, probablemente el conferenciante invitado referido en la narración. Quiero pensar el suceso referido, con las fotos incluidas, resumen bien una suerte de clave de lectura, a la vez que la poética de Mayorga: como lectores reconocemos la “mentira real” y nos dejamos seducir por ella, como posibilidad de un pacto ilusorio con lo real. Entre nosotros y lo real, como entre D y los pavos salvajes, media siempre una ventana, una cámara, una imagen, un cúmulo de palabras que pretenden acercarnos eso que está allá –afuera, cerca o lejos de nosotros. En ese juego de mediaciones estalla la fuerza de una escritura en permanente desvío, que sabe de entrada fabuladora e inventiva. En un momento anterior de la narración, la voz narrativa comenta que en el transcurso de una caminata, alguna vez D se fijó en una subestación eléctrica. Se nos dice que D sabe que opera como un nudo transformador donde la electricidad va a mil, pero que debe transformarse a diez cuando llega a los hogares para evitar que los focos exploten con tanta energía. A partir de esta digresión, la voz narrativa observa que lo mismo sucede con la relación entre la palabra y la realidad: la realidad va a mil, pero “uno” (es decir, el escritor) tiene que transformarla con la palabra a diez para que sea sostenible. Entonces, se pregunta a dónde se desvía el 990 restante. En ese desvío, que contiene una parte gigante de realidad que amenaza con dispersarse o perderse, encuentra la escritura de Mayorga su mayor potencia creativa: allí en donde prolifera una cantidad infinita de relatos como recurso, paradójicamente, de cobijo y contención de una ebullición de vida que parece escapar a las palabras.

Más conexiones, coincidencias

Más reproducciones, traducciones

***Una comunidad abstracta* (2015), de Jorge Izquierdo³³**

Del narrador y protagonista de la novela de Jorge Izquierdo sabemos poco: es un artista conceptual que reflexiona sobre la escritura (“¿qué hace el artista corporal sentado, escribiendo?”, es su pregunta concreta), ha pasado una temporada en Vancouver con una beca de investigación, tuvo un hijo a los 24 años, y alguna vez tuvo un perro que se perdió

³³ En 2014, esta novela fue una de las 39 seleccionadas para el Premio Herralde de Novela que anualmente organiza la editorial Anagrama.

en las faldas de una montaña. Resulta sin embargo algo forzado referirnos a la voz narrativa como protagonista, porque, en estricto sentido, la novela carece de trama y no hay descripción de personajes. El acontecer fabulado no es sino el despliegue de una suma de citas encadenadas unas a otras: citas extraídas del archivo que el artista conceptual explora en el curso de su investigación. Fragmentos de libros de arte, de autobiografías y notas biográficas, de fichas técnicas, obituarios, cartas, catálogos, cuadernos de anotaciones personales, reseñas y sinopsis, son citados unos a continuación de otros, entrecomillados e interconectados como efecto de una lectura asociativa que enlaza una serie de datos referidos al arte contemporáneo: un libro lleva a otro libro, un título pone en movimiento el recuerdo de alguna información contenida en una nota a pie de página, que a su vez deriva hacia la trayectoria profesional de algún artista, cuyo nombre se relaciona, en la infatigable lectura y conexiones que establece el narrador, con otros nombres. El detonante de una infinita cadena de vínculos y coincidencias es la misma escritura, que escenifica la idea de un hacerse frente a nuestros ojos en el “ahora que lo pienso”, “ahora se me ocurre”, “a propósito”: la mención de una fecha, una anécdota, obras conocidas, una ciudad, una pintura o retrato, una intervención o acción artística, películas y letras de canciones, se relacionan con otros elementos que generan una nueva cita encabalgada a la anterior.

Son escasas las líneas no entrecomilladas que corresponden a la voz del narrador: un yo autoral que comenta los textos aludidos, entreteje las citas a partir de sus propias opiniones o de las coincidencias que observa, a la vez que señala la procedencia de la información citada: libros usados, librerías, mesas de saldos, bibliotecas, componen el soporte material de una lectura en movimiento. Una lectura, que en su propia puesta en escena, traza la escritura de un texto hecho de citas, copias, referencias, precisiones, repeticiones y comentarios a otros textos: la composición de ese texto –que constituye el cuerpo de la novela– expone una política de escritura cercana a lo que Cristina Rivera Garza define como “poética de la desapropiación”. La escritora mexicana parte por pensar la reescritura como una forma de trabajo colectivo, que se apropia de escrituras anteriores y ajenas para actualizarlas en el presente. Así, la producción de un nuevo texto bien puede ser pensado como “una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad” (30). Una comunidad aludida desde el título de la novela, cuyo andamiaje remite a una escritura de autoría múltiple: el investigador y artista conceptual/alter ego del escritor “real”, compone su

relato (que no es sino el testimonio de una lectura en constante devenir) con palabras ajenas, apropiadas y reinsertadas: “Todas las traducciones que aparecen a lo largo de este texto son mías, a propósito.” (14), afirma el narrador.³⁴ Daniela Alcívar, en una lúcida y cuidada lectura de la novela que pone el acento en la descomposición de la figura del sujeto, apunta lo siguiente: “La comunidad que busca esta novela está todo el tiempo des-obrándose: ejercitándose en el imperativo de desprenderse de sus posibles desarrollos narrativos, en el impulso de continuar su marcha más acá del concepto, al ritmo de la sonoridad de las palabras o la arbitrariedad de los recuerdos que esos sonidos convocan...” (93).

El cúmulo de citas, que constituyen el acontecer de la novela, remite a una comunidad fundada en el acto de lectura y escritura, en el horizonte de un inacabable y prolífico juego de resonancias intertextuales, “trabajos comunales” y “procesos coautorales”. Los lazos que unen a los artistas, críticos, curadores y escritores referidos (miembros de la “comunidad abstracta”) son los conectores gramaticales que entrecruzan los recuerdos de una memoria activa: los recuerdos de un lector que deja ver los entretelones de sus archivos y muestra las marcas de sus indagaciones como factor de contagio para nuevas lecturas. Es allí en donde entramos nosotros, sus lectores, como partícipes de esa comunidad que nos convoca y reúne: una comunidad que, en palabras de Alcívar, está todo el tiempo “des-obrándose”. El proyecto de Jorge Izquierdo participa de una forma de escritura, empeñada, en diálogo con la propuesta de Rivera Garza, en mostrar “el fin del reino de lo propio a través de estrategias de desapropiación textual”: se trata de pensar “el trabajo de la escritura como una práctica del estar-en-común” (Rivera Garza 39), una forma de escritura expansiva, en movimiento, siempre inacabada. Por efecto de una suerte de onda expansiva, el narrador va juntando recortes de anécdotas referidas a escritores, críticos y artistas. En ese gesto, cada fragmento, episodio, cita, referencia, anotación, amplía una información que parece incompleta, o la ajusta cuando se hace evidente un error; así, un texto ilumina a otro en una suerte de encadenamiento metonímico en expansión:

³⁴ Son varios los guiños autobiográficos a los que recurre el escritor: Jorge Izquierdo escribió la novela mientras cursaba su doctorado en Vancouver: “Todas las referencias terminan en una especie de autobiografía”, afirma Izquierdo en una nota publicada por Diario *El Telégrafo* (Miguel Castro, “Jorge Izquierdo trabaja la novela con una narración experimental”. Disponible en: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-cine-sobrepaso-las-expectativas-de-la-trama>

Y fue así que mi proyecto de investigación se encaminó hacia los errores que existen dentro de los libros. Pensé que quizás estos errores estaban adentro mío porque yo los había encontrado. También me interesaron las conexiones (erróneas o no) que se daban entre un libro y otro. Y con respecto a estas conexiones, en cambio, pensé que no era yo quien las establecía sino que aparecían solas y sin esfuerzo (16).

Las líneas citadas revelan una estrategia de escritura centrada no solamente en el juego de reescrituras y apropiaciones, sino también en el esfuerzo por establecer conexiones, y correcciones al interior de un espacio compartido: el andamiaje de una textualidad múltiple que revela marcas de coautoría, escritura a varias manos, en el transcurso de un proceso que argamasa la comunidad en gestación. Una comunidad apuntalada en la escritura: una que problematiza las arbitrarias distinciones entre realidad y ficción, crítica y fabulación, original y copia, verdad y simulación: “Extrañamente, Robert Hughes murió cuando me hallaba escribiendo esto. En el obituario que me daba la noticia se lo calificaba como ‘simplemente el crítico de arte más importante de nuestra era. Pasará mucho tiempo antes de que veamos uno que se le acerque. Él logró que la crítica parezca literatura’” (17). No es difícil identificar ese logro como estrategia de escritura en el caso de la novela de Izquierdo: disolver la distinción entre crítica y literatura, hacer de la crítica materia literaria, fabular e inventar una narración a partir de un extenso encadenamiento de citas que remiten a textos críticos. A renglón seguido, el narrador continúa: “En el ensayo del catálogo, en cambio: ‘la confusión entre la ficción y lo documental continúa embrujando la historia del arte. Schwarzkogler era un maestro de la metáfora, se toman por reales las simulaciones que él creó porque resultan convincentes’” (17). Las citas evidentemente no son azarosas, algunas de ellas explicitan claves de lectura que sitúan la novela (su proceso creativo) en un escenario metaliterario: uno que retoma la pregunta por los alcances del trabajo de representación y la inacabable persecución del referente real cuando este amenaza con disgregarse en un juego de espejos y simulaciones.

Quiero conectar esta reflexión con la teoría de la simulación, tal como la propone Severo Sarduy en su interés por pensar la producción de efectos miméticos, el arte de fabricar imágenes, las estrategias de simulacro e imitación. De manera particular, quiero destacar lo que Sarduy denomina “Anamorfosis”: “El lector de anamorfosis, es decir, el que bajo la aparente amalgama de colores, sombras y trazos sin concierto, descubre, gracias a su propio desplazamiento, una figura, o el que bajo la imagen explícita,

enunciada, descubre la otra, ‘real’, no dista, en la oscilación que le impone su trabajo, de la práctica analítica” (1274). En diálogo con Lacan, interesa al crítico cubano resaltar el trabajo con la imagen, en principio desconcertante e ilegible, como un esfuerzo que demanda el desplazamiento de quien la interpreta para redistribuir sus partes y descifrarla. El trabajo de desciframiento, o producción de sentido, supone entonces la reinención de una nueva figura que desborda su referente y lo desasimila de su realidad sin renunciar a ella: trabajo de transformación, reinención, que exige el desplazamiento visual del lector intérprete. El vertiginoso y expansivo acumulado de citas que reúne la novela de Jorge Izquierdo puede ser leído en clave anamórfica: el investigador y narrador reúne textos provenientes de distintas matrices creativas, apela a la materialidad de códigos diversos que se concatenan, superponen y propositivamente se contagian al interior de una escritura proliferante que amplifica y disemina los sentidos posibles. Si el calificativo “abstracta”, en relación a la comunidad que define, remite a una obra de arte o artista que sigue el arte abstracto, y este, en su primera acepción, se refiere al arte que prescinde de la imitación y de las referencias figurativas, lo que está en juego es la pregunta por la ilusión de toda representación. Frente a ella, la única posibilidad de restituir los sentidos radica en el movimiento del sujeto, en palabras de Sarduy, “el sujeto desplazado, situado al borde de la representación [...]: todo discurso tiene su reverso, y solo el desplazamiento oportuno del que escucha, del que, aparentemente ajeno o indiferente a su enunciación, redistribuye sus figuras –las retóricas del discurso, las emblemáticas de la imagen–, lo revela” (1275-1276). La constelación de referencias, que es el cuerpo mismo de la novela, provoca un estallido de sentidos en el horizonte de múltiples trayectorias narrativas posibles. Itinerarios narrativos en donde convergen repeticiones, citas, olvidos, invenciones, traducciones, tributos, testimonios: una escritura cercana al espectáculo en el curso de su propia escenificación, provocadora en la tentación del desciframiento, experimental en su forma *collage* y el permanente esfuerzo por romper cualquier forma de linealidad narrativa,³⁵ desestabilizante en su dispersión lúdica, inventiva y archivadora de conocimiento a la vez.

³⁵ En este sentido, vale detenerse en la siguiente cita: “A lo que [Francis] Bacon contesta: ‘En el momento complicado en el que está la pintura hoy en día, si se pone varias figuras en el mismo lienzo, la trama empieza a ser elaborada y entonces el aburrimiento se asiente, porque la trama es más fuerte que la pintura. De verdad estamos en tiempos muy primitivos y no somos capaces de cancelar la narración’. Sylvester lo increpa más al respecto: ‘pero eres tú quien elige temas con una carga dramática significativa, si no quieres contar historias, ¿por qué eliges un tema como la crucifixión?’” (37).

En algún momento de la novela, el narrador comenta: “[en una carta de Hart Crane] También dice algo que, ahora que lo pienso, calza muy bien dentro de este texto: ‘en nueve de cada diez oraciones, si sabes buscar, encontrarás palabras que ya han sido escritas más o menos en el mismo idioma de tu ama’” (31). El reencuentro con palabras ya escritas nos remite nuevamente a la propuesta de Rivera Garza, en el sentido de pensar la experiencia de comunidad en el trabajo con el lenguaje como el lugar privilegiado de acompañamiento, de un “estar-con-otros”/ un “estar-en-común”. La novela activa – problematiza, desmantela, escenifica, critica– la pregunta por el lugar de lo real y la autenticidad: “En una biografía de Capa se acusa al periodista australiano Phillip Knightley de haber iniciado la especulación en torno a la autenticidad de la muerte del soldado republicano, argumentando que: ‘insistir acerca de saber si la fotografía de verdad muestra un hombre en el momento mórbido y trivial ya que la grandeza de la misma reside, finalmente, en sus implicaciones simbólicas, no en su exactitud con respecto al infirme sobre la muerte de un hombre en particular’” (41). La novela en su totalidad está construida sobre la base de citas que, a su vez, dan cuenta de sucesos “reales”, que entran en el relato mediados y relatados por otras voces que, en el gesto mismo de citación, reproducción y traducción, comenten alteraciones, errores y distorsiones. En este sentido, resulta significativo la inclusión de fragmentos del *Diccionario del diablo*, de Ambrose Bierce (escrito entre 1881 y 1906). Vale detenernos en algunas de las entradas citadas:

El verbo “citar”, según este diccionario: “el acto de repetir equivocadamente las palabras de otro”.

“Plagio”: “una coincidencia literaria compuesta por descrédito y honra posterior”.
(61)

A lo que podemos sumar la entrada correspondiente a “Realidad”: “El sueño de un filósofo loco. Lo que queda en el filtro cuando se filtra un fantasma. El núcleo de un vacío” (52). Alrededor de ese núcleo vacío se construyen los andamios de *Una comunidad abstracta*: ensoñaciones y restos de una cadena de referentes que, en la materialidad de la citación, devienen fantasmas que licúan y reinventan lo real. “‘La única lucha en el arte es la lucha entre artistas’, también dijo alguna vez” (61), advierte el narrador a propósito de Ambrose. En razón de esta observación vale citar otra entrada del mencionado escritor, “Escriba: escritor profesional de opiniones antagónicas a las nuestras” (22). En el escenario de la escritura como campo de coincidencias y desencuentros se reinventa la

imaginación literaria, en la perspectiva de un siempre vislumbrado y postergado encuentro con su referente real.

La infancia vulnerada: *Las niñas* de Adolfo Macías

Las niñas (2016),³⁶ de Adolfo Macías, explora temas extremadamente sensibles e inquietantes, relacionados con lo que su autor denomina en una entrevista “la infancia vulnerada”.³⁷ La novela se estructura en cinco partes, cada una de las cuales desarrolla una historia que puede leerse de manera independiente con respecto a las demás. Esas historias, que se entrecruzan alrededor de originales puntos de intersección anecdótica, comparten personajes y una misma línea de trabajo en torno al mal, la violencia, el dolor, la locura, la muerte. Personajes que aparecen de manera tangencial en un relato, son recuperados en otro desde una nueva arista e insospechados lugares que resignifican el alcance vital de las historias narradas. De la historia que abre la novela, “Viaje a Montañita”, la primera imagen que como lectores captamos es el perturbador encuentro entre el fotógrafo David y la pequeña Oriana. La voz narrativa es prolija en el detallado cuidado para describir el ojo voraz del fotógrafo: Oriana y otras niñas del vecindario son fotografiadas por David, en el curso de varias sesiones en donde los cuerpos de las niñas, en estudiadas poses o disfrazados, son encuadrados por un ojo adulto que busca placer en la cercanía de la frágil desnudez. La narración luego se precipita en la construcción de un relato que articula un sinnúmero de peripecias alrededor de la huida de David: alerta y sospecha de las madres del vecindario, venta de la colección fotográfica, un precipitado viaje hacia la playa de Montañita con el pretexto de embaucar a ingenuos turistas con falsos rituales shamánicos.

La imaginación fabuladora del escritor seduce con fuerza, porque arma una historia en la que su punto más sensible y disparador de sentidos queda propositivamente oculto entre los múltiples pliegues que se configuran alrededor de la trama anecdótica. El relato de ese viaje que, después de una larga ingesta de droga y alcohol, concluye en un hospital

³⁶ Adolfo Macías, *Las niñas*. Bogotá: Planeta, 2016.

³⁷ Adolfo Macías, “La fantasía desnuda a la realidad”. Entrevista. Disponible en: <https://lahora.com.ec/noticia/1102002403/home>. Consultado el 09/07/2017.

psiquiátrico, no es sino el relato que enmascara una historia indecible que ancla en la infancia, la culpa, el dolor y el abandono:

Una tarde, sentado al lado de este ser [el doctor Orejuela, paciente en estado casi catatónico con depresión aguda], entendí el dolor en el que había vivido desde la muerte de mi hermano, cuando me eché al mar para fastidiarlo y fingí que me ahogaba, porque me gustaba sacarlo de casillas, él tan serio y enojado con todo, con mamá y papá, con todo el mundo. Y cuando salí del agua lo dejé adentro y corrí al hostel sin esperarlo. Y él se ahogó. Las cosas más terribles pueden suceder de esta manera. Desde entonces (entendí junto a cuerpo del doctor Orejuela), yo vivía sin vivir en una especie de felicidad, desplegando mi cordialidad entre la gente, tratando de reparar el abismo que me separaba del mundo, mas sin lograrlo [...]” (69-70).

La narración se construye alrededor de ese abismo –entre una subjetividad dolida y su entorno vital–, como si los innumerables sucesos relatados y rememorados no revelaran sino la imposibilidad de asir el dolor con las palabras. La trama inserta, en capítulos alternados, las cartas que Vernita, antes pareja de David, le envía desde el extranjero. Esas cartas evidencian la imposibilidad que padece el protagonista de amar y ser amado, así como de cuidar y ser cuidado. Ante el dolor, la culpa, el recuerdo del hermano ahogado y el abandono de la madre en la infancia, lo que sobreviene es una subjetividad herida y replegada en su propio cascarón (allí en donde anida el lacerante secreto), que apuesta por un sentido de la libertad anudado a la renuncia del amor y al cotidiano roce con la locura y la autodestrucción. Esa renuncia se esconde detrás de una sobrecargada suma de aventuras carentes de sentido, vividas en el vértigo y siempre al filo del abismo. La escritura produce justamente ese efecto en la lectura: el móvil secreto, olvidado y vergonzante, emerge súbitamente entre los surcos de una vorágine de pequeños e inusitados hechos que son descritos como si de ellos se tratase la historia.

La enfermera de un hospicio es la protagonista de la segunda parte, “La cabellera”. A pesar de una prolija capacidad para ejecutar su cotidiano trabajo en el cuidado de las ancianas, el personaje revela una irreflexiva e insólita disposición para ejecutar pequeños actos, que causan sin embargo daño y dolor en otros. La adulta del presente revela en cada acto una niña herida y lastimada, una niña que a los once años debió cargar con la muerte del pequeño hermano a quien debía cuidar mientras jugaba en una alberca. “Eres mala y estúpida”, es la sentencia de la madre que parece silenciosamente modelar una sensibilidad adormecida y embotada. Primero en un internado, como novicia, y luego en un hospicio en calidad de enfermera, la protagonista se caracteriza por un incontrolable impulso que la empuja a cometer cosas inexplicables, maldades inconfesables: “poco a

poco empezaba a volver en mí y a sentir aquel fuego que me consumía, esa indignación que me hacía actuar son contemplaciones. El miedo se retiraba” (90) En el curso de un viaje, la enfermera es testigo de un particular rito de Semana Santa: “Cuando volteé a mirar, había una montaña de piedras apiladas junto al grupo y todos empezaban a lanzarlas contra las cruces, hasta derribarlas. Hombres y mujeres, con sus chalinas y los cabellos alborotados, los ojos nublados por un día de fiestas y emociones oscuramente agotadas en sus almas, sin detenerse como si su vida se fuera en ello, arrojaban una lluvia de piedras hacia sus padres, tíos y abuelos, mientras elevaban un canto monótono y chillón. A mi lado, un hombrecito con sombrero clamaba una letanía desgarrada, de la cual rezumaba un sufrimiento inexpugnable: el de la persona que ama y debe cargar con la memoria de los daños recibidos” (101). La descripción de ese rito bien puede ser leída como clave de lectura, una clave que permite comprender al adulto que carga con “la memoria de los daños recibidos”, desde donde se revela para pelear y protegerse.

El escritor imagina un relato que gira alrededor de la relación que se establece entre una anciana y la enfermera. Como en la historia anterior, el hilo que sustenta la tensión narrativa se remonta a la infancia de la protagonista, al enterrado episodio que la confronta con la muerte, el daño, la falta, el desamor, la soledad, el desamparo. Son varios los sucesos y decisiones que la protagonista asume y configuran el espesor de la trama anecdótica. Sin embargo, es la potencia de las emociones el motor del relato y de la escritura, así como la instancia que define actos simultáneamente aterradores y absurdos. Una potencia desbocada, y “oscuramente acogotada en el alma”, similar a la que empuja a hombres y mujeres a lanzar piedras contra las cruces de sus padres, tíos y abuelos, como desesperado esfuerzo para aliviar la memoria de los daños recibidos. El encadenamiento de sucesos revela, en cada una de las cinco historias de la novela, punzantes aristas de vidas derrotadas que esconden heridas profundas, abusos sexuales, abandonos, duelo, resentimientos. Vidas de pequeñas criaturas, casi condenadas a ocupar el lugar de una víctima sacrificial: el daño cometido contra esas vidas vulnerables hace posible que la estructura familiar y social perviva y se mantenga impune. Desde la perspectiva del filósofo René Girard,³⁸ el sacrificio cumple una función real puesto que la sociedad intenta desviar hacia una víctima sacrificable una violencia intestina que amenaza con herir a sus propios miembros. El sacrificio polariza sobre la víctima una violencia esparcida por doquier. Así, en ese movimiento que va del “todos contra todos”

³⁸ René Girard, *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1995.

(acumulación de rivalidades, celos, represiones, peleas, resentimientos, odios) hacia el “todos contra uno” (la comunidad contra la víctima sacrificable) se restablece la armonía y la unidad social. Me parece que no resulta difícil reconocer un comportamiento similar al que explica Girard, en el contexto macro social, con respecto a la célula familiar: errores, descuidos, represiones, complejos, insatisfacciones, culpas, engaños, cometidos o padecidos por el mundo adulto son transferidos como espinosa carga a los niños de esas familias o son detonantes de conductas que los hiere y violenta.

A propósito de su trabajo literario en relación al tema de la infancia, Adolfo Macías dice lo siguiente en una entrevista: “Hablo de toda infancia, de aquella que tiene momentos paradisiacos, pero también episodios infernales. El niño no ha generado sus defensas frente al mundo en donde está inocentemente plantado. Recibe rechazo, abandono, abusos... En alguna medida, todos somos huérfanos o sobreprotegidos. En la crisis del adulto estalla el niño. Una crisis puede convertirse en una infancia delirante, fácilmente se cae en la locura, y la locura se explica desde el sufrimiento”.³⁹ La novela nos enfrenta a una forma del mal, una expresión del mal que encarna en cuerpos infantiles y que, a su vez, en la vida adulta aún permanecen afectados por el daño recibido, un daño que no deja de rezumar y reproducirse. A propósito de las palabras citadas del autor, conviene tener presente lo que observa Bataille en el marco de una reflexión acerca de la literatura y el mal: “si por suerte los niños tienen el poder de olvidar un momento el mundo de los adultos, no por eso pueden sustraerse a este mundo, al que pertenecen y están prometidos”.⁴⁰

La tercera parte, “Visiones”, tiene como protagonista a Javier, joven estudiante universitario que vive una intensa pasión amorosa con Odette, personaje cercano al arquetipo de “mujer fatal”. El relato de esa relación inserta numerosos diálogos alrededor del arte, la creación artística, la escritura, así como de temas que remiten a la existencia de otros mundos, fantásticos, alucinatorios y extraños. La ruptura de esa relación genera una crisis vital en el protagonista, que lo devuelve a una memoria de infancia en la que reconocemos el motivo recurrente del “niño sin afecto”, pero, sobre todo, particular relevancia tiene el nacimiento de una hija de ambos. Odette estaba casada, y entrega a la niña en adopción. De ello Javier tiene noticia muchos años después de consumados los acontecimientos, cuando la niña es conocida en la esfera pública porque tiene visiones y

³⁹ Adolfo Macías, “La fantasía desnuda a la realidad”.

⁴⁰ George Bataille, “Emily Bronte”, en *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus ediciones, 1959, p. 12.

transmite mensajes de la Virgen María. El protagonista ha vivido experiencias que rozan la locura, y el miedo a ese estado de alucinación parece encarnar en la niña, en esa hija abandonada que habita un mundo en donde coinciden delirio y misticismo (formas de locura religiosa). La siguiente historia tiene como voz narrativa a una pequeña acordeonista, que relata desde la perspectiva infantil la vida en un pequeño pueblo, Aguas Verdes, convertido en una suerte de moridero, en donde concurre gente de diversos lugares del mundo a morir pacíficamente por voluntad propia.⁴¹ Allí llega el esposo de Odette, en un momento que retoma el tiempo futuro en la línea cronológica del relato anterior. La convivencia cercana con la muerte focaliza una mirada que, desde la inocencia y la dificultad para comprender racionalmente el suicidio, registra el dolor compartido silenciosamente en un ambiente en donde los afectos, breves e inesperados, hacen de la muerte un suceso cotidiano y extrañamente naturalizado. La confesión del dolor, el tedio que anticipa la muerte, discretos movimientos que evidencian sus ritos, sutiles complicidades, perturbadoras sensaciones, convierten el relato en el ejercicio de un profundo pensar en torno a la muerte desde la mirada de una niña extremadamente sensible y dotada de talento artístico.

La historia que cierra la novela recupera el viejo mito del tesoro de Atahualpa escondido en los Llanganates. El relato de esas expediciones, como leyenda, crónica, referente, ha rondado en diferentes momentos de la novela. Se conoce que el ingeniero Lema, que ha realizado cinco expediciones, emprendió las dos últimas en compañía de su hija menor a quien había convertido en su mujer. La inaudita pasión amorosa del padre hacia su hija configura el relato de una aventura que no es sino una forma de enmascarar los actos más delirantes, excesivos y violentos bajo un discurso que en su autoreferencialidad pierde toda posibilidad de asidero vital y real. Aquella fascinación paterna que convierte a la niña hija en esposa, idolatrada princesa, centro del universo, es el mismo impulso que

⁴¹ El tema del suicidio y cierta forma de fascinación con la muerte/el cuerpo muerto ha sido recurrente en la novelística de Macías. *Pensión Babilonia* (2014), galardonada en 2013 como mejor novela por el Sistema Nacional de Fondos Concursales del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, se organiza alrededor del tema del suicidio –el derecho al suicidio asistido y la muerte como una práctica ritual: la muerte de una niña que cae desde la terraza de un edificio y la encarnación del dolor tras la pérdida de una hija, la maternidad y el sentimiento de culpa, la aparición de una clandestina sociedad (“Muertes escénicas”) que asiste a personas que ya no quieren seguir viviendo por algún motivo, son elementos que organizan una narración (cercana al género de la novela negra y el policial) cuyo tema central tiene que ver con el derecho a la muerte digna. El tratamiento del tema cruza el plano legal, performático (escenificación pública de la muerte), ético y de los afectos, así como también las posibilidades de un devenir mercancía cuando el sufrimiento de los demás puede ser manipulado como forma de mórbido placer y negocio ilícito para otros.

conduce a la pequeña a una muerte horrenda. Nuevamente de la mano de Bataille, parece que el Mal fuera la forma más violenta de exponer la pasión.

En la novela de Macías, muchas niñas transitan experiencias que no debían haber atravesado: vieron más de lo que debían haber visto, recibieron palabras que no debieron estar dirigidas a sus oídos, cargaron con culpas ajenas, sus cuerpos fueron vulnerados y el mundo interior de ellas profundamente lastimado. Y todo ese daño fue producido al interior de estructuras familiares, por parte de sus seres más cercanos. Lo que resulta aún más perturbador, y provocador a la sensibilidad lectora, es que todo ese pozo de dolor padecido en la infancia resulta motor de una escritura que tiene como centro de interés la indagación en los efectos de ese padecer en el adulto que preserva al niño lastimado. Una escritura que se mueve tangencialmente alrededor de ese pozo, que construye una suma de insólitas aventuras que enmascaran el vacío, el miedo, la fragilidad, la vergüenza, el inaudito dolor de la mujer o del hombre sin esperanza. El narrador de la tercera parte, Javier, opina, a propósito de la literatura, que “el que no tiene nada que contar se deja llevar por la tentación de la forma y hace mil piruetas para escribir una novela original, cuando en realidad una novela no necesita originalidad, sino autenticidad” (121). Quiero reconocer en estas líneas la expresión de una poética por parte del escritor: la apuesta por un lenguaje que se construye alrededor de la desgarradura del dolor, allí en donde el vacío puede asirse por la mediación simbólica de la palabra. *Las niñas* no deja sin embargo de apostar a la fantasía como posible espacio de encuentro y sanación: así, el protagonista de la primera, antes de abandonar el hospital psiquiátrico, le regala un sombrero cualquiera a un paciente aquejado de una depresión severa, el doctor Orejuela. Pero al entregarle el sombrero, le miente y asegura que se trata de un sombrero mágico que tiene el poder de mantenerlo unido a otros seres. Al otro lado del planeta, otro sombrero gemelo permitiría, a quien se lo pusiera, ver el mundo a través de los ojos del doctor. Más tarde, cuando los médicos le retiraron el sombrero porque, a la mirada científica, lo que hacía era alentar un ya perturbado sentido, el paciente dejó de prestar atención a su entorno para dejarse morir. *Las niñas* es una novela que piensa el Mal puro, aquel que no busca ventajas materiales sino el goce de quien lo ejecuta, sin dejar de presentir la poderosa cercanía de un sombrero mágico cualquiera.

***Nefando* (2016) de Mónica Ojeda.**

De la *Deep web* a la escritura: escenificaciones de lo abyecto

En lo prohibido se acurruca, temerosa, la sintaxis social

Nefando, Mónica Ojeda

El término “nefando”, según el Diccionario de la Real Academia Española, remite a lo indigno y abominable, a lo que no se puede hablar sin repugnancia u horror. En la novela,⁴² *Nefando. Viaje a las entrañas de una habitación* es el nombre de un videojuego en línea, que pronto fue eliminado de la red a causa de su polémico contenido ligado a la pederastia, el incesto, la violencia, el abuso infantil. La novela se centra alrededor de seis jóvenes que compartieron el departamento en donde fue creado el videojuego: los hermanos Terán (Irene, Emilio, Cecilia), tres universitarios ecuatorianos que inventaron del juego, dos mexicanos –Kiki, becaria y escritora, e Iván, estudiante de una maestría en escritura creativa– y el Cuco Martínez, programador español. Una voz anónima entrevista a quienes convivieron con los Terán, interesada en recomponer los sucesos relacionados con la creación del videojuego, en conocer cómo era vivir con los hermanos, qué hacían y qué decían. Fragmentos de las entrevistas, una novela pornoerótica escrita por Kiki, voces narrativas que rememoran la infancia de los Terán, escritos y dibujos de los hermanos, recopilación de post y crónicas sobre el videojuego, códigos de programación, concurren en una novela de estructura fragmentada e híbrida, que mezcla referentes propios de la alta cultura así como de las tribus gamers: el recurso testimonial, el afán periodístico, la parodia pornográfica, el carácter metaficcional, las resonancias intertextuales en el continuo diálogo con el cine y la literatura, el espacio virtual como referente y escenario paralelo, provocan el efecto de una escritura que socava su estatuto ficcional en la explícita indagación en torno a un lenguaje capaz de dar forma y nombre a experiencias corporales extremas: experiencias que, anudadas a la crueldad y la violencia, suelen quedar agazapadas en el silencio, el balbuceo, el grito.

La novela inicia con un texto que remite a la voz de Kiki en su devenir escritora: la escritura alterna, en líneas cursivas y en primera persona, el proceso imaginativo que

⁴² Mónica Ojeda. *Nefando*. Barcelona: Candaya, 2016.

piensa y concibe una novela pornográfica alrededor de la sexualidad de tres adolescentes, y su deseo de explorar los límites del lenguaje. A la vez leemos, de manera intercalada y en tercera persona, la descripción del entorno espacial y biográfico de la joven aprendiz. Ambas líneas narrativas coinciden en lo que podemos reconocer una suerte de arte poética, una clave de lectura al momento de incursionar en *Nefando*: “¿Qué tan difícil podía ser escribir una novela? [...] *Una novela sobre la crueldad, una novela destinada a perturbar*” (Ojeda 8, cursivas en el original). “Perturbar” es un verbo que, en la repetida exploración de sus múltiples definiciones, activa en la lectura un conjunto de ideas que se revelan matriz de escritura: poner en movimiento lo que parece estancado, escribir con el cuerpo hundido en una ciénaga, hacer escuchar la vida de afuera, entender la sexualidad a través del horror y de la muerte, desactivar la indiferencia ante el dolor de los demás, explorar lo inquietante, decir lo indecible, romper el guión establecido, articular lo revulsivo.

Los personajes de la novela son lectores, estudiantes de posgrado, escritores, artistas, que discuten y reflexionan sobre los procesos creativos, la escritura, la literatura, el lenguaje, el espacio virtual. Los diálogos y líneas de pensamiento que se generan alrededor de estos motivos dotan al texto de un carácter metaficcional: *Nefando* configura una escritura que no deja de pensarse, en la búsqueda de un lenguaje que pueda expresar el dolor padecido por cuerpos que han sido cruelmente lastimados: un lenguaje capaz de hablar de la carne, de la perversión, de la sombra que anida en el interior humano, de narrar el horror propio. La pregunta por la representación de la violencia se actualiza en el horizonte de un escenario en donde coinciden el mal, la abyección, lo obscuro: “Escribir es estar en un lugar de tensión y de incomodidad” (Ojeda 32), sugiere Iván. La búsqueda que plantean los personajes en la escritura, así como la referencia a sus historias de vida, sitúan el debate en torno a la violencia, el dolor carnal, el placer, la pornografía infantil, el amor, la sumisión, el sacrificio. Esas son las ideas que toman forma en la concepción de *Nefando*, novela y videojuego: ¿cómo puede un cuerpo torturado/humillado/lesionado producir placer? La pregunta se potencia escandalosamente cuando encarna en cuerpos infantiles vulnerados por sus propios padres: “la infancia –piensa Irene, la mayor de las hermanas– tenía una voz baja y un vocabulario impreciso” (Ojeda 77). Son esas las imágenes y los relatos que circulan bien al fondo de la *deep web*, allí en donde el dolor de unos resulta espectáculo y placer de otros: un lugar en cuyas zonas profundas se configura un mundo alterno y paralelo, que no reinventa nada sino que concentra todos

los males sociales del mundo físico y “real”. La única diferencia, afirma el Cuco, “es que en el ciber mundo todos nos atrevemos, al menos una vez, a ser criminales o moralmente incorrectos” (70).

Algunos capítulos de la novela reconstruyen la infancia de los Terán y la enrarecida figura paterna que abusa de ellos. El recuerdo de una serie de sucesos revela la ominosa presencia de un padre que somete a los niños a situaciones de violencia extrema: tortura, abuso sexual, dolor físico, órdenes humillantes, todas escenas que transcurren frente a una cámara que los filma. El relato de esas vivencias se articula, simultáneamente, con una reflexión en torno al decir y al saber: “El problema era que, por mucho que lo intentara, la hija no podría formular ni articular la bruma que se arremolinaba en una esquina de su relación con el padre. Había algo contaminante, algo que no era tangible ni visible, algo que percibía pero que no podía decir. [...] Cuando pensaba demasiado en lo que no podía decir, en todo aquello que no sabía contar, su convicción se volvía menos árida y las intenciones de su padre más oscuras. [...] Estaba segura de que cuando fuera mayor podría decir todo lo que percibía, nombrarlo con las palabras adecuadas, hacer una verdad convincente, darle cierto sentido al caos. [...] Quería saber por qué se sentía despojada de su identidad cada vez que se quedaba sola con el padre” (74,76, 77). Si la infancia expone su vulnerabilidad en la dificultad de nombrar la intolerable realidad, más aún cuando aquello que busca ser contado no tiene cabida en ningún concepto articulable, *Nefando* no es sino la puesta en lenguaje de una experiencia ininteligible y abyecta –de allí la necesidad de “escribir(se) para entender(se)” que experimentan los hermanos en la vida adulta: articular el saber, con el decir, el ver y el hacer, en términos de Ranciere,⁴³ favorece una deriva emancipatoria así como la posibilidad de resistir al despojamiento. Decir lo que se sabe y se ve, así como saber lo que se hace, desactiva la vertical oposición entre actor y espectador, entre torturador y víctima.

Los Terán, ya adultos y en Barcelona, colgaron en línea las imágenes de sus propias violaciones, como parte del videojuego que da título a la novela. Se sabe que *Nefando* causó repugnancia y censura en las redes, frente a lo cual el Cuco observa que lo que hicieron los hermanos fue “un simple poner en escena lo que está ahí donde es imposible clavar los ojos” (89). Lo que convirtieron en videojuego fueron las grabaciones reales filmadas por el padre: contenido abyecto puesto que, en palabras de Julia Kristeva, tiene

⁴³ Jacques, Ranciere. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

que ver con aquello que ha sido arrojado fuera de lo posible, de lo tolerable y de lo pensable. Eso que genera rechazo, que está muy cerca, pero inasimilable, que inquieta, perturba y también seduce: “Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto”.⁴⁴ Son aún más abyectas, desarrolla Kristeva, aquellas acciones que intensifican la exhibición de la fragilidad. El horror al que fueron sometidos los hermanos en la infancia entra en el ámbito de lo turbio y de lo abyecto: niños desamados, vulnerados, expuestos, mancillados, “crecimos y papá nos disparó de muchas maneras” (124). La detallada evocación de Emilio deja ver eso que George Bataille⁴⁵ ha denominado expresión del Mal puro, uno que no persigue ningún beneficio ni bien material, sino el solo goce de quien lo ejecuta. Si frente a la abyección el sentido está ausente, el sujeto que ha padecido el horror enfrenta la pregunta acerca de cómo decir lo que no se ha dicho nunca: “ensuciar(se) en el lenguaje”, desocultar la palabra, se imponen como actos de liberación.

Los Terán inventaron el videojuego como espacio para dar cabida a lo innombrable y exponerlo públicamente: “A veces tenemos que hacer y dejar que lo hecho pronuncie nuestro vértigo” (107), sugiere Emilio como esperanzadora apuesta para reconciliar el decir con el hacer, cuando de narrar el horror se trata, allí en donde coincide el deseo y el dolor: “Sé que puedo decirlo y que es mi deber decir todo lo que puedo. Por eso Irene dice ‘escribe todo lo que ves’. Por eso Cecilia dice ‘escribe lo único’” (130). Los hermanos subieron el videojuego a internet en un momento que antecede al presente narrativo, pero que configura la trama anecdótica, conduce las entrevistas, anima los diálogos, reflexiones y rememoraciones de los personajes. Cómo decir el dolor es la manifiesta pregunta que organiza la novela, una pregunta que empata con la polémica en torno a “lo irrepresentable” y “lo indecible”. Colgar los videos en formato de juego en línea puede ser leído como una investidura simbólica de liberación, en el sentido de estar en capacidad de un doloroso e incomprensible poder decir/poder contar, un precario ordenamiento del caos. Virginie Despentes, a propósito de la experiencia de la violación, justamente observa que la violación es el condenado acto del que nunca se habla, pero vuelve siempre indeleble: “Ahí vuelvo todo el tiempo. Desde hace veinte años, siempre,

⁴⁴ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 2013, p. 11.

⁴⁵ George Bataille, *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1959.

que creo haber terminado con eso, vuelvo. Para decir cosas diferentes, contradictorias. Novelas, cuentos cortos, canciones, películas. Siempre imagino poder, algún día, terminar con eso. Liquidar lo que pasó, vaciarlo, agotarlo. Imposible. Es fundante”.⁴⁶ Desde otra perspectiva, en el marco de una reflexión sobre el testigo/superviviente del campo de concentración, Giorgio Agamben problematiza la idea acerca de la naturaleza indecible de una experiencia de horror y violencia. El filósofo italiano se pregunta ¿por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística? “Observar el silencio religioso” es una práctica de adoración a Dios, que es indecible e inenarrable. Callar la violencia equivale a “adorarla en silencio”.⁴⁷ Podemos pensar que los hermanos Terán, mantienen, en calidad de supervivientes, fija su mirada en lo inenarrable como “experiencia fundante”, en las palabras de Virginie Despentes.

La novela de Mónica Ojeda trabaja una escritura que lleva la impronta del exceso, un exceso ligado al cuerpo y al dolor: “nunca nuestro cuerpo es más nuestro que cuando nos duele”, sugiere Kiki (81). En una entrevista, Ojeda dice lo siguiente a propósito de su novela: “Lo más oscuro, lo abyecto y lo obscuro, son zonas de lo humano difíciles de explorar, no sólo por lo que entrañan, sino porque normalmente preferimos mirar hacia otra parte. Se trata de zonas en donde mirar resulta doloroso. He intentado no cerrar los ojos en algunas de esas zonas y de cazar experiencias corporales extremas, tanto del lado del dolor como del placer, que son inefables y que, sin embargo, intentamos dotar de un lenguaje que articule un sentido. La literatura es una forma de mirar: no es lo que se ve, ni el acto de mirar, sino la forma en la que se mira. Por eso, la escritura de 'Nefando', en cada uno de sus registros, es una forma necesaria y verdadera de encontrar un lenguaje que desafíe el silencio que queda frente a lo abominable”.⁴⁸ La escritura de *Nefando* da cuenta de un intenso y cuidado trabajo por encontrar las palabras para decir lo que usualmente queda excluido del lenguaje. Más aún, para recomponer el sentido que ha sido arrebatado y despojado: “el silencio no es la ausencia del habla ni de la escritura, sino el instante en el que las palabras pierden todo su sentido”, afirma el Cuco Martínez citando a la menor de las hermanas (Ojeda 199). Susan Sontag, en su reconocido libro *Ante el dolor de los demás*,⁴⁹ plantea no dejar de explorar y mirar de frente la atrocidad. Aunque

⁴⁶ Virginie Despentes. “Imposible violar a esta mujer llena de vicios”. En *Teoría King Kong*. 2013, p. 45.

⁴⁷ Giorgio Agamben. “El testigo”. En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

⁴⁸ “Mónica Ojeda: ‘Nefando’ trata de comprender el dolor del otro”.

http://www.eldiario.es/murcia/cultura/Monica-Ojeda-Nefando-comprender-dolor_0_567293609.html

⁴⁹ Susan Sontag. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara, 2004.

la iconografía del sufrimiento es de viejo linaje, y ser espectador de calamidades es una experiencia intrínseca de la modernidad, importa no dejar de preguntarse qué hacer con las emociones que el sufrimiento del otro ha despertado en nosotros. “El dolor es incomunicable, sí, pero su experiencia no: existe un léxico para describirlo” (80), sugiere Kiki. En la búsqueda del léxico para describirlo se inscribe *Nefando*. Quizás la anécdota que mejor describe su lugar de enunciación es aquella que recuerda Kiki de una visita al circo en la infancia: un acróbata se cae de la cuerda floja y, para el espanto de los espectadores, se rompe un hueso de la pierna y comienza a salpicar el suelo con su sangre. Inmediatamente el cuerpo del acróbata desaparece de la escena, y es reemplazado por unos elefantes. El público aplaude a los elefantes y olvida al acróbata. La entonces niña se da cuenta que es la única que no puede olvidar al acróbata desangrado. Ese fue, recuerda Kiki, su primer contacto con la indiferencia de los demás. *Nefando* es eso: una exploración en el lenguaje que no renuncia al silencio ni a la indiferencia, en el esfuerzo por crear un lenguaje capaz de asir lo abyecto, el dolor, el sufrimiento.

* **

Coda

Los autores de las novelas aquí discutidas son, ante todo, lectores de una tradición narrativa: escriben desde una biblioteca compartida, cuyos catálogos parecen desordenarse y cobrar una nueva fisonomía en virtud de una particular relación afectiva con personajes, libros y escritores que pueblan nuestra memoria literaria. Como situados al interior de un “círculo mágico”, estos escritores modifican y reinventan el archivo que la institución literaria celebra y también olvida. Reconocer en la lectura a escritores en calidad de personajes despierta en nosotros eso que Halbwachs denomina “el sentimiento de lo ya conocido”. Este juego de apropiaciones y reminiscencias devuelve a la escritura sus funciones propiamente mágicas: “el encanto a distancia y la comunicación con los muertos”, en palabras del filósofo alemán Peter Sloterdijk, a propósito de una reflexión acerca de la producción de conocimiento y los “círculos de resonancia”. (248). Una comunicación que hace posible habitar la tradición para reinventarla. Las novelas leídas rozan la estrategia de re-escritura en el diálogo que ensayan con la tradición narrativa ecuatoriana. La mexicana Cristina Rivera Garza invita a pensar la re-escritura como una

práctica productiva que deja al descubierto la escritura como trabajo en comunidad y estrategia de apropiaciones: “Se trata, así entonces, de entender el trabajo de la escritura como una práctica del estar-en-común [...]. Se trata, finalmente, de entender a la escritura siempre en tanto reescritura, ejercicio inacabado, ejercicio de la inacabación, que, produciendo el estar-en-común de la comunalidad, produce también y luego entonces el sentido crítico –al que a veces llamamos imaginación– para recrearla de maneras inéditas” (36). Las novelas del corpus aquí seleccionado trabajan la escritura como proceso creativo que re-inventa/re-escribe/actualiza un texto anterior, uno que deviene paradigma y clave de lectura: “Porque los autores son muchos, pero la literatura es un mismo organismo” (Ojeda 100).

Bibliografía

Alcívar Bellolio, Daniela (2016). “Las máquinas extrañas”, en *Pararrayos. Paisajes, lecturas, memorias*. Quito: Turbina editorial.

---. “Una comunidad abstracta: hacia el relato heterogéneo”, en *Pararrayos. Paisajes, lecturas, memorias*. Quito: Turbina, 2016, p. 91-103.

Agamben, Giorgio (2002). “El testigo”. En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, p. 13-40.

Alemán, Hugo. “Jorge Carrera Andrade”, en *Presencia del pasado*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1994, 373-415.

Arcos, Carlos (2014). *Memorias de Andrés Chilibuina*. Quito: Alfaguara, 2014.

Arfuch, Leonor (2007). “Arte, memoria y archivo”, en *Crítica cultural entre política y poética*. México: FCE.

Barthes, Roland (1994). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

Bataille, George (1959). “Emily Bronte”, en *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus ediciones, p. 9-23.

Benjamin, Walter (2010). *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índice de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile, ediciones/metales pesados.

--- (1972). “Lo moderno”, *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972.

Bierce, Ambrose. *Diccionario del diablo*. Disponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Bierce,%20Ambrose%20-%20Diccionario%20del%20diablo.pdf.

Borja Corral, Luis (2014). *Pequeños palacios en el pecho*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Bourdieu, Pierre (s. f.). *La ilusión biográfica*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.

Cárdenas, Eliécer (2008). *El pinar de Segismundo*. Quito: Ministerio de Cultura.

Castro, Miguel. “Jorge Izquierdo trabaja la novela con una narración experimental”. Disponible en: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-cine-sobrepaso-las-expectativas-de-la-trama>

Carrera Andrade, Jorge. “Mi vida en poemas”, en Jorge Carrera Andrade. *Poemas desconocidos*. Quito: Paradiso editores, 2002, p. 196-233.

--- (202). “Mademoiselle Satán”, en *Poemas desconocidos*. Quito: Paradiso editores, p. 125-126.

Carvajal, Jorge (2002). “Jorge Carrera Andrade en el contexto de la poesía ecuatoriana contemporánea”, en *re/incidencias. Centenario de Jorge Carrera Andrade (1902-1978)*. Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión, año 1, No. 1. Quito: Municipio de Quito, p. 91-107.

Carrión, Alejandro (1964). "Pablo Palacio", en Pablo Palacio. *Obras completas*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, p. VII-XXXII.

Chávez, Miguel Antonio (2013). *Conejo ciego en Surinam*, Bogotá: Mondadori.

Cueva, Agustín (1981). *Entre la ira y la esperanza: Ensayos sobre la cultura nacional*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

Castro, Miguel. "Jorge Izquierdo trabaja la novela con una narración experimental". Disponible en: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-cine-sobrepaso-las-expectativas-de-la-trama>

Derrida, Jacques (1989). *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa.

--- (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.

--- (2003). *Espectros de Marx. El estado de la deuda. El trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Trotta.

Despentes, Virginie (2013). "Imposible violar a esta mujer llena de vicios". En *Teoría King Kong*. p. 31-45.

Dottin-Orsini, Mireille (1996). *La mujer fatal (según ellos). Textos e imágenes de la misoginia de fin de siglo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Girard, René (1995). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

Izquierdo, Jorge (2015). *Una comunidad abstracta*. Guayaquil: Cadáver Exquisito.

Halbwachs, Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Kristeva, Julia (2013). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.

--- (2013). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.

Macías, Adolfo (2014). *Pensión Babilonia*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

--- (2016). *Las niñas*. Bogotá: Planeta.

----- "La fantasía desnuda a la realidad". Entrevista. Disponible en: <https://lahora.com.ec/noticia/1102002403/home>.

Mayorga, Esteban (2015). *Moscow, Idaho*. New York: Sudaquia.

---. Entrevista, "Esteban Mayorga explora los límites de la escritura, publicada el 28 de febrero de 2017, en: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/esteban-mayorga-explora-los-limites-de-la-escritura>.

Moreano, Alejandro (2008). "Entre la permanencia y el éxodo", en varios autores, *La palabra vecina: encuentro de escritores Perú-Ecuador*. Lima: UNMSM/Centro Cultural Inca Garcilaso, p. 85-110.

Mussó, Luis Carlos (2011). *Oscurana*. Quito: Antropófago.

Ojeda, Mónica (2014). *La desfiguración Silva*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

--- (2016). *Nefando*. Barcelona: Candaya.

Ojeda, Enrique (2002). “Introducción”, en Jorge Carrera Andrade. *Poemas desconocidos*. Quito: Paradiso editores, p. 9-30.

Pareja Diezcanseco, Pareja (1987). “El reino de la libertad en Pablo Palacio”, en *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. Serie valoración múltiple. Selección y prólogo de Miguel Donoso Pareja. La Habana: Casa de las Américas, p. 97-136.

Piglia, Ricardo. “El escritor como lector”. En *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 83-98.

---. “La extradición”. En *Antología personal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 147-155.

Ramírez, Juan Antonio (1998). “El cuerpo fragmentado”, en *Corpus Solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 207-233.

Ranciere, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rivera Garza, Cristina (2014). “Desapropiadamente: escribir con otros hoy”, en *Escribir no es soledad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura, p. 30-46.

--- (2013). “De las estéticas citacionistas a las prácticas de la desapropiación: escrituras atravesadas en el español de hoy”, en *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, p. 79-95.

Rodríguez Castelo, Hernán (1987). “Pablo Palacio y sus obras”, *Recopilación de textos sobre Pablo Palacio*. Serie valoración múltiple. Selección y prólogo de Miguel Donoso Pareja. La Habana: Casa de las Américas, p. 85-96.

Saraceni, Gina (2008). *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Sarduy, Severo (199). “La simulación”, en Gustavo Guerrero y François Wahl, coordinadores, *Obra completa*, t II. México: Fondo de Cultura Económica, p. 1263-1344.

Serrano Sánchez, Raúl. “Antes de que empieces a desnudarte”. En Alicia Ortega, editora, *Antología esencial Ecuador. Siglo XX. El cuento*. Quito: Eskeletra, 2004, p. 644-653.

---. *Un pianista entre la niebla*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2016.

Sloterdijk, Peter (2009). “Transmisión de pensamiento”, en *Esferas I*. Madrid: Siruela.

Velasco Mackenzie, Jorge (2008). *Tatuaje de naufragos*. Quito: Ministerio de Cultura, 2008.

Sontag, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara.

