La mujer en la literatura ecuatoriana

María Helena Barrera-Agarwal

En un recorrido desde el siglo XIX hasta nuestros días, la ensayista María Helena Barrera-Agarwal establece los hitos más relevantes en la producción literaria de escritoras ecuatorianas, señalando su particularidad y su aporte. Este panorama será ampliado en la versión extendida de este ensayo que se incluirá en la Historia de las literaturas del Ecuador, *en el volumen 11, de próxima aparición, y publicada por la Universidad Andina Simón Bolívar.*

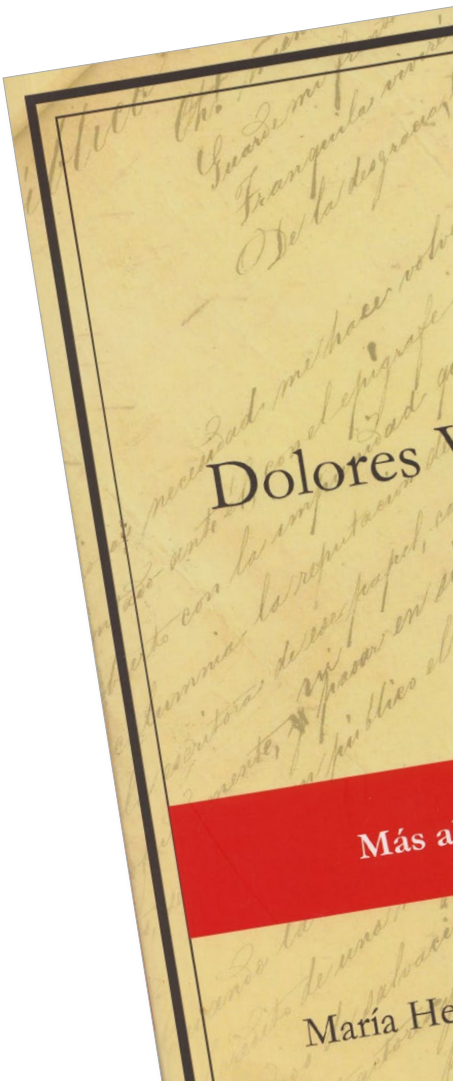
Variedad de textos se han escrito sobre el tema del que se ocupa este ensayo. En algún momento, la tradición restrictiva que aboga por ignorar a escritoras e intelectuales pierde terreno frente al clamor por indispensable inclusión. Esa transición no es lineal en su progresión, como el título propuesto sugiere: ¿ha sido viable en algún momento la formulación «El hombre en la literatura ecuatoriana»? Como tal contraste revela, la mujer incursiona en el ámbito de la literatura desde la alteridad.

Siglo XIX

Establecer la dimensión del fenómeno de la escritura en el siglo XIX es extremadamente difícil por la parcidad de fuentes que permitan establecer una cronología y un acervo ciertos. En Ecuador, las excepciones a esa constante son de tres tipos: archivos conventuales, archivos judiciales y publicaciones editadas por intelectuales de sexo masculino.

En los archivos conventuales se conservan los primeros ejemplos de prosa y de poesía de mano femenina. Destacan en tal contexto, entre otras, Gertrudis de San Idelfonso, Jerónima de Velasco y Catalina de Jesús Herrera. La calidad de no pocos de sus trabajos es notable, aun si circunscrita a intereses y formas esencialmente relacionadas con el ámbito en que fueron creados.

Los acervos de escritoras laicas no poseían similar estabilidad y permanencia. La única mujer que se deslinda de esa constante es Dolores Veintimilla, la primera intelectual ecuatoriana de cuyo oficio poseemos noticia cierta a partir de archivos

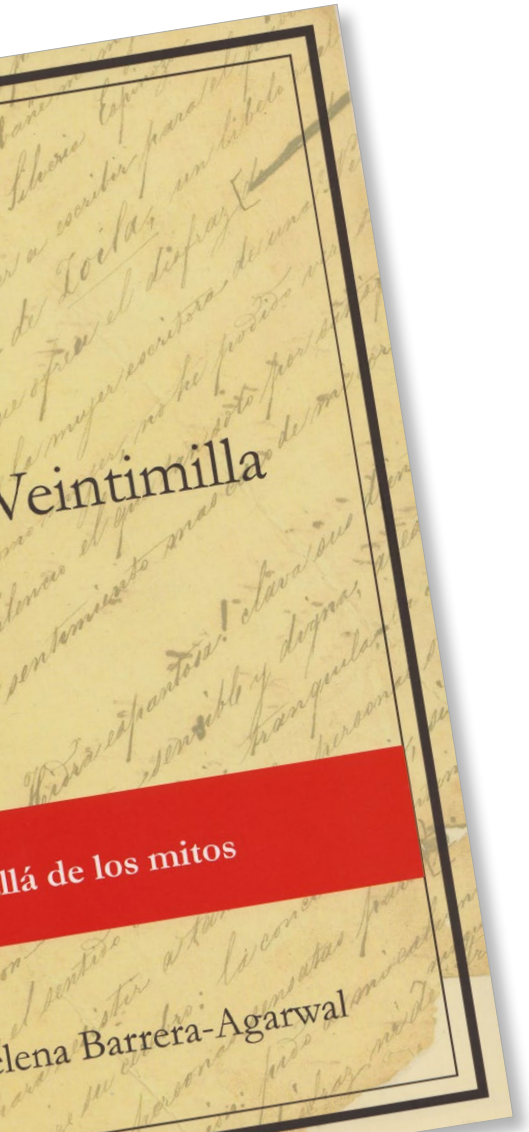


judiciales. Su trabajo se desarrolla en la oscuridad, delimitado por diversos círculos de familia y de amistad. Eventualmente, Veintimilla busca sobrepasar esa restricción, expresándose públicamente con un texto titulado «Necrología», un breve ensayo filosófico en contra de la pena de muerte impuesta a un indígena en 1857.

Difundido de modo transparentemente anónimo, «Necrología» causa una ola de hostilidad contra la poeta, quien dejará, en una nota manuscrita al pie del impreso, el más temprano testimonio feminista de nuestra historia. Los alcances, tanto poéticos como políticos, de Veintimilla, no fueron con seguridad únicos en su tiempo. Paradójicamente, mientras que de otras posibles autoras nada se ha conservado, su suicidio dio lugar a procesos legales que preservarían parte de su trabajo y darían pábulo a su difusión.

> **“En los archivos conventuales se conservan los primeros ejemplos de prosa y de poesía de mano femenina. Destacan en tal contexto, entre otras, Gertrudis de San Idelfonso, Jerónima de Velasco y Catalina de Jesús Herrera.”**

La tercera fuente primordial de obras escritas por mujeres son las publicaciones editadas por hombres. Dicha vena cobra vida comprobable con Veintimilla. En junio de 1857, pocas semanas después del fallecimiento de la poeta, Antonio Marchán García publica en el periódico *La Democracia*, de Quito, una poesía suya, «La noche y mi dolor». Es la primera publicación literaria efectuada con nombre de autora de nuestra historia. En 1861, el intelectual peruano Ricardo Palma inaugura a su vez la edición internacional de autoras ecuatorianas, al publicar en Chile el primer estudio dedicado a Veintimilla.



La cronología de autoras que publican anónimamente o bajo seudónimos conduce a la poeta ibarreña Pastora Alomía, quien, en 1862, da a conocer de modo parcialmente anónimo su poema «A María», en las páginas del bisemanario *El Iris*. La prosa política y literaria destinada a publicación emerge de un diario, en 1885, con un texto fundacional —el ensayo de Rita Lecumberri intitulado *Influencia de la educación de la mujer en las sociedades modernas*—, que aboga por la instrucción de la mujer en todos los campos del saber humano, incluyendo la ciencia, las humanidades y la literatura. En este último ámbito, a las composiciones tradicionales van aunándose textos de más osada factura, como el poema «Un sueño», publicado en 1870, en el que Ángela Caamaño se agencia expresamente la capacidad de vate, hasta entonces negada a la mujer.

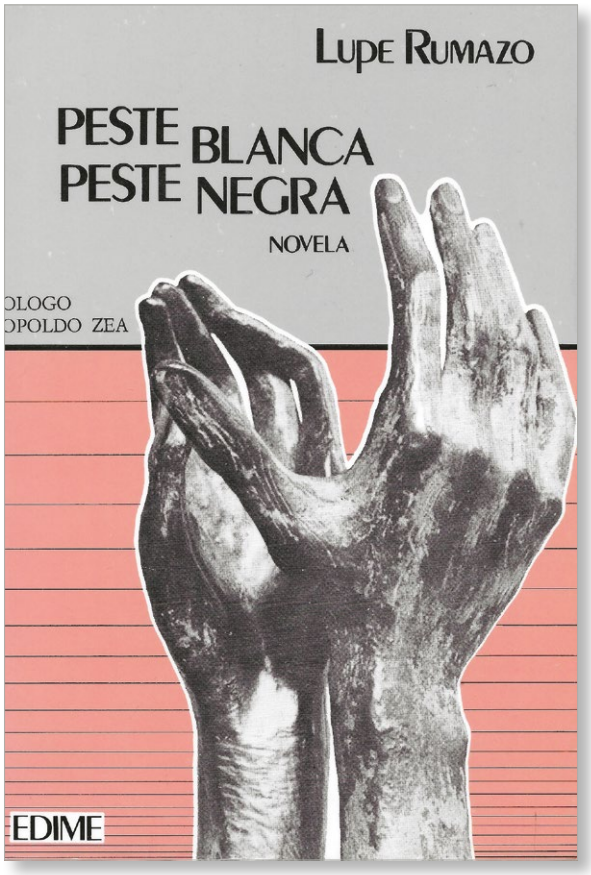
Como el ejemplo de Caamaño sugiere, los límites impuestos van a fracturarse, gradualmente, por acción de las propias autoras. El instrumento es la publicación independiente y autofinanciada, cuya historia comienza en 1890, con Marietta de Veintemilla. Veintemilla edita en Lima sus *Páginas del Ecuador*, un alegato *pro vita sua*. El ensayo de cuatrocientas páginas es notable no solo por su estilo y amplitud, sino por la total ausencia de autocensura con el que el texto procede. Veintemilla afirmará: «ni persigo el aplauso ni me intimida el insulto.

Cumplo con una necesidad de mi espíritu y acepto sin temor las consecuencias».

Siglo XX

El siglo XX se perfila bajo el signo de políticas que limitan soterradamente la difusión y el reconocimiento brindado a escritoras ecuatorianas. Cuatro de ellas proveen ejemplos de tales circunstancias: Eugenia Viteri, Lupe Rumazo, Alicia Yánez Cossío y Sara Venegas Coveña.

Eugenia Viteri inicia su carrera en 1955, con un volumen de cuentos intitulado *El anillo*. Como era por entonces frecuente, el fundador de la Casa de la Cultura, Benjamín Carrión, redacta el texto de solapa del libro, mencionando cómo «al relato ecuatoriano de realismo popular, nacido en los alrededores de 1930, le hacía falta una presencia, una obra de mujer», siendo Viteri la fémina llamada a colmar ese vacío tan individual como simbólico. El que Carrión fuese uno de los intelectuales mejor dispuestos a aceptar la autoría de la mujer —de hecho, uno de los pocos que coadyuvaría activamente en tal sentido— da la medida de la situación reinante de la época. Viteri continuará su oficio intelectual con obras de señalada importancia, incluyendo la indispensable *Las alcobas negras*, hito de la ficción en nuestro país.



A diferencia de Viteri, Lupe Rumazo no contará con la temprana aprobación de la élite literaria del país. Su estatus será siempre el de una *outsider*. Mínimo reconocimiento formal le será concedido, incluso después de publicar la gran novela ecuatoriana del siglo XX, *Carta larga sin final*. En vano se buscará confirmación de ello en la historia oficial de la literatura ecuatoriana. Aludida brevemente en balances críticos, mencionada en virtud de la necesidad de exhaustividad antológica y crítica, jamás se le otorgó el reconocimiento que habría debido ser suyo por derecho: ningún autor ecuatoriano a ella contemporáneo posee oficio o versatilidad similar, sólidamente establecidos en libros que transitan con idéntica aptitud de la narrativa, al ensayo y a la crítica.

Similar abandono opera respecto de Alicia Yánez Cossío. Su carrera se inicia en 1949, con un libro de poesía editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, *Luciolas*. Dos décadas más tarde, empero, toma un giro drástico hacia la narrativa, con la excepcional novela *Bruna, Soroche y los tíos*. *Bruna* desarrolla una saga familiar en la que la protagonista juega un papel doble, tanto de pertenencia como de subversión. Pertenencia y subversión que se transponen a un ámbito mayor, aquel del pasado en su conjunto, en el registro de lo tangible y de lo maravilloso. Yánez Cossío transita los linderos entre lo histórico y lo mítico, combinando ambas vertientes con consumada habilidad.

“Lupe Rumazo no contará con la temprana aprobación de la élite literaria del país. Su estatus será siempre el de una *outsider*. Mínimo reconocimiento formal le será concedido, incluso después de publicar la gran novela ecuatoriana del siglo XX, *Carta larga sin final*.”

> **Yánez Cossío transita los linderos entre lo histórico y lo mítico, combinando ambas vertientes con consumada habilidad. Su legado es uno de los más importantes dentro de la narrativa del país.**

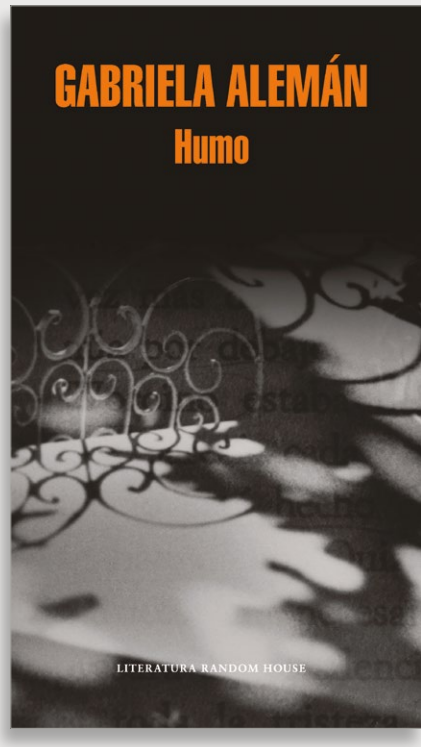
Su legado, uno de los más importantes en la narrativa del país, será cuestionado repetidamente, al punto de discutirse incluso la validez factual de sus novelas históricas.

Otro nombre indispensable dentro del siglo XX es el de Sara Vanegas Coveña. Sus intereses comprenden variados ámbitos, relacionados todos con el lenguaje —la narrativa, la crítica y la poesía. Es en este último género que Vanegas desarrolla un acervo trascendental. Su oficio como poeta se inicia a principios de la década de los setenta, pero no culmina en publicación sino hasta 1980, con la aparición de su primera colección, *90 poemas (1973-1979)*. Esa pausa sugiere la seriedad de sus incursiones líricas: la poesía de Venegas prospera orgánicamente, de la mano de un creciente comando del lenguaje, en una indagación íntima tan incisiva como lúcida y minimalista. Las sucesivas colecciones y antologías que recogen su producción —incluyendo la notable *Versos trashumantes*— alcanzaron, tan solo gradualmente, la atención que en un principio les fue negada.

Siglo XXI

La transición hacia el siglo XXI se inicia con una paradoja. Mientras generaciones de escritores surgen a su madurez creativa, suscitando un renacimiento de la literatura en Ecuador, ese avance es ignorado e incluso contrariado por las instancias oficiales que se ocupan nominalmente de incentivarlo. La élite burocrática —notablemente en la matriz de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y, eventualmente, en el Ministerio de Cultura— se resiste a todo relevo generacional más allá de un círculo cerrado de autores.

De entre las numerosas escritoras que emergen en este período, la presencia de Gabriela Alemán se destaca como determinante. Desde su primer libro, *Maldito corazón*, Alemán evidencia un oficio de remarcable seriedad y coherencia, alejado de modas e inmune a las limitaciones explícita o implícitamente incorporadas a la idea de hacer literatura en Ecuador. En Alemán emerge la primera autora verdaderamente internacional de nuestro canon. Su potencia se deriva de una insólita capacidad para percibir contrastes y para definir la fina línea que marca esas discordancias. Sus personajes ocupan esa frontera —un filo de navaja— y en él se desarrollan los eventos de sus novelas, incluso en aquellas que parecen menos evidentes en su vocación limítrofe, como *Poso Wells*, novela de ideas encarnada como *thriller*.

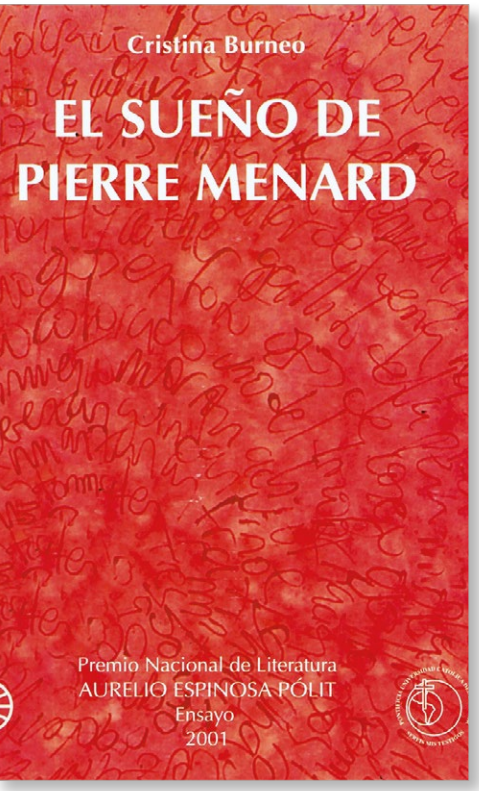


Alemán privilegia la cuidadosa y serena disección de sucesivas capas superficiales, con tajos que van revelando viciosos engranajes, invitando al lector a observar lo descubierto en primordial detalle. Ocurre así en las historias de *La muerte silba un blues*, en una de las cuales una recreación de *La guerra de los mundos* en una radio quiteña expone los demonios internos de cada habitante de la ciudad, liberados por la anticipación de una muerte cercana. La tenue pátina de civilización se evapora ante el terror a la muerte, y la crueldad congénita a la naturaleza humana se transparenta.

La habilidad que Alemán emplea al momento de desnudar el trasfondo irracional de lo humano alcanza su mayor triunfo en *Humo*, novela de devastadora potencia. La narrativa considera la historia del Paraguay, tomando como punto

catalizador un evento desmesurado en crueldad, la muerte de centenares de personas, atrapadas en las instalaciones del centro comercial Ycuá Bolaños, por voluntad del dueño del establecimiento, luego de que se declarase un incendio accidental. El hecho cataliza una exploración de las vetas de violencia subyacentes a las tragedias de Paraguay y, por extensión, de América Latina.

También habita la transición al siglo XXI la escritora y traductora Cristina Burneo. Su carrera es por excelencia heterodoxa, iniciándose con *El sueño de Pierre Menard,* auspicioso punto de partida que prefigura las preocupaciones literarias y políticas favorecidas desde entonces por su autora. *Pierre Menard* es un ensayo de superba factura. Externamente, presenta una reflexión sobre el oficio del traductor, sobre la prevalencia de su trabajo como vehículo imprescindible de la memoria y, por extensión, sobre la progresión de lo humano. Internamente, el ensayo ilumina la noción de la creación literaria como fenómeno expansivo e incluyente, vertiente que procede más allá de la escritura.



Contrariando la idea de la traducción como necesidad trivial, accidental a la transmisión de la obra, Burneo desentraña los vínculos fundacionales —híbridos y perturbadores— que la voluntad y el acto de traducir produce. Bajo tal óptica, la progresión de la literatura y, por extensión, de la cultura, dependen de quienes vierten los contenidos, sucesivamente, de lenguaje en lenguaje, de espacio a espacio. Así, «la traducción es supervivencia en sí misma. Se trasciende. Al ser vehículo, es fin, y al dar vida a palabra nueva otorga una vida más larga a la palabra de la que parte». Mientras que el purismo propende a un universo de monólogos, la obra de Burneo, en las décadas transcurridas desde su primer libro, desnuda lo indispensable del mestizaje de lenguas, de identidades y de culturas.

La tradición de las dramaturgas en Ecuador es relativamente escasa, pero alcanza una instancia de excelencia con la obra de Gabriela Ponce. La primera constatación que debe efectuarse al analizar su obra es la correlación inversa que existe entre su intenso simbolismo y la precisión de su lenguaje. Ponce maneja el español con escrupulosa minuciosidad. Estilísticamente, nada se demuestra excesivo en la estructura externa de sus líneas narrativas, perfiladas con meticuloso control. A pesar de

> **“En Gabriela Ponce es notable la atención al detalle y el modo en que el mismo se encarna en elementos visuales. Su formación y la experiencia en el ámbito del teatro ciertamente informan su trabajo literario.”**

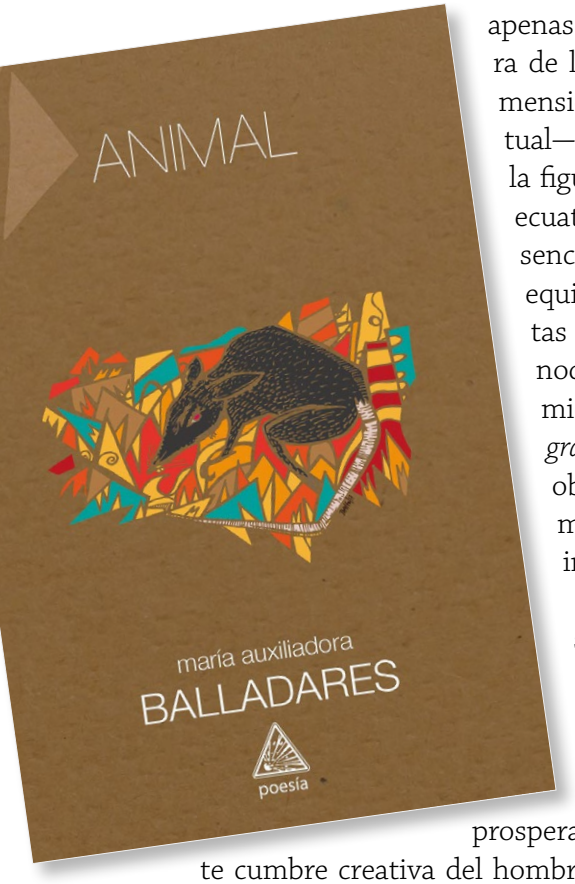
esa sobriedad —o, más apropiadamente, en virtud de la misma— una exuberancia de sentidos brota de sus historias. En *Lugar*, su obra de teatro más potente hasta la fecha, una avalancha de alegorías se va desnudando a medida que los personajes se desbrozan, dejando marca indeleble por lo inusual de su composición.

En Ponce es notable la atención al detalle y el modo en que el mismo se encarna en elementos visuales —su formación y la experiencia en el ámbito del teatro ciertamente informan su trabajo literario. Sus cuentos, recogidos tempranamente en el volumen *Antropofaguitas*, construyen una tensión en la que lo familiar entra en ruptura, gradual y perturbadoramente, hasta exponer las anomalías de los personajes. Ejemplo emblemático es «Caja negra 2— Lena», un cuento epistolar unidireccional en que las misivas a la protagonista crean la única imagen, distorsionada y vacía, de la protagonista.

La poética del miedo y de la sospecha es elemento esencial de la narrativa de Mónica Ojeda. Al respecto, debe considerarse un concepto indefectible: nada en la literatura en Ojeda es accidental, y la intertextualidad que favorece principia en sus propios libros. Así, se constata del primer volumen de su carrera, intitulado *El ciclo de las piedras*. Ese texto inaugural da cuenta de varios rasgos esenciales al oficio de Ojeda: su interés por recovecos de la realidad, su voluntad de empantanarse en ellos y su prolijidad al develarlos. Prefigura también, en sus imágenes, conceptos que serán luego plenamente desarrollados en sus novelas, como la noción de la morada autoral, espacio delimitado por las ávidas fauces de lo desmedido.

La confortable pátina que la civilidad impone no cabe en las tramas de Ojeda. Su obra prima en prosa, *La desfiguración Silva*, presenta una historia en la que la estolidez de lo común da paso a la perplejidad de lo relativo: la memoria y el futuro son

> **“Varios rasgos esenciales al oficio de Ojeda: su interés por recovecos de la realidad, su voluntad de empantanarse en ellos y su prolijidad al develarlos.”**



apenas ingenua aspiración. La estructura de la novela es una espiral multidimensional —metaficcional y transtextual— que tiene como punto cardinal la figura de Gianella Silva, una autora ecuatoriana ficticia. Su espectral presencia es conjurada por un abigarrado equipo de creadores, autores, cineastas y poetas, quienes introducen la noción de Silva con un redescubrimiento de *Amazona jadeando en la gran garganta oscura,* su supuesta obra maestra. La patraña busca modificar un canon que se juzga inapropiado.

Inventar «una mujer donde solo hubo hombres» constituye una suerte de exorcismo lúdico. El mismo podría considerarse trivial si se olvidase que la década en que la ficticia Silva habría prosperado es aquella en la que la aparente cumbre creativa del hombre en la literatura ecuatoriana se intitula *Entre Marx y una mujer desnuda*. Una época en la que los próceres del canon del país intentan alcanzar, jadeante e infructuosamente, la meta de pertenecer al Boom, mientras continúan poblando sus libros con personajes de sexo femenino marginalmente distintos a los que durante siglo y medio han transitado el estrecho espacio narrativo disponible entre ideologías y manipulaciones, de la ingenua *à la Chateubriand* a la marioneta sexual unidimensional.

Ojeda prosigue la deformación de lo habitual en sus novelas *Nefando* —que comparte personajes y preocupaciones con *La desfiguración*— y *Mandíbula*. Opera ambas en un ámbito híbrido, la existencia en lo digital marca realmente a sus personajes, desde el juego de video horrífico que da nombre a la primera, hasta los relatos de red que determina la evolución de la protagonista de la segunda. Son destinos que conllevan ecos que se remontan a pasiones atávicas, y a modos de expresión que no estarían fuera de lugar en tragedias clásicas. Quizás se halle en tal carácter la raíz de la excepcionalidad que los distingue.

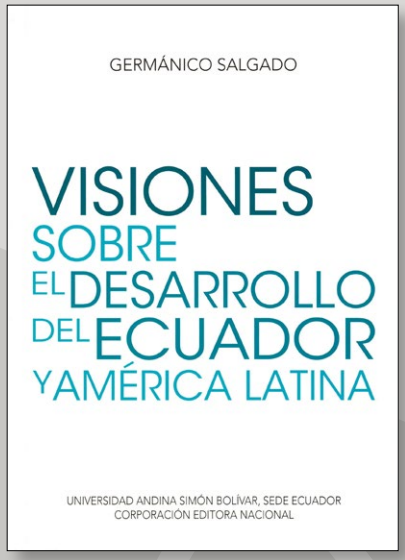
En el género poético, cabe destacar la obra de María Auxiliadora Balladares. Su carrera se inicia con un libro de narrativa, *Las vergüenzas*, y con el ensayo crítico *El claroscuro en la obra poética de Blanca Varela*, ambos trabajos de indudable interés. Sus volúmenes de poesía demuestran, a su vez, notable y potente originalidad. Balladares ha publicado tres colecciones, dos de modo individual —*Animal* y *Guayaquil*— y uno en coautoría con

> **“En *Guayaquil*, Balladares escapa de la necesidad de un tema unificador y esa libertad suscita una eclosión de descubrimientos. La ciudad que da nombre al libro es personaje, en sus minutas idiosincrasias.”**

el poeta argentino Sebastián Urli: *Urux, una correspondencia*. La parcidad de producción de Balladares es síntoma de oficio. En un ámbito en ocasiones definido por el exceso y por la imprecisión a menudo involuntaria, su trabajo se caracteriza por la exactitud en el lenguaje.

En *Guayaquil*, Balladares escapa de la necesidad de un tema unificador y esa libertad suscita una eclosión de descubrimientos. La ciudad que da nombre al libro es personaje, en sus minutas idiosincrasias, y por sobre todo, es escenario en que la paleta emocional de la poeta se despliega para revelar su vida interior con admirable franqueza. No hay artificio en esos versos. Su pasión fluye sin sentimentalismos, sin adornos, sin empaques preestablecidos. Sucede igual en *Urux*, híbridamente epistolar en su expresión. Balladares dialoga con Urli, y la evidencia de ese diálogo —una interacción entre iguales que habitan la literatura con idéntica soltura y derecho— viene bien como elemento final del presente estudio.

Publicaciones



Colección Germánico Salgado