

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

**Lupe Rumazo**

**Ensayo literario y prosa crítica**

Fausto Aníbal Rivera Yánez

Tutora: Alicia del Rosario Ortega Caicedo

Quito, 2020

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	<b>Reconocimiento de créditos de la obra</b>	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia



## Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Fausto Aníbal Rivera Yánez, autor de la tesis titulada “Lupe Rumazo: ensayo literario y prosa crítica”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Máster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Hispanoamericana, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha: Quito, agosto de 2020.

Firma: .....



## Resumen

El trabajo analiza y describe la producción ensayística temprana —compuesta por tres libros— de la escritora ecuatoriana Lupe Rumazo, quien actualmente está radicada en Venezuela. En ellos se revelan sus principales posturas frente a la literatura, su rol como escritora ante la realidad, la función que le otorga a la crítica literaria y el canon de escritores con los que permanentemente está dialogando. Rumazo, quien además es autora de novelas y relatos, ha sido reconocida como una pieza fundamental en la historia de la literatura latinoamericana, tanto por sus aportes novedosos a la teoría literaria, así como por la originalidad estética de su obra novelística. En Ecuador, sin embargo, además de ser muy limitado el acceso de sus textos en cualquier librería o biblioteca, los trabajos académicos que reflexionan sobre su producción literaria son escasos.

La tesis está dividida en dos capítulos que buscan, en un primer momento, presentar al lector un análisis del estilo ensayístico de Lupe Rumazo y una suerte de genealogía de su escritura: ¿bajo qué contextos empieza a escribir?, ¿cuáles son los referentes que consolidan su obra?, ¿de qué manera contribuye a la teoría literaria contemporánea?, ¿cuáles son sus estrategias de lectura para armar su crítica?

En un segundo momento se expone el canon de autores, sobre todo latinoamericanos, con los que Rumazo trabaja permanentemente y se hace énfasis en el interés que tiene por estudiar a la literatura escrita por mujeres: ¿a qué autores y movimientos literarios interpela? ¿con qué escritores dialoga y toma distancia?, ¿cuál es su nivel de identificación con las tradiciones literarias y con la literatura actual?, ¿cómo influye su género en el análisis crítico?, ¿por qué estudia diferenciadamente la literatura escrita por mujeres de la literatura hecha por hombres?

Esta tesis brinda un panorama general de las apuestas literarias y de las lecturas críticas de una autora que, por razones exógenas a ella, ha tenido que vivir fuera del país desde que era una niña, pero que, sin embargo, nunca ha dejado de interesarse por la literatura ecuatoriana. Este trabajo busca, además, saldar una deuda académica con una de las escritoras vivas más sobresalientes de los últimos tiempos e invita a que otros investigadores profundicen sobre su obra.

**Palabras clave:** Lupe Rumazo, literatura ecuatoriana, crítica literaria, ensayo académico, prosa crítica.



## **Agradecimientos**

Agradezco a mi familia, por el insistente apoyo. A mi querida tutora, por las acertadas orientaciones académicas y por develarme posibilidades de lectura crítica desde el feminismo. A Lupe Rumazo, por el enriquecedor diálogo intelectual y afectivo que hemos mantenido desde que inicié este trabajo.



## Tabla de contenidos

Introducción.....	11
Capítulo primero: formas y apuestas en la obra ensayística de Lupe Rumazo .....	13
1. La literatura como testimonio de vida.....	13
2. Ensayo literario: compromiso con la realidad.....	17
3. Apuntes críticos sobre el estructuralismo.....	20
4. La literatura del mal y el sadismo.....	26
Capítulo segundo: diálogos con tradiciones de la literatura local y extranjera.....	35
1. Canon básico de escritores para Lupe Rumazo.....	35
2. Por una teoría Intrarrealista: literatura escrita por mujeres.....	41
3. Acento local: escritores latinoamericanos.....	48
Conclusiones.....	53
Bibliografía.....	56



## Introducción

Lo temporal existe y el hombre lo padece.  
Lupe Rumazo, en *Yunques y crisoles americanos*.

Lupe Rumazo (Quito, 1933) es una escritora ecuatoriana radicada en Venezuela que, a pesar de contar con una vasta obra ensayística y novelística que ha sido celebrada por autores de la talla de Leopoldo Zea, Juana de Ibarbourou o César Dávila Andrade, aún es poco conocida en el medio local.<sup>1</sup> Las ediciones regionales que se han hecho de sus libros, o el material académico producido en Ecuador que examina sus libros, son escasos frente a la magnitud de lo que la escritora ha reflexionado desde que publicó —en 1962— su primer trabajo.<sup>2</sup>

Una paradoja lamentable si consideramos que Lupe Rumazo es una pieza fundamental en la historia de la literatura latinoamericana, tal y como lo planteó el escritor argentino Ernesto Sabato cuando comentó su tercer libro de ensayos, *Rol beligerante*: “¡Qué coraje intelectual, cuánta honestidad espiritual respira cada una de sus páginas! Pienso que marcará un hito decisivo en la crítica continental y que de él en adelante habrá que tener mucho cuidado con ese pretencioso macaneo con que se abruma al lector de lengua castellana” (Rumazo, 1974).

La autora ha hecho de su obra una extensión más de su vida, lo que queda de manifiesto en toda su ficción y no ficción, o en los prólogos, indicaciones y recomendaciones que siempre ubica en sus libros, antes de acceder a ellos. Rumazo propone una suerte de advertencia a sus lectores en sus textos: léanme en una sola continuidad, en una imposible separación entre ser y escribir; un acercamiento indisoluble. Sus legítimos voceros son sus letras y Rumazo justifica esta posición, con insistencia, citando a Mallarmé: “Para que nuestra satisfacción sea íntima y viva, para nosotros cuyas obras prefieren encontrar una recompensa en ellas mismas” (Carta a Alfred des Essarts, 1869). Ella es su propia creación textual y todo lo que se pueda decir al respecto está impreso. Opto por leerla y entenderla desde esa posición.

---

<sup>1</sup> Recién en 2020 fue publicada su célebre novela *Carta larga sin final* por la editorial Seix Barral, luego de 42 años de que apareciera su primera edición. Dicha editorial ha anunciado que progresivamente irá reeditando más novelas de la autora.

<sup>2</sup> Lupe Rumazo está preparando un libro en el que recogerá todos los comentarios, lecturas y análisis que se han hecho sobre su obra, de los cuales, en su gran mayoría, son realizados por académicos extranjeros.



## **Capítulo primero**

### **Formas y apuestas en la obra ensayística de Lupe Rumazo**

En el Ecuador hay un criterio de muralla que tapia a unos y tapia a otros, no hay nada mejor que el Ecuador; las cartas que estoy escribiéndole a mamá habrán de ser después tachadas de subjetivistas, sin entender con la materialista Simone de Beauvoir que el subjetivismo justamente devela presencias y realidades; tiene una decidida vocación por la locura y el delirio, hablando ellos de alguien, pero indudablemente refiriéndose en respuesta a mí (...) Pero el oficio de escritor siempre sería uno de Bruto frente a César y, en otros órdenes, de Prometeo ante Júpiter. Siempre develar, continuamente testimoniar, así el Inti tatúe frente, pecho y palabra; y, naturalmente, rebelarse. Porque como decía su mamá: cada día, mi hijita, se va perdiendo más el sentido de lo heroico íntimo, siendo esto lo que más se debería cultivar. Se prefiere, en cambio, ver el mundo como una serie de escalones: hacia arriba y hacia abajo. Usted me entiende: todos tratando de escalar, no de bajar.  
Lupe Rumazo, *Carta larga sin final*.

#### **1. La literatura como testimonio de vida**

Su obra literaria es el encadenamiento de lo que sucede en su mundo real y, por lo tanto, la escritura se transforma en su ejercicio de realización personal. “Conocerme para conocer el mundo y el universo” (Rumazo 2011, 507), ha dicho la autora, como si hiciera de la literatura un trabajo psicoanalítico para entenderse como mujer y como sujeto de un medio social. Esa postura ética y estética encuentra su mayor razón de ser por la forma en cómo interpela, especialmente a través del ensayo literario, a la literatura que no se ajusta a sus necesidades vitales.

Descendiente de una familia de pensadores y artistas —su padre fue el escritor Alfonso Rumazo González y su madre la concertista Inés Cobo Donoso—, Lupe Rumazo vivió desde pequeña el desplazamiento forzoso, pues durante la dictadura de Federico Páez (entre 1935 y 1937) su progenitor fue desterrado y, a partir de ese momento, “el exilio ha sido una imposición” (Rumazo 2014) para ella. Esta situación la llevó a residir en diferentes ciudades de América Latina y Estados Unidos, en donde se nutrió de cada una de sus culturas.

Su escritura, para la época en que elaboró sus primeros ensayos —entre 1962 y 1974— y novelas —1978 y 1988—, ha sido catalogada por algunos críticos literarios como avanzada e, incluso, el escritor Benjamín Carrión llegó a decir que Rumazo abrió el camino de la modernidad literaria ecuatoriana. Tanto por su pensamiento que trascendía las fronteras regionales, así como por sus vanguardistas lecturas críticas o porque rompía esquemas narrativos tradicionales y se adentraba en la experimentación textual (polifonía de voces entrecruzadas, diálogos introspectivos, saltos temporales arbitrarios, escritura del yo, imaginación contaminada de testimonio, anotaciones

filosóficas, extrema autoreferencialidad, mezcla de diversos géneros literarios en un solo libro, entre otras estrategias de escritura no lineales ni verosímiles).

Al respecto, en 1974, Benjamín Carrión anotaba sobre Rumazo en la *Revista de la Comunidad Latinoamericana de Escritores* —que aparece en el volumen antológico *Benjamín Carrión y la Narrativa Latinoamericana*, editado por el Centro Cultural Benjamín Carrión—, lo siguiente:

Lupe Rumazo, no por edad ni por sexo, sino por significación, pienso yo, abre las puertas de la modernidad literaria ecuatoriana, y su validez se señala por la variación temática de sus textos, por los diferentes géneros que aborda con igual fortuna: ensayo, crítica, manejo de ideaciones estéticas, del intrarrealismo al estructuralismo. ¡Cómo es de buida y penetrante cuando se interna por entre los meandros nebulosos de ese espíritu en plena levitación: Franz Kafka, o en las lucubraciones en torno del absurdo de Camus! Pero Lupe incursiona valientemente por las comarcas del relato: novela corta, cuento (Carrión 2005, 200).

Algo que resulta particular del postulado de Carrión es la exclusión del sexo de Lupe Rumazo de su escritura, en tanto indica que la singularidad identitaria de la autora no está relacionada con su solvencia literaria y lo que esta ha logrado. Es como si Carrión —como tantos otros escritores piensan— nos dijera que el género de Rumazo no determina lo que ella ha alcanzado o, quizás, no importa, siendo esta idea problemática para los estudios literarios desde el feminismo, los cuales reconocen, con urgencia, la necesidad de posicionar el lugar de enunciación de cada mujer, siendo esta un sujeto que históricamente ha estado silenciado, excluido, subalternizado. En este debate, la escritora argentina María Moreno señalaba que “saber que el texto literario lleva una marca de autora no es inocente, implica determinados avatares del conocimiento, una relación con la lengua, con la teoría, con la producción, con la historia de la cultura, que no excluyen su cuerpo sexuado, femenino”.

Pero, curiosamente, a Rumazo no le preocupa la singularidad del género en la escritura y más bien se pliega a la lectura que Carrión hace de ella. Siguiendo el trabajo de Julia Kristeva, específicamente su trilogía *El genio femenino: Hannah Arendt, Colette y Melanie Klein*, Rumazo suele reiterar una idea de la escritora francesa de origen búlgaro: “llamamos genios a quienes nos obligan a narrarnos su historia porque ella es indisociable de sus invenciones, de las innovaciones volcadas al desarrollo del pensamiento y de los seres”. Y los “genios” —agrega Rumazo— son hombres y mujeres. Es decir, la autora no reconoce la diferenciación cultural de los géneros y sus

particulares construcciones sociales. Al contrario, ubica a ambos sujetos en el mismo rango intelectual, sin necesariamente rastrear sus genealogías. Este punto, sin embargo, resulta ambiguo cuando la autora desarrolla una teoría literaria (el Intrarealismo) que, como se verá más adelante, agrupa exclusivamente a diversas escritoras que coinciden en los tópicos que desarrollan ficcionalmente.

Para Lupe Rumazo, la época en que uno vive se la conoce por lo que se escribe. Su escritura ficcional y ensayística operaría como testimonio del momento individual y colectivo que se está viviendo. La historia social y la literatura serían, así, dos relatos que se retroalimentan simultáneamente. La realidad de Rumazo no puede escaparse de su lenguaje. El filósofo francés Michel de Certeau señalaba que para “cada historiador, un texto es la representación de alguna otra cosa y el documento es el síntoma de un sistema de procesos; por ejemplo, hay un punto de vista del historiador frente a un texto literario: le resulta imposible tomar el texto como un sistema lingüístico o literario aislado” (De Certeau 1982, 25-26). En el plano literario, Rumazo asume a la escritura como una consecuencia estricta de su entorno social. En su ensayística no solo hay un ejercicio de crítica literaria aislada o estructural, sino que sus ensayos también se transforman en una suerte de archivo de época y de testimonio personal.

A Rumazo, quien se considera una escritora “esencialmente anticanónica” (Rumazo 2014), es difícil identificarla con una determinada generación de escritores ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XX, pero sí con ciertas autoras latinoamericanas que permanentemente apelan a la escritura del yo como espacio para hablar de lo político y de lo personal (entre ellas se podría citar a la argentina Hebe Uhart, a la uruguaya Cristina Peri Rossi, a la mexicana Josefina Vicens o a la chilena Diamela Eltit). En todos los libros de Rumazo hay un cruce entre varios géneros literarios y registros discursivos; hay una constante movilidad de la palabra que no nos permite etiquetarla. Como mujer y escritora es alguien que se deviene permanentemente: necesita moverse para complejizarse, para revelarse.

Siempre he sido rebelde y esa rebeldía no la he perdido. Pero no es esa la razón para mostrarme y ser anticanónica. El hecho de haber sido, como todos, ‘arrojada en el mundo’, como nos enseña Heidegger, me llevó a la beligerancia intelectual, a la afirmación negativa, por ende reveladora, al impulso de rastrear muy dentro. Es el ejercicio de una propia teoría del conocimiento (Rumazo, 2014).

Esa “teoría del conocimiento” de la que habla Rumazo se construye tanto de sus tránsitos personales, así como de sus reflexiones literarias que rozan en lo filosófico y que ella imprime en cada página de su propuesta ensayística. La autora aún literatura, historia y filosofía en su narrativa y, desde esa tríada, se enuncia. Rumazo ha hecho de la escritura su forma más consistente de relacionarse con el mundo, como si pretendiera a través de la literatura desentrañar los misterios de su vida y, paralelamente, los de la colectividad.

Es así que sus libros, especialmente sus novelas, forman parte de su paso por el mundo como mujer-extranjera-intelectual; son su bitácora de vida y de un entorno mayor que la contiene. Tanto es así que en gran parte de su obra se manifiesta una suerte de construcción de novela ensayística que apunta hacia la autobiograficción.

En su trilogía compuesta por las novelas *Carta larga sin final: a mi madre, Inés Cobo de Rumazo González* (1978), *Peste blanca, peste negra* (1988) y *Escalera de Piedra* (aún inédita), se pone en evidencia que el lugar de enunciación de Rumazo parte siempre de sus experiencias personales y ella llega incluso a convertirse en su propio personaje. Cuando desarrolla, por ejemplo, su propia biografía en el ensayo *La autobiografía en el relato de Lupe Rumazo* (2011) utiliza la tercera persona en singular para referirse a ella misma. La escritura como un espejo interior.

La relación inherente entre vida y obra, o la idea de entender a su trabajo como una totalidad, se constata de mejor manera cuando en su libro de ensayos *Rol beligerante* incorpora como exordio su cuento *La marcha de los batracios*.<sup>3</sup>

Al unir un género con otro en el mismo libro, Rumazo está mirando la literatura como la continuidad de un mismo proceso que transita entre el relato, el ensayo, la novela y la autobiografía. Su obra es un solo cuerpo literario. En el ensayo *La autobiografía en el relato de Lupe Rumazo* (Rumazo 2014, 24), la autora nos alerta de que su testimonio vital se compone de la individualidad (la vida que transcurre) y la universalidad (la vida que trasciende).

En su palabra hay un tono dialogante con el lector y se revela un ejercicio de identificación con el otro. Lupe Rumazo es consiente de que el entorno la define como escritora y, desde su realidad material, hace literatura. No es gratuito que Rumazo aborde con fuerza, en todas las dimensiones de su obra, temas como la muerte, la

---

<sup>3</sup> El cuento ha sido traducido a algunos idiomas, reproducido en varias antologías y fue finalista del Concurso de cuentos del diario *El Nacional* de Caracas.

enfermedad, el exilio, las relaciones familiares y las diferentes formas en las que se expresa el poder. Temas que hermanan y hieren por igual. Dichos tópicos suelen reiterarse a lo largo de su escritura, como si la autora necesitara recurrir a ellos cada vez que puede para que no pierdan su potencia reflexiva, o para que simplemente queden enunciados como huella de sus intereses vitales.

Rumazo no solo convierte al ensayo en un espacio intelectual hecho para la experimentación formal y analítica, sino que lo transforma en otra de sus trincheras para la indagación afectiva, íntima. Aquello también se evidencia en el plano formal de su escritura. La autora “disuelve” las fronteras entre los géneros literarios que despliega: en ocasiones, parte de sus ensayos pueden ser leídos como fragmentos de novelas autobiográficas, pues la autora no escatima en introducir historias personales a su propuesta de no ficción. Su voz narrativa es polifónica, intertextual, llena de referencias filosóficas. Su voz no se agota en un solo registro literario.

## **2. El ensayo literario como compromiso con la realidad**

En cuanto a sus ensayos, que son el objeto central de estudio de esta investigación, Lupe Rumazo tiene cinco libros publicados: *En el lagar* (1962), *Yunques y crisoles americanos* (1964), *Rol beligerante* (1974), *Vivir en el exilio, tallar en nubes* (1992) y *Los marcapasos* (2011). Desde su primer ensayo de 1962, ya se avizora la apuesta literaria que adoptará a lo largo de toda su carrera: hacer de la escritura un ejercicio de compromiso con la realidad; Rumazo le apuesta a la escritura de grado cero, que ella mismo explica a continuación.

“Tengo una realidad necesariamente intelectual y otra existencial, pero las dos están unidas. Creo que el intelectual debe ser un humanista pero también un hombre enteramente libre que hable en todo momento verdad [...] Creo además en la escritura cero, que es la del compromiso total” (Rumazo, 2013), señala la autora para explicar que la literatura con la que ella se identifica, como reza en el prólogo de *El grado cero de la escritura* de Roland Barthes, no solo tiene la función de “comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la historia y la posición que se tome frente a ella” (Barthes, 2011).

Este compromiso se traslada a sus intereses como mujer creadora. En sus ensayos otorga un lugar especial a la literatura hecha por mujeres. Reflexiona sobre la escritura de autoras como Sidonie-Gabrielle Colette, Simone de Beauvoir o Marie

Bashkirtseff y se dedica, en gran parte de su ensayística, al análisis de escritoras latinoamericanas que vendrían a formar parte del Intrarealismo, teoría literaria ideada por ella en su segundo libro de ensayos. Su obra nos muestra a una autora que estaba al día con las corrientes literarias y filosóficas que circulaban en el siglo XX, tanto en América como en Europa, lo que le brindó una visión global y actualizada de los temas que desarrollaría en el resto de sus libros.

El trabajo ensayístico de Lupe Rumazo no se escapa de la controversia por las afirmaciones que enuncia o por las hipótesis que desarrolla. Su particular escritura, que mezcla diversos registros literarios, saturada de citas al pie de página, da cuenta de una intencionalidad estilística, como si también pretendiera problematizar a partir de la forma y no sólo con los tópicos que aborda en sus ensayos.

Su compromiso con la realidad no significa un menoscabo de su potencia estética, como fallidamente se ha creído, en tanto no usa la literatura como herramienta de propaganda ideológica. La obra de Rumazo, en el plano de la narrativa ecuatoriana y para la época en la que la concibió, se aleja del realismo social de los años treinta extendido hasta los setenta, y de la literatura romántica y costumbrista propias del siglo XIX, que muchos autores locales aún pretendían emular en el anterior siglo.

La suya es una propuesta absolutamente singular que gravita alrededor de la autoreferencialidad y, quizás, ese sea su mayor gesto político y lo que podría explicar la falta de visibilidad -y hasta desidia- que ha tenido en el medio literario ecuatoriano. Mientras que en la segunda mitad del siglo XX había escritores que insistían en hacer la gran novela ecuatoriana mediante historias totales que abarcaran todo tipo de temas, Rumazo se centraba en, por ejemplo, tratar de entablar un diálogo diáfano con su madre muerta en su novela *Carta larga sin final*.

Ni realismo ni formalismo puros [...]. Ni realismo que excluya el libre juego de lo creativo, en sentido estricto; ni formalismo que trate de volar sobre las cosas como desasido de ellas. Mas bien un compromiso verdadero con la realidad libertada de las 'circunstancias' (Rumazo 1962, 205)

Lupe Rumazo se revela en sus ensayos como una crítica voraz. Su prosa carece de concesiones y no deja de ser frontal cuando analiza a autores o corrientes literarias con los que no está de acuerdo. La escritura crítica de Rumazo no sólo busca nuevas posibilidades del conocimiento, sino que trata de desafiar sus propias convicciones personales, por lo que se inscribe en esa forma de ensayo "que revela", como plantea

la escritora ecuatoriana Daniela Alcívar Bellolio, “una experiencia íntima con la extrañeza de sí mismo, eso que presiona la escritura para agrietarla, para inquietar sus certezas, que ella misma se pone a prueba y, en el mejor de los casos, hace visible lo que está más acá de las técnicas, los virtuosismos y las intenciones propias (...)” (Alcívar Bellolio, 2015).

Si bien sus lecturas críticas están atravesadas por sus propias inquietudes existenciales, Rumazo no deja de ser rigurosa ni extremadamente subjetiva a la hora de emitir un criterio, pues le dota al lector de marcos de interpretación para entender el contexto desde donde se produce una obra o desde donde habla un autor.

La ensayista argentina Liliana Weinberg decía que “por muchos años la crítica asoció al ensayo con las nociones de subjetividad, arbitrariedad, dispersión” (Weinberg 2001, 21). Si bien toda la escritura de Rumazo está atravesada por una subjetividad construida a partir de sus experiencias personales (exilio, muerte, género, entre otros temas y motivos), que además se articulan en una narración fragmentaria y pocas veces lineal, la autora procura apartarse de cualquier afán de imponer una autoridad moral en su lectura crítica. Como planteaba el crítico literario y filósofo húngaro Georg Lukács: “El ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar” (Lukács 1985, 23). En este camino transita la obra ensayística de Rumazo, aunque a veces se perciba cierto prejuicio por determinado autor, como se verá luego.

Para esta investigación se decidió abordar la producción literaria temprana de Lupe Rumazo, compuesta por sus tres primeros libros de ensayos: *En el lagar*, *Yunques y crisoles americanos*, y *Rol beligerante*. La autora ha señalado que ellos “no son sino un camino a, no una consolidación” (Rumazo 2014) para su futura obra, por lo que rechaza que a sus libros se los divida en compartimentos de estanco, o se los procure leer como islas ajenas: “todo es una totalidad, más aún si tanto en el ensayo como en la novela yo hago una simbiosis de los géneros” (Rumazo 2014).

Para este estudio, sin embargo, he tomado como objeto de estudio esos tres libros pues en ellos identifiqué una línea continua de análisis, no solo por la proximidad de las fechas en los que fueron publicados, sino por su consistencia discursiva.

Esto no significa que se vaya a obviar del análisis al resto de su obra. Al contrario, sus dos últimos libros de ensayos —*Vivir en el exilio, tallar en nubes* (1992) y *Los marcapasos* (2011)—, además de presentar temas y motivos nuevos, son una

reactualización de sus tres primeros trabajos, y se los utilizará en la investigación como textos complementarios de discusión. La autora vuelve, por ejemplo, a proponer el Intrarealismo que aparece en *Yunques y crisoles americanos*, en *Los Marcapasos*.<sup>4</sup>

*En el lagar*, *Yunques y crisoles americanos*, y *Rol beligerante* son los tres libros que definen tempranamente el universo intelectual que acompañará a Rumazo a lo largo de su carrera. *En el lagar* se vislumbra a la escritora comprometida con su época, con un lenguaje más directo, formal, y con una selección de autores más canónicos universalmente, con quienes dialogará en el resto de sus ensayos, como Albert Camus, William Faulkner y Simone de Beauvoir.

En *Yunques y crisoles americanos* aparece la escritora con un sello analítico más latinoamericano, interesada por entender a su región a partir de sus letras y con un particular interés por el estudio de la literatura hecha por mujeres americanas. Y, finalmente, en *Rol beligerante*, Rumazo despliega todas sus estrategias como ensayista y es más determinista en cuanto a lo que acepta y rechaza literariamente: arremete contra el estructuralismo literario, sospecha de los llamados autores neobarrocos y lanza nuevas lecturas sobre la literatura que explora el mal y le sadismo.

### 3. Apuntes críticos sobre el estructuralismo

Pero si la literatura hace vida, hay más que letra en lo que se escribe; como en el propio lenguaje que vive más que un puro lenguaje.  
Lupe Rumazo, en *Rol beligerante*.

Hay una intención recurrente en casi toda la obra ensayística de Lupe Rumazo: no limitarse al análisis del texto literario, sino también a los procesos en los que se genera determinada obra. Es decir que no sólo son importantes las estructuras del texto, sino sus funciones y las condiciones de producción, elaboración y recepción de la obra, del objeto de estudio. La autora insiste en la idea de que el lenguaje no está divorciado

---

<sup>4</sup> En estas obras también se presenta una contestación al académico venezolano Roberto Lovera de Sola sobre la crítica que él hace a *Rol beligerante*. El tema de la violencia que aparece en la sección “Del sadismo”, en *Rol beligerante*, está más desarrollado en el acápite “La violencia contra la mujer intelectual”, de *Los marcapasos*, mientras que el estudio al trabajo de Rubén Darío se lo encuentra en casi toda su obra. Cabe apuntar que la continuación del capítulo “La presencia del sadismo en (Ernesto) Sabato”, de *Rol beligerante*, está más desarrollado en *El capítulo inédito de Abaddón el exterminador*, ponencia que dictó Lupe Rumazo cuando fue incorporada como miembro de número en la Academia Ecuatoriana de la Lengua (AEL).

de la realidad desde donde se genera: la lengua se acopla, se ovilla a la experiencia vital. En el punto más extremo de sus posiciones, Rumazo insta a la literatura a interpelar al poder manifestado en sus diferentes formas: político, cultural o social.

La literatura se convierte para la escritora en un metarrelato y un registro de la historia, en un espacio en el que permanentemente se está disputando el sentido de la realidad, que no es único ni inequívoco. Sin embargo, detecta que, a lo largo de la historia de la literatura, hubo varios momentos en los que se pretendió anular los contextos sociales de las obras literarias y posicionar al texto como un ente aislado de la realidad. Uno de esos periodos fue cuando surgió el estructuralismo.

Para Rumazo, antes de que apareciera el estructuralismo hubo un movimiento literario que sentó las bases para que a la literatura se la trabajase como una isla: los formalistas rusos. Según diversos estudios literarios, los formalistas aparecieron en la segunda década siglo XX y constituían “un grupo militante y polémico de críticos que rechazaron las cuasi místicas doctrinas simbolistas que anteriormente habían influido en la crítica literaria, y que con espíritu científico práctico enfocaron la atención a la realidad material del texto literario” (Eagleton 2009, 13).

Es decir, minimizaban cualquier interpretación producida por fuera de los textos literarios. Incluso, llegaron a afirmar que, por ejemplo, *Don Quijote de La Mancha* no era un libro sobre las andanzas de un personaje que llevaba el mismo nombre de la obra, sino que el personaje no era más que un “recurso para mantener unidas diferentes clases de técnicas narrativas” (Eagleton 2009, 13).

En *Anatomía de la crítica*, el estudioso literario Northrop Frye indica que con el apareamiento de los formalistas rusos se inauguró la Nueva Crítica, cuyo propósito era observar a la literatura como objeto estético más que como práctica social. Encaminados bajo estos principios tempranos del formalismo, surgieron los estructuralistas, quienes pretendían incorporar a la literatura los métodos analíticos del fundador de la lingüística estructural moderna, Ferdinand de Saussure, que se encuentran en su obra *Curso de lingüística general* (1916).

Saussure plantea que el lenguaje es un sistema exclusivo de signos, compuestos siempre por un significante y un significado, una causa y un efecto. Y el análisis estructuralista, guiado bajo estos presupuestos, procura “aislar el conjunto de leyes subyacentes por las cuales esos signos se combinan y forman significados [...] La obra literaria estaba hecha de palabras, no de objetos o de sentimientos, y era un error considerarla como expresión del criterio de un autor” (Eagleton 2009, 121).

Saussure propone que las relaciones que se generan en el texto provienen desde el mismo texto. Por eso los estructuralistas, según Lupe Rumazo, han querido demostrar que el autor de cualquier obra no existe y que el discurso literario sólo puede emerger desde lo que ya está escrito, y no necesita exclusivamente de marcos sociales para ser interpretado. Cualquier tipo de argumento exógeno no determinaría, según la autora, el sentido real del texto para los estructuralistas. Rumazo llega a referirse, incluso, a un proceso de deshumanización de las palabras en este tipo de teorías literarias, similar a lo que proponen los críticos Raman Selden y Peter Widdowson en *Contemporary literary theory*:

No sería equivocado utilizar el término antihumanista para describir el espíritu del estructuralismo. De hecho, los mismos estructuralistas han utilizado este adjetivo para poner de relieve su oposición a todas las formas de crítica literaria en las que el sujeto humano sea la fuente y el origen de un significado literario (Selden Widdowson Brooker 2001, 88).

Situada bajo este debate, Rumazo mira en el estructuralismo un sistema literario que desdice todo lo que ella cree,<sup>5</sup> pues para la escritora sus postulados decretan la muerte a la realidad, suprimen la experiencia humana representada en el texto escrito y trabajan autónomamente —sin contextos, sin contrastes, sin historia; “echan indirectamente incienso a la creación formal y no piden ni profundidad ni trascendencia [...]” (Rumazo 1974, 66).

La autora, que se forjó en medio de una época agitada, los años sesenta, rodeada de escritores e intelectuales comprometidos con su entorno social, rechaza ese tipo de teoría literaria, a la que incluso la acusa de ser dogmática.

Quizás es en su estudio sobre el estructuralismo en donde se revela a la crítica más incisiva a lo largo de toda su obra. El elevado nivel de referencias que usa en dicho estudio da cuenta de que Rumazo es una lectora plural. Sus ejercicios intertextuales para sostener una idea son tantos y tan pertinentes que le brindan al lector nuevos marcos referenciales para entender a determinados autores canónicos y otros más periféricos, como Salvador Elizondo o Ernesto Sabato. Pero también se revela a una crítica a ratos contradictoria y con ciertos prejuicios analíticos, como cuando habla sobre la masculinidad de Severo Sarduy.

---

¿Qué es lo que la autora rechaza del estructuralismo y cuáles son sus estrategias de lectura e interpretación para esta teoría literaria? Para Lupe Rumazo, los escritores estructurales “no testimonian ni la vida, ni sus vidas; escamotean las ideas; son humanos solo por dispersos, evasivos, encadenados. Saben servir a su doctrina; la doctrina les ha enseñado un fácil auto engaño” (Rumazo, 75). Entre ellos, y a la cabecera, están: Severo Sarduy, Néstor Sánchez, Guillermo Cabrera Infante y Julio Ortega (a quien define como “crítico literario estructural”).

Narradores que, para Rumazo, “contaminados” por ciertas sustancias como lo pop o lo barroco,<sup>6</sup> opacan su literatura y convierten a sus obras en un repositorio de “técnicas repetitivas, desenlaces inesperados o en panoramas utópicos y paradójico. (Rumazo, 66). La autora propone que el estructuralismo, como teoría literaria, ha permeado con sus enunciados en la escritura formal de los autores que cuestiona, limitando su capacidad de introspección de la realidad. Sin embargo, los autores que cuestiona desde esta lectura, como Severo Sarduy o Guillermo Cabrera Infante, bien han sabido exponer en entrevistas y en su propia obra su forma de relacionamiento con la realidad, sobre todo al ser escritores vetados por la Revolución Cubano debido a sus posturas políticas o por su identidad sexual.

Lo que Rumazo pretende constatar es que con el estructuralismo estamos ante “un nuevo y peligroso” momento en la literatura latinoamericana: la resurrección de la retórica, que es, según la autora, la suma del estructuralismo, el barroquismo, la *nouvelle vague*, el pop, el *action painting*, el *art nouveau* y el laberinto borgeano. Una suerte de rompecabezas estético que ella no llega comprender.

Es en la obra del escritor cubano Severo Sarduy<sup>7</sup> en la que ella encuentra el mejor ejemplo de esta resurrección. Al analizar *De dónde son los cantantes*, la autora define al libro como un producto y no una creación, pues Sarduy se desplaza únicamente por “lo superficial, lo elaborado, lo pornográfico y lo que es aún peor de un mal gusto poco varonil” (Rumazo, 80). Es decir, le incomoda que un hombre esté hablando de, por ejemplo, homosexualidad o travestismo mientras sus colegas

---

<sup>6</sup> El barroco de Sarduy, y en menor medida el de Cabrera Infante, son los que Rumazo rechazaría. Sin embargo, como corriente literaria, la acepta y celebra cuando es trabajado, por ejemplo, por José Lezama Lima. En *Rol beligerante* dice: “Perla en cambio entera, sin tacha de imperfección, el neobarroquismo de Lezama Lima: de hirviente plutonismo, distancias múltiples a la vez enlazadas, de poder de referencia desde la superficie hasta los muchos abismos” (Rumazo, 105).

<sup>7</sup> Lupe Rumazo lo nombra “hijo americano” del estructuralismo francés.

contemporáneos, el boom latinoamericano, están desarrollando otras temáticas más regionales y, por lo tanto, trascendentes para ella.

En este sentido, Rumazo le exige un deber ser de la literatura más que una revisión de sus métodos estructurales, pues critica la ausencia de ciertos temas en la narrativa de algunos autores. En el caso de Sarduy, en vez de hablar sobre travestismo mientras está “metido dentro de un corsé parisino”, Rumazo le demanda la elaboración de una literatura comprometida localmente, una representación de su territorio que sea verosímil para el lector y que vaya acorde a la época que él está viviendo: “América vulgar, América de colorines, América pornográfica, América hembra histórica, Sarduy otro, casi nunca Sarduy él mismo” (Rumazo, 93). Esta es una mirada limitada y prejuiciosa a un autor que, además de haber escrito en todos los registros literarios, desde el teatro hasta el ensayo o la novela, se convirtió en el interlocutor de las experiencias literaria de la época entre Francia y América Latina.<sup>8</sup>

Esta misma crítica aflora cuando aborda el trabajo de Julio Ortega, de quien dice: “No hay rango intelectual real en el ensayista peruano Julio Ortega, hay lo otro, sonido de abalorios, luces, decoración, mascarada, afines con el título de su libro de ensayos *La contemplación y la fiesta* [...]” (Rumazo, 116).

Rumazo, que bautizó a Ortega como escritor palabrerista, siente que en sus obras no hay una profundización de la realidad, sino solo concesiones: “El estigma de la escasa penetración en la doctrina estructural de muchos exégetas nuestros impídeles captar el contexto histórico que necesariamente acompaña a la literatura, imaginando quizá que es materia improcedente de un análisis estructural, circunscrito solamente al objeto literario” (Rumazo, 147).

Lupe Rumazo, como se ha dicho, apunta a convertir la palabra en testimonio, hasta el punto de que la literatura se transforme, como un fin mismo, en un documento de época. Las obras perderían, en este contexto, “relevancia” social sino se plantean ese propósito cuasi teleológico. Sin embargo, aquí se revela una de las falencias metodológicas y acaso contradictorias de Rumazo, pues a ciertos escritores encasillados como “estructuralistas” la autora olvida leerlos desde su lugar de enunciación. Obviar la condición sexual y de extranjería de Severo Sarduy al momento de interpretarlo, por ejemplo, implica una limitación analítica profunda. La escritora

---

<sup>8</sup> Severo Sarduy trabajó en Ediciones du Seuil y posteriormente dirigió, en Ediciones Gallimard, La Nouvelle Croix du Sud, prestigiosa colección especializada en literatura iberoamericana.

cae en una crítica maniquea y selectiva que estaría mediada por su moral, como cuando dice que Sarduy tiene un “mal gusto poco varonil”.

Uno de los puntos esenciales de disputa en el análisis de Rumazo tiene que ver con la noción de lo que es la realidad y cómo el estructuralismo la estaría sepultando. Ella reflexiona sobre este tema a partir de los postulados de Roland Barthes, quien, al contrario de lo que propone la autora, reprocha que al estructuralismo se lo acuse de irrealista: “La literatura es lo irreal mismo; o más exactamente, dista mucho de ser una copia analógica de lo real, ya que la literatura es, por el contrario, la conciencia misma de lo irreal del lenguaje” (Barthes 1972).

Según el filósofo francés, nunca habrá una representación fidedigna de la realidad pues esta está atravesada por elementos que la transforman de su estado inicial, si es que lo tuviera. Siempre hay algo que queda fuera, que se escapa de la palabra porque la literatura jamás logrará abarcar un estado pleno de representación. “Si lo real (para Barthes) hace de categoría inasible, de concepto mítico, nunca puede lo literario abarcar, o reproducir, o testimoniar algo que se le evada” (Rumazo, 51), señala Rumazo sobre la posición de Barthes.

¿Es el ideal, el grado supremo de la escritura, ir al encuentro de una suerte de lenguaje primero –salvaje, asistemático, un lenguaje natural, si esta palabra tiene una aplicación-, es decir, desembarazándose de todas las implicaciones psicológica, sociológicas, filosóficas, de todo lo que tiene un olor a hombre? (Rumazo, 57).

Esta pregunta formulada por el crítico literario Robert Kanters, y citada en *Rol belligerante*, tiene su respuesta lógica para Lupe Rumazo: No es el ideal. La literatura para que sea verdadera, nos dice la autora, debe estar atravesada por grandes preocupaciones humanas, debe partir de experiencias vitales trascendentales. De lo contrario, no tendría la misma validez social.

A pesar de estos reproches, Rumazo reconoce (pero no le entusiasma la idea) de que el estructuralismo, más allá de ser un nuevo ismo en la teoría literaria o una “moda europea traslapada a nuestro territorio en los años setenta”, encuentra su sentido de origen en un momento de transformación de la historia de la humanidad, como plantea el escritor mexicano Octavio Paz:

El nuevo materialismo es al del siglo XIX lo que el de Marx y Darwin fueron al del XVIII. Nuestro materialismo no es dialéctico (histórico) ni biológico (evolucionismo), sino matemático, lingüístico, mental. En rigor, no es ni

idealismo ni materialismo [...]. Antes nos regían una Providencia o un Logos, una materia o una historia en perpetuo movimiento hacia formas más perfectas; ahora un pensamiento inconsciente, un mecanismo mental, nos guía y nos piensa. Una estructura matemática nos determina, nos significa (Paz 1967, 77).

Es decir, los límites subjetivos y físicos del mundo en que vivimos atraviesan permanentes cambios de paradigmas, tanto históricos como científicos, que se traducen en nuevas maneras de enfrentarnos a la realidad.<sup>9</sup> Una de ellas es la literatura. Si Rumazo acusa a este nuevo giro histórico y lingüístico de ser el causante de “la resurrección de la retórica”, otros, como Octavio Paz, ven en él una posibilidad mayor: romper, por ejemplo, las murallas de la racionalidad para experimentar con nuevas formas literarias menos ortodoxas y más introspectivas.

#### 4. La literatura del mal y el sadismo

Los moralizantes desde el bien y para él, los gozadores de belleza y bondad o quienes, por situados en altozanos, poco saben de las trepidaciones subterráneas, de las carcomas encubiertas o de la cal viva y quemante de pasiones y agonías.  
Lupe Rumazo, en *Rol Beligerante*.

Ciertos temas de la literatura latinoamericana tomaron mayor vigencia durante el siglo XX después de haber sido marginados históricamente, ya sea por omisión o represión. Entre ellos, evidentemente, estaban los relacionados con el cuerpo: erotismo, sexualidad, sadismo, etc. Estos temas, que han sido agrupados en lo que se conoce como la literatura del mal, fueron, a su vez, prejuiciados: “El mal, vale reiterarlo, no como tema que se combate y se descalifica, y aunque el acento de lo injusto se destaque una y otra vez, sino como poder plurivalente de un ejercicio literario, como asonada que permite la creación de una suerte de sinfonía” (Rumazo,

---

<sup>9</sup> Michel Foucault (2005, 371), en *Las palabras y las cosas*, recupera una idea similar a la de Paz, en tanto la palabra sería, para el filósofo francés, el centro de la experiencia humana. De ahí parte la raíz del lenguaje: “El que la literatura de nuestros días esté fascinada por el ser del lenguaje esto no es ni el signo de un fin ni la prueba de una radicalización: es un fenómeno que enraíza su necesidad en una configuración muy vasta en la que se dibuja toda la nervadura de nuestro pensamiento y de nuestro saber. Pero si la cuestión de los lenguajes formales hace valer la posibilidad o imposibilidad de estructurar los contenidos positivos, una literatura consagrada al lenguaje hace valer, en su vivacidad empírica, a las formas fundamentales de la finitud. Desde el interior del lenguaje propio y recorrido como lenguaje, en el juego de sus posibilidades tensas hasta el extremo, lo que se anuncia es que el hombre está “terminado” y que, al llegar a la cima de toda palabra posible, no llega al corazón de sí mismo, sino al borde de lo que le limita [...]”.

257). Lupe Rumazo reivindica este tipo literatura en su obra ensayística, particularmente, cuando se habla de sadismo.

Uno de los primeros esfuerzos filosóficos por darle sustentación a los vínculos inherentes entre el mal y la literatura está en la obra del escritor francés Georges Bataille. Él planteaba que el mal se genera de dos maneras, pero con fines distintos: “uno que se debe a la necesidad de que las cosas humanas se desarrollen y lleguen al resultado querido, el otro consiste en transgredir positivamente algunas prohibiciones fundamentales, como, por ejemplo, la prohibición de ciertas posibilidades sexuales” (Bataille 1958).

La primera noción del mal implica para Bataille sacar provecho de una situación particular (o inducir para se produzca esa situación) para obtener algún rédito material, egoísta, personal: “No podemos considerar como representativas del Mal a esas acciones cuyo fin es un beneficio, un bien material” (Bataille 2000, 30). Mientras que la segunda noción significa utilizar al mal como medio, herramienta, para penetrar en las capas de la sociedad y revelar sus incongruencias, sus lados más oscuros, o lo que voluntariamente se está reprimiendo.

La literatura encuentra su asidero en esta última noción del mal, en tanto busca explotarla como tema literario para transgredir determinados esquemas normalizados de la sociedad que limitan las forma de existir y pensar.

En el siglo XIX, el filósofo alemán Friedrich Nietzsche llegó al extremo de plantear que la lucha contra los visos morales de la sociedad es una de la “funciones naturales” de quienes hacen arte. Nietzsche entendía a la moral, en su noción más primigenia y planteada en su obra *Genealogía de la moral*, como una estrategia de dominio de unos hombres con poder -político, social o religioso (especialmente este último)-, hacia otros hombres.

Según Nietzsche, el hombre estético tiene precisamente la obligación de la irreverencia. En efecto, no ha de rebajarse y debilitarse por la compasión y la conciencia de responsabilidad social de allí derivaba. Más bien, venera la humanidad por cuanto que se configura a sí mismo como personalidad, y no por la solidaridad con un “número excesivo”. Nietzsche pone explícitamente al hombre estético en contraposición con la moral. Cuando afirma que el mundo sólo se justifica “como fenómeno estético”, quiere decir que su sentido está en que la vida se encumbre en algunos ejemplares logrados (Safranski 2002, 206).

Cabe recordar que el filósofo alemán Kant sostiene en su libro *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* que “La moralidad es, pues, la relación de las acciones con la autonomía de la voluntad, esto es, con la posible legislación universal, por medio de las máximas de la misma. La acción que pueda compadecerse con la autonomía de la voluntad es permitida; la que no concuerde con ella es prohibida” (Kant, 22). La literatura del mal confrontaría esas leyes universales y reivindicaría los actos que se ejercen por fuera de la normatividad y de la jerarquización desde las cuales el poder articula la vida.

En el territorio de la literatura, el mal adquiere una carga energética “positiva”, pues se convierte en la semilla que propicia una reflexión divergente sobre la condición humana, como lo planteaba Bataille. En este sentido, Rumazo se pregunta si es que al mal, “después de tantas dagas y puñales acusadores, ¿no se podría alguna vez tomarlo como ingrediente de la vida, o mejor aún como uno de los precios que esta exige para continuar palpitando?” (Rumazo, 270). La autora considera al mal como parte constitutiva del individuo y, por lo tanto, como un tema legítimo para ser explotado literariamente, sin exigencias o lecturas morales. Inclusive, encuentra en el estudio del mal la posibilidad de llegar a un estado superior del conocimiento:

En el enfrentamiento con todo lo nocivo habría una suerte de reacción intelectual terapéutica, de remesón volcánico que en su convulsión sustituye terrenos quizá escleróticos por otros juveniles. Y no para combatir lo malévolos en páginas moralizantes, puesto que el crédito de las moralejas sucumbe muchas veces en el descrédito enmohecido, sino para entenderlo y en ello valorizarlo (Rumazo, 259).

El tratamiento del mal en la literatura no implica una incitación a practicarlo, sólo funciona como una excusa narrativa para mostrar al ser humano con todos sus matices y preocupaciones existenciales: muerte, violencia, deseo, destrucción y otros temas que han sido definidos colectivamente como un tabú y cargados, según Rumazo, de un “negativismo constante”. No es novedoso que en la mayor parte de su novelística Rumazo explore constantemente elementos relacionados con el mal.

Uno de los temas recurrentes en la literatura del mal ha sido el sadismo, cuyo origen se remonta al siglo XVIII, cuando el Marqués de Sade relata en varios de sus libros (entre los que destacan *Justine o los infortunios de la virtud*, *Juliette o las prosperidades del vicio*, *Las 120 jornadas de Sodoma* y *La filosofía en el tocador*) ciertas prácticas sexuales que no eran comunes para su época.

La trascendencia social e histórica de Sade radica en que instauró un nuevo discurso cultural sobre el cuerpo y el deseo, cuestionó los paradigmas de la moral y la forma en que la gente se relacionaba entre ella: “Quizá Justine y Juliette, en el nacimiento de la cultura moderna, ocupan la misma posición que Don Quijote entre el Renacimiento y el clasicismo” (Foucault, 2008). Esencialmente, provocó una crisis espiritual en una sociedad extremadamente conservadora a nivel político y religioso.

El psicoanalista Richard von Krafft-Ebing fue el primero en emplear los términos “sadismo” y “masoquismo” con una mayor solidez científica. En *Psychopathia Sexualis*, publicada por primera vez en 1885, Krafft-Ebing definió al sadismo como la “experimentación de sensaciones placenteras [sic] (incluyendo el orgasmo) obtenidas mediante actos de crueldad, castigos físicos infligidos a uno mismo o a otros, tanto personas como animales, en presencia nuestra”. Añadió que “además puede constituir en un deseo innato de humillar, lastimar, herir o incluso destruir a otros para obtener así uno mismo placer sexual” (Weinberg 2008, 23).

Para Rumazo, el sadismo es el máximo exponente de la literatura del mal, así como lo expone Bataille: “En el sadismo se trata de gozar con la destrucción contemplada, siendo la destrucción más amarga la muerte del ser humano. El sadismo es verdaderamente el Mal” (Bataille, 30). Similar postura asume, pero desde un tono más irónico, Thomas de Quincy en *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, un ensayo ficcional que reivindica ambigüamente el arte del asesinato.

Pero si en un inicio el sadismo estuvo asociado únicamente al placer corporal derivado de las prácticas sexuales en las que se causaba sufrimiento moral o físico hacia un individuo o a un grupo de ellos, su concepto ha ido evolucionando, expandiéndose. Rumazo aporta a la teoría literaria con nuevas aproximaciones críticas sobre el sadismo a través del análisis de las obras de dos escritores latinoamericanos: el *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, y algunos libros de Ernesto Sabato.

Frente al sadismo híbrido, casi de fórmula química, de Salvador Elizondo, el mexicano, en su libro *Farabeuf*, aparece el sadismo jugoso, carnal, de pulpa muy argentina de Ernesto Sabato, tanto en el “Informe sobre ciegos” (parte del libro *Sobre héroes y tumbas*) como en *El túnel*, antecedente de aquel. Ninguno de los dos sadismos sigue la norma de Sade, de cierta parsimonia ante el vértigo del placer, de ojo frío que ejecuta tranquilamente maldad, de conciencia castigada y por lo mismo escéptica, que hiere calculadamente (Rumazo 1972, 552).

*Farabeuf o la crónica de un instante* es una obra atípica para la fecha en la se publicó, 1965, y está más cercana a los modos del arte conceptual que a determinadas exigencias narrativas convencionales. Polifónica, fragmentaria, deliberadamente desordenada, alejada de estructuras verosímiles y más bien concebida como un artefacto literario, la historia se va contando desde diversas voces que aluden al recuerdo de una imagen, de un solo instante al que se remitirá cada vez que se pueda en el libro. La insistencia del instante. Esa imagen es una fotografía en la que se revela una forma de mutilación aplicada en China a comienzos del siglo XX denominada Leng-tché (en su acepción más cercana al español significaría “descuartizamiento en trozos” o “muerte por mil cortes”).

La escritora mexicana Margo Glantz escribe en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes que *Farabeuf* es una propuesta “hipotética, conjetural, policiaca, es una novela que exige la participación del lector -lector-autor- en tanto que crítico (otra de las características de algunas novelísticas contemporáneas), es una creación de doble filo”. En este sentido, la autora *Las genealogías* la concibe como “un juego de teatro dentro del teatro como en el isabelino o en el barroco, es la contemplación de un espectáculo creado por las palabras y situaciones organizadas en hipótesis o fragmentaciones que la imaginación o la argucia del lector sacará del aparente caos”.

Rumazo reconoce que en el libro de Elizondo hay una intención válida por crear una atmósfera de misterio, condición que a ella le seduce en las narrativas que más le interesan. Sin embargo, encuentra que este tipo relato, argumentalmente, procura esconder la realidad, llenarla de artificialidad, dejarla en un estado de extrema pulcritud a pesar de la puntillosa descripción visual<sup>10</sup> que hace de las prácticas sádicas de su personaje principal.

Lupe Rumazo reconoce de Elizondo que su interpretación sobre la muerte es original. Sin embargo, la exageración de los signos alrededor de la muerte y del mal, el limitado desarrollo del sadismo como tema narrativo, convierten a *Farabeuf* en una obra superficial, repleta de imágenes innecesarias, según la autora. El artificio literario entendido como exceso descriptivo en lo que, para la autora, menoscaba la potencia de un texto que bien puede ser más diáfano o menos “estructural” en sus argumentos.

---

<sup>10</sup> Rumazo narra el argumento de *Farabeuf* y la intención del autor así: “El personaje, la mujer, más que recordar los hechos, rememora los olvidos, los huecos vacíos de su tránsito. Va a vaciarse íntegra con su muerte: busca un orgasmo que seguramente la vida no le dio... la mujer fallece, y en ese acto reivindica su cuerpo. De masoquista ha pasado a sádica. Elizondo describe el proceso con la minuciosidad de quien deriva de ello placer” (Rumazo 1974, 271).

Pero el desencanto de Rumazo por esta obra también halla su justificación por la tradición de la que proviene el autor. Al ser la muerte una constante en la literatura mexicana, Elizondo no la procesaría con suficiencia para brindarle al lector nuevos aportes interpretativos: “Sin retener lo ancestral, ni lo fundamental universal —desde el mirador americano— *Farabeuf* viene a constituir la clásica obra híbrida. Toma de lo uno y de lo otro para resolverse en palpable infecundidad” (Rumazo, 278).

Pero si Salvador Elizondo practica en *Farabeuf* “un sadismo de receta”, Rumazo dirá de Sabato que reflexiona sobre un sadismo “vital” (Rumazo, 287), coherente.<sup>11</sup> ¿Qué implica esta distinción? Como en Dostoyevski, dice la autora, en Sabato el mal tiene pureza. Observa en la obra del argentino a un escritor que no se deja adoctrinar por la heterodoxia, cuyos personajes no reproducen los arquetipos de Sade, sino que se muestran “torcidos por naturaleza, por destino, o por presión de fuerzas dialécticas” (Rumazo, 209). Si del sadismo se ha hecho un lugar común en la narrativa del siglo XX, refiriéndose solamente a la pulsión sexual, en Sabato este tema toma otro camino: el del pretexto para hablar de otros asuntos.

Al contrario de Elizondo, quien miraría al sadismo desde una preocupación esencialmente carnal, Sabato lo toma como excusa para abordar cuestiones psicológicas del ser humano. El sadismo de Sabato no se reduce exclusivamente, según Rumazo, a los actos de dolor infligidos al cuerpo, sino que tienen otro tipo de correlatos: “Sadismo para desde él atrapar el mundo, para interpretar el reino de la muerte, no porque se quiera hacer obra de calco de una postura literaria europea o de una deformación psicológica ya exhaustivamente estudiada” (Rumazo, 293). El sadismo de Sabato expandiría su significado e interpelaría a la muerte y la destrucción como formas de explicar la existencia humana, de afirmar la vida; su sadismo apuntaría hacia un conocimiento crudo de la humanidad. Herirse desde adentro, y no solo desde una superficie – a la vez profunda- que sería el cuerpo.

Lupe Rumazo propone una suerte de manual sobre la “buena” literatura del mal y pone como ejemplo los postulados temáticos y narrativos de Sabato, quien para la autora muestra a personajes incompletos, desgarrados por la historia, capaces de cometer actos ambiguos porque su mente está escindida entre la racionalidad y la

---

<sup>11</sup> Rumazo cita en *Rol beligerante* el lugar de enunciación de Sabato que lo haría un escritor vital, es decir, consistente con lo que vive y escribe: “Soy un investigador del Mal, ¿y cómo podría investigarse el Mal sin hundirse hasta el cuello en la basura? Yo, Místico de la Basura y del Infierno puedo y debo decir: ¡Creed en mí!” (Rumazo 1974, 269).

emotividad, en ese cruce emerge la transgresión: “En Sabato se aparejan un criterio científico y otro empírico: científicamente se dicta condena sobre uno y otro personaje, empíricamente se les hace vivir esa condena” (Rumazo, 297). Además, la obra de Sabato asumiría un compromiso con la realidad: “Y la novela más subjetiva es social y de una manera directa o tortuosa está dando un testimonio de la realidad entera”, nos recuerda Rumazo. Sabato es, bajo este análisis, un escritor consiente del momento histórico que le tocó vivir y lo hace a través de las herramientas de la literatura del mal, una que le permite ampliar la comprensión de su entorno social. No reduciría su conocimiento del sadismo a un acto material, somático, de aflicción esencialmente carnal. Más bien, su acercamiento a este concepto se da en la medida en que devela que al cuerpo social -llámese sociedad, familia, colectividad- también se lo puede afectar desde un desgarramiento físico que, en definitiva, es moral.

Uno de los aportes clave de Rumazo en este debate tiene que ver con un tema adyacente a la literatura del mal: la crueldad. Para la autora, “es cruel una obra no necesariamente por el dolor que engendra, ni porque en ella se despliegan acciones letales, sangrientas o monstruosas; el epíteto viene más bien de la rigurosidad con la que el autor se une a la vida [...]” (Rumazo, 264).

En la literatura cruel encontraríamos la representación del verdadero ser humano, alguien que está a punto de desfallecer, temeroso de una vida incierta, pero seguro de que esa vida es real, porque el dolor le recuerda que así es. El dolor acentúa la vida. Este sería un tipo de “literatura ética”, como plantea José Ovejero en *La ética de la crueldad*, pues no miente al lector ni lo desvía de la realidad concreta.

La crueldad ética es aquella que en lugar de adaptarse a las expectativas del lector las desengaña y al mismo tiempo lo confronta con ellas. Es ética en el sentido de que pretende una transformación del lector, impulsarlo a la revisión de sus valores, de sus creencias, de su manera de vivir. Y es cruel de una forma similar a aquella escena de *La naranja mecánica* en la que el protagonista, gracias a un mecanismo de sujeción de los párpados, se ve obligado a seguir mirando sangrientas orgías más allá de lo soportable; eso es a veces lo que hace el arte con nosotros (Ovejero 2013, 61).

En concordancia con aquel planteamiento de Ovejero, Rumazo aboga por una ética de la crueldad. La autora prefiere a los autores y a los sistemas literarios que no escapan del mundo-época en el que viven, ni de sus representaciones más descarnadas. Ella insta a la crítica literaria a develar la inconsistencia discursiva de obras que,

autoetiquetadas como crueles o sádicas, son limitadas en sus planteamientos (como propone en el caso de Salvador Elizondo). Defiende en sus ensayos a la literatura del mal, alejándola de los prejuicios con los que comúnmente se la ha trabajado. Expande las nociones convencionales que la teoría literaria le ha atribuido al sadismo o a los análisis estructurales, para proponernos nuevas estrategias de lecturas.



## Capítulo segundo

### Diálogos con tradiciones de la literatura local y extranjera

#### 1. Un canon de autores esenciales para Lupe Rumazo

Armar un canon literario personal es, en muchos de los casos, una tarea arbitraria. Los únicos criterios de selección son el gusto particular por cierto tipo de literatura y el vínculo emocional-intelectual que uno genera con determinado autor. Ese canon personal pocas veces trasciende la esfera de lo íntimo y se convierte en algo público, como el reciente proyecto del Premio Nobel de Literatura sudafricano J. M. Coetzee, a quien la editorial argentina El hilo de Ariadna le pidió que eligiera doce títulos literarios para volver a publicarlos y que escribiera sus prólogos; luego Coetzee los convirtió en largos ensayos.

El proyecto se denominó *Biblioteca personal J. M. Coetzee*, inspirado en la misma empresa que llevó a cabo el escritor argentino Jorge Luis Borges, quien creó la *Biblioteca di Babele* y la *Biblioteca personal*.<sup>12</sup> Coetzee no pretendía convertir a su selección personal en un canon de escritores oficiales, a los cuales ineludiblemente hay que releer para convertirlos en clásicos o para demandarles una explicación sobre los procesos de formación de la historia cultural de la humanidad.

A la biblioteca personal de Borges se le criticó esa aparente “intención” y Coetzee lo defendió al respecto: “[Borges] no se proponía introducir un canon alternativo, una colección de cien libros que podían constituir las bases de una civilización alternativa a la civilización que se erigió a partir de los libros canónicos de Occidente” (Coetzee 2015).

Según El hilo de Ariadna, la real intención de este trabajo siempre fue una: compartir autores a partir de un gusto personal, especialmente aquellos que han estado por fuera del *mainstream* literario. Varios de los escritores (y de los títulos, sobre todo) que Coetzee eligió para su biblioteca no necesariamente formaban parte de un canon tradicional, es decir, de aquel que ha sido legitimado históricamente por determinada academia, gobierno, editorial o movimiento literario.

---

<sup>12</sup> La *Biblioteca di Babele* fue creada en la década de los setenta para un editor italiano y reunía a 33 libros relacionados al género fantástico, mientras que la *Biblioteca personal* fue ideada para un editor argentino y contendría 100 volúmenes basados en el gusto personal de Jorge Luis Borges. Este último proyecto no pudo concluirse por el fallecimiento del escritor argentino.

Ese tipo de cuerpo literario “oficial” generalmente plantea una relación jerárquica en la literatura, establece un deber ser de la lectura y orienta, muchas veces como una forma de adoctrinamiento, una particular manera de entender el mundo a través de las letras. Lo único que esto produce es la consolidación de un relato unidireccional y mezquino de la literatura. El mayor reproche personal que le podría hacer a Coetzee, en este sentido, es la ausencia de mujeres escritoras en su biblioteca, aunque sea un proyecto individual.

El poeta guayaquileño Ernesto Carrión, en un ensayo leído en el XII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla, entendía al canon en la literatura, particularmente en la poesía ecuatoriana, como una suerte de “consenso” de una mayoría o de un poder con claras finalidades nacionalistas y homogenizantes de la identidad. Ese tipo de canon excluye sistemáticamente de la historia literaria a los escritores que eran diferentes, ya sea por su condición sexual, de género, de clase, militancia política, procedencia geográfica o por la forma estética en que retrataban su realidad (sobre todo aquellos quienes apelaban a la escritura del yo).

Esta noción hegemónica de canon le pasó factura a muchos autores a quienes recién desde la segunda mitad del siglo XX se los está leyendo con mayor atención y prioridad, como Pablo Palacio, David Ledesma Vásquez, Francisco Granizo, Humberto Salvador o la misma Lupe Rumazo en el contexto ecuatoriano. En el caso de las mujeres, esta exclusión no ha cambiado mucho en la actualidad y ya parece una penosa práctica naturalizada en distintos lugares de la sociedad ecuatoriana, como la academia, el Estado a través de sus políticas culturales y educativas, y los medios de comunicación más tradicionales.

Un canon literario no solamente promueve un tipo de literatura sobre otra, sino que cuando realiza este desplazamiento subjetivo, está además promoviendo los contenidos con los que está de acuerdo el Estado o el fantasma de la gran mayoría. Si bien la mayoría no participa de la creación de un canon literario (pues la mayoría no lee poesía, ni está al corriente de sus autores nacionales), existe ese fantasma de la gran mayoría que no es otra cosa que el modo en que un país se mira a sí mismo, lo que concluye con la formación de una especie de ideología de la cultura nacional. Esa mirada que tiene un país sobre sí mismo (digamos: católico, heterosexual, cosmopolita, etcétera) es lo que predomina al momento de organizar un canon. Y esa mirada parcial, sesgada, es siempre la mirada de unos cuantos. Por eso Cuba, por ejemplo, tuvo un canon literario socialista que demoró años en reconocer a Lezama Lima (Carrión, 2014).

Estas precisiones son fundamentales para entender el esquema que Lupe Rumazo emplea para armar su propio canon de escritores a partir de sus ensayos: no pretende convertirlos en clásicos, a pesar de que provienen de una cierta tradición literaria y han sido catalogados como universales; y se aleja de las lecturas convencionales que se han establecido alrededor de su obra en los estudios literarios. Si bien su ejercicio académico concreto es la crítica literaria, en el acto de elegir a qué autores analizar, y evidenciar su nivel de identificación o rechazo con uno u otro escritor, Rumazo está mandando una clara señal: a ellos hay que leerlos, pero bajo determinados marcos de interpretación.

Es, en este sentido, una selección arbitraria, de autores convencionales, pero con diferentes aproximaciones analíticas a sus libros. Incluso, hay una explícita manifestación de Rumazo por hacer justicia a su obra “secundaria” y por desterrarlos de los lugares comunes, como en el caso de Simone de Beauvoir, a quien le interesa leerla como una mujer esencialmente escritora antes que como autora feminista.

El punto de partida del canon de Rumazo está en la modernidad literaria. Es decir, en la transición de la literatura romántica, costumbrista y relatora de los procesos de formación de las naciones del siglo XIX, hacia una en la que la forma del lenguaje y los objetos de representación cambian drásticamente en el siglo XX. A Rumazo le interesa analizar cómo lo urbano, lo subjetivo y lo individual van armando un nuevo relato de su época. La literatura que ella prefiere, durante esta transición, se desarrolla en los terrenos más íntimos del ser humano, con personajes cotidianos cargados de preocupaciones existenciales, pero estrechamente vinculados a su entorno social.

Lo que más le seduce a la autora son los quiebres epistémicos en la forma cómo se entiende y representa el mundo mediante la literatura del siglo XX. Tanto es así que sus intereses como ensayista se emparentan con sus intereses como novelista, ya que en su obra de ficción reflexiona sobre los mismos temas que a ella le preocupan como crítica literaria. Su literatura es la continuación de una misma inquietud estética y existencial, como se ha insistido previamente.

Rumazo no se detiene en ningún género literario a la hora de auscultarlos y de ensayarlos, hecho que se revela en los guiños intertextuales que están en todos sus libros. Su obra es cruce continuo de diversos registros y tonos literarios. Sin embargo,

le da prioridad a la novela como objeto de estudio en sus ensayos,<sup>13</sup> pues según ha dicho es en este género en el que encuentra los dos rasgos más definitorios de la literatura moderna: el tratamiento del tiempo y el espacio.

El tiempo y el espacio no solo le sirven para constatar que estamos ante un nuevo momento literario (la modernidad), también son su filtro para organizar a su canon de escritores. El mundo subjetivo de un autor, para la autora, no puede despegarse de la realidad en la que existe. Por ello, no es raro que Rumazo elija como escritores de cabecera a Marcel Proust, James Joyce, William Faulkner y Franz Kafka, entre otros. Ellos nacieron en el siglo XIX y desarrollaron su obra en el XX. Mediante sus narrativas mostraron los principales cambios sociales e íntimos entre esos dos siglos: la transición de un sujeto rural hacia uno moderno.

Se alejaron de los esquemas narrativos lineales y apostaron por los saltos y las dilataciones temporales para darle otra textura a sus libros, menos predecible. Y, lo que es más importante según Rumazo, hicieron del espacio en la literatura un lugar irreal, móvil, psicológico, imaginativo, expandido.

Una gran mayoría de personajes en la modernidad literaria son testigos de una época marcada por los desplazamientos territoriales, las preocupaciones individuales, las crisis de valores, el desarme espiritual y el ordenamiento de un nuevo y radical modelo civilizatorio. La autora busca en ellos una suerte de espejo en donde verse y reconocerse. Asume que no hay Uno sin Otro<sup>14</sup> y, en esa retroalimentación, el individuo se deviene en un ser que tiende hacia la completitud, aunque este sea un ejercicio a priori fallido. Pues no hay un fin, sino un perpetuo devenir.

Lupe Rumazo es consciente de que el individuo no parte desde cero, sino que hay condiciones históricas y sociales que lo predeterminan, y una fuerza creadora que le precede; una fuerza, en su caso, refugiada en la literatura. A través del ensayo como experiencia reveladora y de autobiograficción, la autora entrega al mundo una forma

---

<sup>13</sup> Es en la teoría que ella ideó, el Intrarrealismo, donde más relevancia le da a la poesía como objeto de estudio. En el resto de su trabajo ensayístico, la novela tiene mayor peso justamente porque ve en ella los rasgos más importantes de la modernidad literaria.

<sup>14</sup> En un correo personal del 17 de enero de 2015, Rumazo reflexionaba sobre este tema a partir de su cuento "La marcha de los batracios": "Pienso que el cuento desde mi apreciación actual y ya lejos de esa realidad transfigurada desentraña el amasijo tremendo que vive el escritor dentro de sí, en relación a los otros que lo observan y juzgan, frente a una alteridad siempre violenta y generalmente condenadora. Es el problema del Otro desde la literatura el que allí se trata y no otra cosa. Esa alteridad tan estudiada por Todorov con relación a la conquista de América pero en realidad puesta de presente frente a lo que llama "La cuestión del Otro". El Otro al cual no podemos obviar en ningún caso y al que de todas maneras, muy en lo profundo, valoramos o no; nos acercamos o distanciamos; y finalmente aceptamos o ignoramos su identidad".

de conocimiento que ya no solo es social, sino íntima. A Rumazo no solo le preocupa entregar una obra singular estéticamente bien resuelta, sino una opinión sólida de su manera de ver el mundo.

La postura de Rumazo frente a la literatura está mediada por el nivel de compromiso que el autor tenga consigo mismo y con el resto.<sup>15</sup> Dicho compromiso estaría relacionado con uno de sus postulados anteriormente citados: un escritor no puede vivir aislado de sus circunstancias y Rumazo es una mujer que escribe para entenderse y para comprender lo que le rodea y desborda. Por eso Albert Camus está referencialmente más presente en su obra. Al igual que ella, el autor francés busca una verdad que le permita desentrañar el misterio<sup>16</sup> de la vida para trascender, para dejar una huella letrada que le diga a las futuras generaciones: existimos y eso fue lo que sufrimos. Ambos son autores éticamente crueles porque no le huyen a la narración del dolor, que es allí donde estaría su sentido de verdad. Camus vivió la guerra y ésta le atravesó, por eso estuvo relacionado parcialmente con la filosofía existencialista,<sup>17</sup> para entender esas “incoherencias” de la humanidad.

[...] se presenta como aquella filosofía (el existencialismo) que, consciente y abiertamente, a la esperanza opone la desesperación, a la construcción de la meta el naufragio final, a la continuidad del ser la quiebra entre ser y existencia, a la coherencia del pensamiento racional lo inconsecuente y huidizo de un estado de ánimo, al gozo inefable frente al ser la angustia frente a la nada... (Bobbio 1998, 22).

---

<sup>15</sup> Lupe Rumazo define a ese tipo de compromiso así: “No he buscado ser necesariamente comprendida [...]. Creo que esto se relaciona con una suerte de pureza intelectual que ejerzo conmigo misma. Tengo que llegar internamente en todo momento a la máxima autenticidad y al encuentro de la verdad. Esto quizá puede producir incomunicación. Muy seguramente, pero no quiero evitarlo porque no sabría escribir de otro modo. La escritura es un compromiso total y no podría, al menos para mí, ser de otra manera. ¿Compromiso con quién? Conmigo, muy en primer término. De ese compromiso se derivan los otros” (Rumazo 2014).

<sup>16</sup> Para Rumazo, el misterio no es oscuridad, sino la constatación de que no todo es evidente en la vida y, la literatura, ayuda a aclarar ese panorama: “El misterio es bruma, niebla, en las que estamos inmersos todos y a las cuales tratamos de despejar. Saint-John Perse, en sus *Crónicas*, se pregunta: ‘¿Y esa parte en nosotros divina que fue nuestra parte de tinieblas?’”. A lo que cabría decirle: Siempre está allí pero no existen respuestas; hay que buscarlas, o mejor aun crearlas, tanto como hay que hacerlo con las preguntas” (Rumazo 2014).

<sup>17</sup> Rumazo comparte varios vínculos con el existencialismo, en tanto considera que este movimiento filosófico define al ser humano como un sujeto móvil y no fijo. Es decir, que está en permanente tránsito, “que su vida es un hacerse, un peregrinaje en pos de los que en él es esencial; y que de las cosas todas muy difícilmente conocemos lo que en ellas constituye esencias; dice (el existencialismo) al mismo tiempo que la búsqueda de lo básico causa en el hombre un estado agónico o produce la oscuridad nihilista que sirve de fondo al ser. Lo agónico, el insistir en la propia personalidad, lleva a los existencialistas cristianos a Dios; la conciencia de la nada, al teísmo, a la convicción de que jamás se podrá captar la médula de lo divino” (Rumazo 1964, 193).

Develar lo que no es evidente es una tarea incómoda y hacia allí apunta la narrativa de Rumazo. Su voz no solo es la de una escritora preocupada por la rigurosidad académica a la hora de hablar sobre literatura, sino la de una mujer con un punto de vista propio sobre su realidad. Todo viso moral impuesto por la sociedad es escudriñado en su crítica literaria (incluso en los que ella cae) y, para ello, se sostiene en autores que no guardan reservas a la hora de indagar en la conducta humana, como William Faulkner. El escritor estadounidense pobló su universo narrativo de personajes destinados a romper el cerco de lo políticamente normado, no había espacio para el recato. Sus personajes son seres ambiguos y oscuros, individuales en muchos casos, pero con historias y conceptos colectivos, como cuando desarrolla las complejidades del racismo en el sur de Estados Unidos.

Pero si el ser humano tiene una predisposición natural hacia el descenso moral, ¿es necesario que salga de ese “agujero negro”?, se pregunta Lupe Rumazo. Hay una categoría que ella utiliza para resolver esta cuestión: fermentario. La palabra está basada en el libro homónimo del filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira, a quien Rumazo admira, y la define —al fermentario— como la capacidad de taladrar hondo en la literatura para mostrar lo verdaderamente vital, para darle un cuerpo material a lo invisible sin importar lo que este refleje.

Rumazo trabaja orientada bajo este principio. En su novela *Carta larga sin final* adquiere una suerte de voz mística que le permite dirigirse a su madre que está muerta y, en ese diálogo supraterrrenal pero no menos materialista, concreto, real, reflexiona sobre la precariedad de la vida. Así, en sus ensayos apela por una conducta a la hora de reflexionar literariamente: “Ser errante, no detenerse nunca, tomarle la temperatura a la tierra, primero; ver a Dios en ‘lo que está ante nosotros’, abolir el criterio de bondad y maldad, ser natural, ser hedonista” (Rumazo, 60).

La escritura para Lupe Rumazo es una batalla íntima, un intento por explicar su lugar en el mundo, por lo que se vuelve confesional. Mientras más autorreferencial se hace su narrativa más devela experiencias de verdad. En una entrada de los diarios del Alberto Giordano, reunidos en el libro *El tiempo de la improvisación*, el escritor argentino recuerda que María Zambrano decía que “la confesión literaria es la máxima acción que se puede ejecutar con palabras ya que apunta al encuentro de vida y verdad, a la transformación de quien se confiesa, de quien se expone activamente al encuentro con algo verdadero de sí mismo”. Esa verdad de lo íntimo, agrega Giordano, “despojada de falsificaciones, tiene, según Zambrano, la capacidad de enamorar y

hacer más activa la vida, sobre todo cuando lo que está en juego es el deseo de supervivencia”. En esta línea transita la propuesta de Rumazo, cuya obra, al empatar ficción con filosofía, adquiere connotaciones metafísicas, sobre todo cuando su principal sujeto de estudio es ella misma. “La única realidad fundamental para cada hombre es su propia vida”, decía Ortega y Gasset en *El hombre y la gente*, y esta premisa bien podría caberle a la obra de Rumazo.

## 2. Una teoría sobre el Intrarrealismo: literatura hecha por mujeres

A las épocas se las puede estudiar por lo que en ellas se escribe ¿Cómo lo hace la mujer nueva? Con veracidad; maneja un caudal erudito, aunque no total.  
Lupe Rumazo, en *Yunques y crisoles americanos*.

Los aportes de Lupe Rumazo a la teoría literaria moderna no solo cumplen la función de revisar y expandir ciertos conceptos que han sido tratados con limitaciones en la literatura del siglo XX, como el sadismo o la crueldad.

También es la artífice de una nueva teoría literaria basada en uno de sus principales intereses como ensayista: entender su lugar en el mundo como escritora y el de sus pares latinoamericanas. Para ello, creó la noción de Intrarrealismo, una teoría que aparece por primera vez en su segundo libro de ensayos, *Yunques y crisoles americanos*. Rumazo elaboró ese libro en Madrid, cuando la escritora española Carmen Conde le pidió que dictara una conferencia en el Ateneo sobre la literatura femenina regional; de ahí nace, con controversias, esa teoría:

Finalmente no di esa conferencia en reacción al franquismo que ella (Carmen Conde) representaba y porque se quería hacer (sic) a Rubén Darío español. Y yo soy fundamentalmente americana. Si bien existe una univocidad de todos los seres reales y una misma compenetración en el cosmos, como nos enseña Whitehead, en contraposición con la lógica cartesiana, es también indudable que la escritora como individuo ve el mundo y lo vive y padece de diferenciada manera. En *Yunques...* quiero mostrar cómo la escritora repele la violencia con la trascendencia, con la creación (Rumazo 2014, 24).

Cuando Rumazo escribió *Yunques y crisoles americanos* en 1967, ella reconoció en la literatura latinoamericana, especialmente en la femenina, una conciencia ética que se ajustaba a la época en que se desarrollaba; y esa conciencia se traducía en una innovadora propuesta estética. A partir de esa observación, Rumazo

ideó la teoría intrarrealista para agrupar a una generación de escritoras que no formaban un movimiento orgánico, pero sí representaban dispersamente una nueva y provocadora tendencia literaria.

En el Intrarrealismo estarían aquellas escritoras de la región que comparten un mismo interés estético y existencial, pero que conservan su individualidad. Es decir, no se proponían escribir desde la colectividad o como una forma de panfleto para reclamar, por ejemplo, las condiciones de violencia de género que vivían. Sin que se lo propusieran, sus propios relatos y experiencias marcaban un discurso común, pero que tenían su origen en lo más hondo de sus particularidades. No es gratuito que en un sistema heteronormado, patriarcal y misógino, los temas que más exploraban las mujeres en el anterior siglo (y hasta ahora, pero con otros matices) se relacionaban con la maternidad, la liberación sexual y reproductiva, o el “cuarto propio” desde donde podían alcanzar la libertad económica.

La académica estadounidense Elaine Showalter propone que la justificación para estudiar a las escrituras de mujeres por separado de la de los hombres radica tanto por la historia común que comparten por su género (desigualdad, violencia, limitaciones socio históricas para escribir), así como por sus estéticas que apelan más a un discurso de lo íntimo que, sin embargo, no deja de ser colectivo. Ese mismo método de análisis aplicó Lupe Rumazo para formular el Intrarrealismo.

La idea de estudiar a las escritoras como un grupo aparte no está basada en que todas sean iguales, o en que desarrollen un estilo parecido, propiamente femenino. Pero sí cuentan con una historia especial, susceptible de análisis, que incluye consideraciones tan complejas como la economía de su relación con el mercado literario; los efectos de los cambios sociales y políticos en la posición de las mujeres entre los individuos y las implicaciones de los estereotipos de la escritora así como de las restricciones de su independencia artística (Showalter 1999, 61). Comenta esta cita.

Para definir al Intrarrealismo hay que caracterizar el tipo de escritura de las mujeres que forman parte de este sistema. Para Lupe Rumazo, ellas son autoras que, narrando lo que viven, dejan un testimonio de su generación; hay verosimilitud en sus propuestas narrativas y poéticas; innovan en el lenguaje y en el contenido; se alejan del estructuralismo tal como lo entiende Rumazo; sus preocupaciones individuales se convierten en colectivas; no rechazan las tradiciones literarias, sino que las conjugan a partir de la experimentación formal; representan la diversidad cultural de la que son

parte como escritoras latinoamericanas; y, lo más importante, se alejan de la escritura realista propia de la mitad del siglo XX.

La América de la literatura realista, a pesar de su inmensa proyección, fue una América recortada, más amputada se mostró la del criollismo o la del costumbrismo. Pecaron en acuñar un único semblante en continente de mil y un rostros, mil y una posibilidades. Y se olvidaron de algo sustantivo: que América quiere decir “saliva de variada lección”, inagotable matriz, “sincretismo asombroso” [...]

Para el escritor intrarrealista lo social -fundamento de la literatura realista- pasa a segundo término, aunque lo explote; más le interesa entregar un asir profundo de los hechos (Rumazo 2011, 442).

La literatura intrarrealista es íntima, pero no antisocial, recuerda Rumazo. A pesar de que plantea una preocupación individual, paralelamente está exponiendo un diálogo social que busca la trascendencia: “El intrarrealismo no es realismo, ni neorealismo, ni cosmopolitismo. Intrarrealismo por metido dentro de la realidad cotidiana, y por (estar) introducido doblemente en la metafísica” (Rumazo, 448).

Las autoras convocadas por Rumazo dentro de esta propuesta conceptual exponen una mirada honda de la realidad, pues además de la naturalizada e histórica violencia de género que han sufrido en plano más privado de su vida, a esta se añaden las vejaciones de clase, políticas, étnicas, estéticas, culturales y etarias, entre otras. Si en un inicio el realismo social latinoamericano problematizó esencialmente los conflictos de clase y política, el intrarrealismo buscaría ampliar la dimensión de los dramas sociales incorporando lo que las mujeres tenían que decir desde la literatura.

Esta crítica al realismo no tiene que ver con su carácter formal, pues hay el reconocimiento por parte de Rumazo de que este movimiento renovó positivamente el lenguaje literario. Solo hay que pensar, en el contexto ecuatoriano, en las obras de José de la Cuadra o de Enrique Gil Gilbert, quienes, especialmente a través del cuento, refrescaron el panorama literario de su época. La crítica al realismo social, especialmente de la primera mitad del siglo XX, radica en el aliento corto que habría tenido a la hora de retratar a sus personajes y de mirar a otros sujetos y a otras problemáticas. Convencionalmente, el realismo social ha sido aquel que registra literariamente los acontecimientos más importantes de la vida pública, esos que son fundamentales para la nación, para la historia, incluso, para la memoria colectiva. Pero,

¿qué es lo socialmente relevante; quién define la historia que se debe narrar o los recuerdos que deben estar presentes en nuestros imaginarios de país?

Durante mucho tiempo, el realismo social estuvo vinculado con un cierto tipo de sujetos y de problemas que fueron jerarquizados en detrimento de otros. En un inicio, en América Latina, el realismo tuvo que ver con la representación del hombre blanco y mestizo, y su relación con la ciudad y el poder, luego, se fue ampliando la mirada hacia otros sectores y sujetos, como el problema del indígena y la tierra; el negro y el racismo; el hombre moderno y el avance de la tecnología; las diversidades sexuales y de género; la mujer y la violencia, y así.

Sin embargo, esa noción reduccionista del realismo, que prioriza a unos sobre otros y que dictamina moralmente qué es lo que se debe narrar, anuló por completo las historias personales, la experiencia individual, los afectos pasajeros. Mientras unos pensaban que lo socialmente importante era aquello que pasaba en las guerras, en la política o en las luchas sindicales, nadie se preguntó qué sentía y pensaba aquella mujer que veía esa realidad desde atrás de la ventana de su casa, quien además sufría por la imposibilidad de tener autonomía económica, o que le angustiaba la maternidad, o que amaba a personas de su mismo género. Por ello, las mujeres no solo tuvieron que convertirse en escritoras para narrar ese tipo de vidas, sino en las protagonistas de su escritura, de una nueva historia que ahora tiene más reconocimiento y menos prejuicio.

Es así como la literatura escrita por mujeres sigue desafiando a la teoría literaria, a los discursos culturales y a la literatura en sí, pues constituye una mirada inagotable (como lo planteaba la poeta y activista estadounidense Adrienne Rich) y conjunta (ética, afectiva, intelectual y social) de la experiencia que se llama realidad. Y, en ese sentido, el Intrarrealismo tiene una justificación académica válida en tanto pretende estudiar a través de la literatura a ese tipo de realidades, aunque algunas de las principales integrantes de esa teoría presentan intenciones literarias distintas.

Escritoras y lectoras siempre lo han tenido difícil. Aristóteles afirmó que la “mujer lo es debido a una falta de cualidades” y Santo Tomás de Aquino creía que la mujer era un “hombre imperfecto”. Cuando Donne escribió *Air and Angels* aludía (pero sin refutarla) a la teoría aquiniana por la que la forma es masculina y la sustancia femenina: cual dios, el superior intelecto masculino imprime su forma sobre la maleable e inerte sustancia femenina. Antes de Mendel, los hombres creían que el esperma eran las semillas activas que daban forma al óvulo que, carente de identidad, esperaba hasta recibir la impronta masculina (Selden, Widdowson, Brooker 2001, 151).

La propuesta de Rumazo no se propone jerarquizar a las mujeres por sobre los hombres, ni otorgarles concesiones por la histórica y naturalizada violencia que han vivido, aunque bien podría ser así como un acto de justicia literaria y social. Rumazo, además, no cree en el feminismo como un igualador social y apela a que las escritoras intrarrealistas que ella seleccionó no abogan por esta forma de pensamiento: “No son feministas; el honor les viene de su condición de mujer y de intelectual; no necesitan por ende imponer una naturaleza femenina” (Rumazo 2011, 424).

La única diferencia esencial que Rumazo identifica entre hombres y mujeres es la biológica, la natural, con la que se nace: sexo masculino, sexo femenino. Por fuera de eso, ambos viven lo mismo, dice la autora, solo que los hombres, en el campo de la literatura y en otros más, han tenido mayores privilegios en la palabra y en los espacios para manifestarse. Por ello Rumazo insta a registrar la escritura de mujeres desde el intrarrealismo. “En los dos sexos se realiza el mismo drama de la carne y el espíritu, de la finitud y la trascendencia. Los dos son seres roídos por el tiempo y acechados por la muerte; tienen una misma necesidad esencial el uno del otro, y pueden extraer de su libertad la misma gloria” (Rumazo, 70).

Pero pensar al sexo biológico como un principal diferenciador natural de los seres humanos es una noción que ha sido cuestionada severamente por diferentes pensadores. Por ejemplo, el filósofo y activista *queer* español Paúl Preciado (antes conocido como Beatriz Preciado) reclamaba que se reconozca políticamente a otras identidades sexuales que no son dicotómicas, como las transexuales o las intersexuales. Y ha demostrado como tantos otros teóricos, filósofos, activistas o científicos que el sexo, al igual que el género, es una cuestión aprendida que cumple roles sociales y no algo que está definido por la naturaleza: “Quizá el origen de todo sea el cuerpo, pero no como organismo natural, sino como artificio, como arquitectura, como construcción social y política. Eso que siempre imaginamos como biológico — la división entre hombre y mujer, masculino y femenino— y que es una construcción social” (Preciado 2010).

A Rumazo le interesa estudiar diferenciadamente a las mujeres por los relatos comunes (sin proponérselos) que generan, pero al no reconocer los múltiples feminismos ni las teorías de género que problematizan hasta las condiciones biológicas de los individuos, su teoría pierde mayor profundidad.

Por otro lado, cuando Rumazo analiza “lo fundamentalmente creativo” en la escritura de mujeres, recurre a los postulados de Virginia Woolf, quien evidenció

varios denominadores comunes en las temáticas abordadas por las mujeres de su época: resentimiento, amargura y denuncia, “expresiones todas que exageradas debilitan un libro, lo desnaturalizan y delatan a quien por sentirse humillada busca un nivel mejor en donde instalarse” (Rumazo, 39). La literatura intrarrealista sería la otra, según Rumazo, la que trasciende la queja y propone nuevos acercamientos personales a los problemas de las mujeres, sin comprometer su calidad narrativa. Pero si bien los temas que identificó Virginia Woolf eran necesarios de ser abordados en su momento histórico, para Rumazo no debieron agotarse en sí mismos, ya que se convirtieron únicamente en panfletos discursivos.

Una vez bosquejados los principios de la teoría intrarrealista: ¿quiénes son las escritoras que la representan? Son autoras latinoamericanas que empezaron a escribir en la mitad del siglo XX, o, más específicamente, que nacieron alrededor de 1925, en plena fermentación de la modernidad literaria. Entre ellas se encuentra la misma Lupe Rumazo: “Nosotros, esta generación mía, somos rebeldes pero desinteresados, quizás pesimistas o por los menos escépticos, que de antemano sabemos o damos por real el hecho de que muy poco fraguará en otro de cuanto vamos creando” (Rumazo, 45).

Las intrarrealistas, además, tendrían particularidades que las definen como autoras con un sello local profundo: melancólicas, pero entendida esta noción como una “rebeldía callada”, sentimentales de una manera “primitiva” y escépticas sin perder su capacidad de indignarse.

Estas categorías que propone Rumazo, analizadas desde una lectura sesgada, se las puede asociar con las representaciones arquetípicas que se han hecho de la mujer en ciertos discursos sociales y literarios. En tanto han sido históricamente retratadas como sujetos emocionales antes que racionales; primitivos antes que evolutivos; sujetos de queja antes que de propuesta; seres para el deseo de otros y no seres deseantes libremente; seres míticos y no concretos; seres ideales y no materiales.

Sin embargo, Rumazo, al caracterizar de esa forma a las mujeres intrarrealistas, no lo hace desde una mirada ajena, sino desde su lugar como escritora y mujer: mira los temas literarios que abordan sus colegas latinoamericanas y, a partir de esa observación, elabora sus conclusiones. Quizás, lo que busca Rumazo es devolverle a la mujer esas categorías sin la carga del prejuicio y, así, pensarlas literariamente como individuos íntegros, conscientes de lo que pueden y quieren ser.

Entre las escritoras intrarrealistas que Rumazo destaca en *Yunques y crisoles americanos* está Idea Vilariño, Margarita Paz Paredes, María Dhialma Tiberti, Susana

Bombal, Josefina Urdaneta, Blanca Varela, María Elena Walsh, Alejandra Pizarnik, Rolina Ipuche Riva, Clara Silva (considerada por Rumazo como “la nave insignia que abre ruta hacia el intrarrealismo”), Emma de Cartosio, Luisa Josefina Hernández, Ida Gramcko, Raquel Jodorowsky, Guadalupe Amor, Lucila Velásquez, Kuisa Pasamanik, Ida Vitale, Selva Casal, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou.

Para Rumazo, las escritoras intrarrealistas le entregan a la literatura algo fundamental: “un compromiso íntimo, no solo de testimoniar un ahora, sino de mostrar que una vida es necesariamente una realización, y una responsabilidad y una libertad puestas a prueba” (Rumazo, 66).

El intrarrealismo, bajo este contexto, quizás sea solo una excusa de Rumazo para entenderse a ella misma, para definir teóricamente su propuesta narrativa y, por lo tanto, darle una justificación argumentada (y mostrar que otras mujeres también piensan como ella) a los motivos y temas de su literatura.

Hay que destacar que además de estas autoras latinoamericanas, Rumazo siente una gran identificación por mujeres de otras latitudes, como Sidonie-Gabrielle Colette, de quien admira su aguda intuición para entender el mundo a través de la escritura del yo: le interesa ese empate que logró entre una vida desenfrenada y una literatura elevada, y el uso acertado de elementos cotidianos para crear un universo narrativo común con otras mujeres. De las obras de Simone de Beauvoir, sobre todo las filosóficas, destaca que nadie como ella había antes cuestionado al sexo -tanto en la ficción como en sus ensayos- desde una matriz sociocultural y la ausencia de contrastes en un mundo de antemano organizado por jerarquías.

De los diarios de Maria Bashkirtseff, la escritora ucraniana de nacionalidad rusa, Rumazo destaca su vocación temprana para la escritura y la manera cómo convirtió su existencia en un problema que lo fue resolviendo literariamente. Incluso, detecta que en su obra escrita y plástica plantea una visión anticipada de corrientes filosóficas como la existencialista. Finalmente, de la escritora francesa Françoise Sagan, a partir de su obra *Buenos días, tristeza*, aplaude el cuestionamiento que ejerció sobre la moral conservadora de la época en que vivió siendo tan joven. Rumazo le apuesta a escritoras que destacan por cualidades radicales y necesarias: rebeldes, provocadoras, pero siempre atentas a lo que está pasa en su entorno social y afectivo.

### 3. Acento local: escritores latinoamericanos

Si el hombre americano hurga en su cultura autóctona no siempre la halla afín, aunque hoy llévela a resurgimiento y valoración. Si quiere encontrar en otras rutas algo más propio, tópose con excesivas influencias. América, la nuestra, vive así y ha vivido hasta ahora en crisis. Crisis creadora, que viene forjando poco a poco su personalidad.

Lupe Rumazo, en *Yunques y crisoles americanos*.

¿Qué hace latinoamericano a un escritor más allá de que haya nacido en esa región? ¿Su obra tiene características particulares que lo diferencian tácitamente de autores provenientes de otros continentes? ¿Hay una propuesta narrativa o poética común que se está gestando en Latinoamérica? ¿Cuáles son los niveles de convergencia y divergencia estético-políticas en las obras producidas en este territorio? Estas son algunas de las preguntas que Rumazo pretende problematizar en sus ensayos. Ella mira a América Latina como un territorio joven, modernismo literario empezó a tomar cuerpo a inicios del anterior siglo y, a partir de ese momento, ha ido enriqueciendo a varias corrientes literarias gestadas en el propio continente y fuera de él, como el neobarroco, el realismo mágico o el indigenismo.

El escritor dominicano Max Henríquez Ureña planteaba que, en la segunda mitad del siglo XIX, en Europa occidental, emergieron tendencias “renovadoras o revolucionarias” en el campo del arte y la literatura, y cada una de ellas tuvo su nombre propio: simbolismo, prerrafaelismo e impresionismo, entre otras. Aunque a estos movimientos se los pretendió contener en un solo grupo bajo la etiqueta de modernismo, Henríquez Ureña señala que fueron autónomos y que el término modernismo fue utilizado, desde un inicio, para definir a la “renovación literaria en la América española” (Henríquez Ureña 1978, 11).

El modernismo representaba una suerte de independencia cultural y madurez literaria en la región, pues redefinió ciertas tradiciones y esquemas rígidos de la literatura hispana, pero sobre todo interpelaba a los discursos que instrumentalizaban a la literatura en función de un proyecto nacional. Entre algunas de las figuras más representativas de este movimiento estaban José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Rubén Darío, Julián del Casal, José Asunción Silva, etc.

El movimiento modernista que en el orden literario se promovió en la América de habla española obedeció a diversas tendencias del periodo posromántico, similares a las que se habían manifestado en otras literaturas, especialmente en Francia, donde con el parnasianismo se entronizó el culto de la forma y con el

simbolismo se renovaron, además del *idearium* poético, los modos de expresión y la técnica.

El modernismo fue, ante todo, un movimiento de reacción contra los excesos del romanticismo, que ya había cumplido su misión e iba de pasada, y contra las limitaciones y el criterio estrecho del retoricismo sudamericano.

El punto de partida del modernismo fue simplemente negativo: rechazar las normas y las formas que no se aviniera con sus tendencias renovadoras y representaran, en cambio, el viejo retoricismo que prevalecía en la literatura española de aquel momento. Hacer la guerra a la frase hecha, al clisé de forma y al clisé de idea. Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión (Henríquez Ureña, 12).

De los aportes más significativos de Rumazo a la crítica hispanoamericana del siglo XX, está la lectura que esboza del poeta nicaragüense Rubén Darío, a quien lo sitúa como el máximo representante del modernismo. En principio, ella rechaza la histórica apropiación peninsular que se ha querido hacer del poeta, la cual lo ubica como un escritor que modernizó el español después de traslado al territorio ibérico. Y, al contrario, lo posiciona como el renovador de la literatura en español, pero gracias a su condición mestiza, propiamente latinoamericana.

Lupe Rumazo refuta la noción de que los temas de Rubén Darío, cuando llegó a España, fueron únicamente peninsulares, ya que eso implicaría anular los asuntos locales que el autor nicaragüense abordó anteriormente en su obra y que se evidencian en poemas como “Del Trópico”, “Tutecotzimi” “Caupolican”, “Momotombo” “Salvador Días Mirón” o “Canto épico a las glorias de Chile”.

Pero a este Rubén Darío tan entrañable en la casacorazón de Juan Ramón Jiménez se le declara huésped grato, aparte de su grandeza, por su “amor a una España céntrica”; nunca por la raíz mestiza y americana, que en decir de Juan Ramón Jiménez “no podíamos (los españoles) renovarnos por lo indígena del gran nicaragüense, porque en eso no lo sentíamos cercano”. Se olvida entonces que aún en *Azul* de Darío, hacen presencia, a parte de los franceses simbolistas y parnasianos, los americanos Martí, Gutiérrez Nájera y se insiste hábilmente en el venero histórico del poeta, para acentuar indirectamente también un origen español no solo de Darío, sino del mismo Modernismo (Rumazo 1967, 186).

Aunque esta lucha por “americanizar” al poeta nicaragüense no es exclusiva de Rumazo,<sup>18</sup> su lectura historiográfica sobre la evolución de la poética de Darío es

---

<sup>18</sup> En *Yunques y crisoles americanos*, Rumazo (1967, 190 -191) recoge una serie de comentarios de diversos autores sobre el carácter americano de Darío, de los cuales vale destacar los siguientes. El escritor guatemalteco Miguel Ángel de Asturias dijo: “Mestizar la poesía con el pretexto de modernizarla, hasta crear lo que se llama la escuela modernista, es lo que consiguió Rubén [...]”. El

fundamental para entender las transiciones del modernismo literario. Es así como su análisis ratifica los presupuestos en los que se reconoce a Rubén Darío como el enlace, a partir de la publicación de *Prosas profanas y otros poemas* (1896), entre los iniciadores tempranos del modernismo en Latinoamérica (como José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva) y los que le siguieron inmediatamente después de su muerte, como los argentinos Leopoldo Lugones y Ricardo Jaimes Freire.

Aun cuando Rumazo toma distancia en su escritura crítica del estructuralismo, en su prosa ella suele usar los elementos del formalismo para acercarse a una obra. De la poética de Darío, dice: “Enriquecer el octosílabo y el endecasílabo de los poemas españoles con nuevos metros, nuevas combinaciones, riqueza de ritmos, efectos onomatopéyicos, metrolibrismo, procedimientos impresionistas, fue su alto empeño” (Rumazo, 192). Así, su análisis no solo recupera el sentido histórico-americano de la obra de Darío, sino que resalta la importancia de los recursos estrictamente formales de su poética que transformaron el panorama literario de su época.

Benjamín Carrión señalaba que el ensayo es el género “en el cual se hallan las mayores posibilidades de originalidad en América Latina” (Carrión 1967, 224) y que, en el caso de Lupe Rumazo, esta hipótesis se verifica por los aciertos de sus lecturas críticas que mezclan “interpretación filosófica, ahondamientos en la compleja problemática de nuestra época y pasión” (Carrión, 225).

Bajo esas tres características, Rumazo ausculta la obra de sus autores latinoamericanos de cabecera, entre los que destacan, además de Rubén Darío, David García Bacca, Alfonso Rumazo González (su padre y a quien le dedica más de 100 páginas de análisis en su último libro de ensayos, *Los Marcapasos*), Eugenio Espejo, Juan Montalvo, Simón Rodríguez, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Jorge Luis Borges, César Dávila Andrade, Gonzalo Zaldumbide, Alejandro Korn, Juana de Ibarbourou, Mariano Picón Salas y Benjamín Carrión. Mientras que en la narrativa más contemporánea se detiene en los trabajos de Ernesto Sabato, Leopoldo Zea y Alexandre Ritter (su nieto, quien es poeta).<sup>19</sup>

---

escritor venezolano Arturo Usler Pietri reflexionó: “Quienes miran en Rubén Darío un recoleccionador superficial de modas literarias europeas no lo podrán entender nunca, él era un criollo, él era un hijo de cuatro siglos de proceso de mestizaje cultural [...]”. Mientras que el escritor argentino Jorge Luis Borges enfatizó: “Machado y Juan Ramón Jiménez no hubiesen escrito nada de lo suyo sin el lenguaje instaurado por el autor de *Cantos de vida y esperanza*”.

<sup>19</sup> Si bien algunos de los autores que Rumazo selecciona son un tanto canónicos (noción que ya fue debatida en el primer acápite del segundo capítulo de esta investigación), para ella no existe una

Entre los análisis más novedosos que desarrolla de ellos, está el que hace del argentino Jorge Luis Borges, autor, para Rumazo, de los grandes temas universales que parten de la conciencia humana, pero sobre todo escritor metafísico y promotor de la literatura como un discurso cultural y cosmopolita, a la altura de cualquier otra ciencia social. Esta lectura empata con la del pensador ecuatoriano Alejandro Moreano, quien planteaba que Borges “destronó a la filosofía de su sitio —centro de la tradición occidental— y colocó en su lugar a la literatura, convertida así en el gran metalenguaje contemporáneo” (Moreano, 2015). Ambos enfatizan la idea de que el espíritu intelectual del siglo XX está en la literatura.

Del escritor ecuatoriano Gonzalo Zaldumbide resalta su novela *Égloga trágica*, cuya problemática trasciende lo local (a pesar de que habla sobre indigenismo), pues en el centro de su narración están los dramas que sufre cualquier ser humano, como el desencanto por el amor. Sin embargo, Lupe Rumazo reconoce que los personajes de *Égloga trágica* no alcanzan todavía una completa autonomía y se presentan como individuos un tanto subalternizados: “Si por un lado tenemos a Zaldumbide, que ve al indio con simpatía, y por otro a (Jorge) Icaza y seguidores, que lo toman por bandera —son las dos facetas del problema; aclarándose que *Égloga trágica* no es obra que pretende hacer polémicas—, nos falta todavía el relato auténtico, el del propio actor” (Rumazo 1962, 100). La autora apela por una literatura en la que se deje de hablar por el otro, instrumentalizándolo o explotándolo como tema narrativo (como tantas veces ha pasado cuando se habla del indígena, las mujeres o las diversidades sexuales). Rumazo demandaría una escritura que parta de un yo auténtico, en la que la voz narrativa sea la voz de quien verídicamente esté padeciendo la vida.

En el caso del ecuatoriano Benjamín Carrión, lo que más le interesa es su trabajo como ensayista y como continuador de una tradición de críticos de América Latina que se interesaron, principalmente, por lo propio, como José Enrique Rodó, José Carlos Mariátegui, Germán Arciniegas o Luis Alberto Sánchez. Sus obras se preocupaban por entender la realidad local, la identidad de la que provenían y el futuro

---

distinción clara entre escritores clásicos o nuevos, pues la literatura contemporánea es la suma de varias tradiciones: “La calificación de ‘escritores nuevos’ es relativa, porque las generaciones coexisten y es ese maremágnum el que hay que considerar. No doy nombres, veo tendencias. Y encuentro en lo relativamente último un tremendo apetito de novedad, pero con paso en mucho atrasado. Se cree en el hipertexto y se lo explota y como ya lo dice Umberto Eco eso está en *Le Livre de Mallarmé*; en la migración de los personajes de texto en texto que ya está presente en el mito y en la literatura infantil; en la libertad textual, también antigua y no siempre creadora; en un neo-indigenismo; en la opacidad que cultiva el misterio, lo larvado; en un neo-expresionismo que quiere vindicar el antiguo realismo” (Rumazo 2014).

social y literario del territorio que les vio nacer. Carrión logra, para Rumazo, una suerte de mezcla entre ensayo académico y prosa poética. “Lo fundamental y lo inalterable de Carrión reside en la creación suya de un ensayo con cualidades de relato; lo que no sólo da un sentido plástico a una labor netamente intelectual, sino que impide el recorte absurdo de los elementos vitales, o la extirpación del factor humano” (Rumazo, 124).

Sobre el escritor venezolano Mariano Picón Salas, Rumazo encuentra en su literatura una ética de la crueldad, un pesimismo que se justifica por la ausencia de dignidad y justicia humana. Del argentino Alejandro Korn, celebra su capacidad transdisciplinaria para entender la realidad local, pues él mezcla, sobre todo en sus tratados filosóficos, elementos de la sociología, la historia y la economía: “A Latinoamérica, nada yerma en esto de filosofar, pero sí nueva en producir doctrinas integrales, se la ha calificado de continente sin sistema filosófico propio. Cuán adolescente, o cuán adulta esté, lo dirán en término exacto sus hombres que hacen filosofía. Korn es uno de ellos” (Rumazo, 158).

Finalmente, de César Dávila Andrade admira su capacidad de introspección personal, que se confundiría con el “delirio” o la locura. Esa manera descarnada de exponer los dramas humanos, ya sean íntimos o sociales, es lo que más destaca del escritor ecuatoriano: “Totalmente anti-burgués y siguiendo un mandato que expresó esencialmente la poesía francesa –Lautreamont, Baudelaire, Bretón–, Dávila Andrade eleva a categoría estética no solo lo dramático, sino lo tétrico y sórdido, lo feo y quizás repugnante” (Rumazo, 173). Este autor quizás sea el que mejor ejemplifica las apuestas literarias de Rumazo: alguien que habla por y de sí mismo, exponiendo desde sus subjetividades un diálogo más colectivo, aunque no se lo proponga.

Esta breve cartografía de autores latinoamericanos resume el espíritu intelectual de Lupe Rumazo: ni rechazo ni copia explícita de las tradiciones literarias que le preceden, sino originalidad para romper esquemas y definir nuevas tendencias locales que trasciendan las fronteras territoriales. Si bien a Rumazo le interesa una literatura que no esquive la realidad social, también aboga por una escritura que no sepulte la individualidad del ser, lo que sería una literatura Intrarrealista. Pensar en la región como un territorio aún joven en todas sus facetas, es reconocer que no es un espacio definido ni acabado, sino moldeable a las circunstancias históricas que vive. Y este es uno de sus mayores aciertos.

## Conclusiones

En 2014 preparaba esta tesis de maestría sobre la obra ensayística de la escritora ecuatoriana Lupe Rumazo (Quito, 1933), actualmente radicada en Venezuela. Haber leído *Rol beligerante* (1975), ensayo que cuestiona al estructuralismo literario, deteniéndose de manera mordaz en las obras de Severo Sarduy o Salvador Elizondo, me situaba ante una escritora sin ningún tipo de filtro para expresar sus apegos o distancias por determinados autores o posturas estéticas.

Una autora llena de mixturas, en tanto hace una radical simbiosis entre los géneros que escribe —ensayo, novela, cuento— y va salpicando en cada tramo de su obra elementos biográficos —sobre todo relacionados a su padre, el escritor Alfonso Rumazo González, y a su madre, la concertista Inés Cobo Donoso— que articulan un relato literario íntimo y colectivo, en doble vía, intencionalmente contaminado por territorios (la imaginación, la escritura del yo, la narrativa histórica) que la crítica literaria más conservadora ha tratado de separar para darle una fallida pureza a la ficción o a la no ficción. Rumazo crea una propuesta que mientras más autorreferencial e interior se hace, más importante es socialmente porque parte de un centro real.

Estudiar a una autora cuya vida es el germen de todo lo que escribe hizo que en 2014 empezara un intercambio de correos electrónicos con ella para consultarle aspectos puntuales de su biografía. No había leído en ese momento sus novelas, pero todo lo que compartimos mediante e-mails por más de cuatro años me ha servido para ratificar la idea de que sus libros no son más que una continuación ininterrumpida del testimonio de una mujer atravesada por un deseo de verdad, de autenticidad, por una condición de exilio, por un amor absoluto hacia los suyos. Fruto de ese intercambio generoso de correos siento que la autora no ha buscado ser comprendida, sino acompañada.

Quedarse con una imagen aislada e incompleta, con un zumbido persistente, con un dolor insospechado o con la imposibilidad por significar algo concreto es mucho más potente que la utilitaria satisfacción que provocan ciertos relatos redondos o verosímiles. Y lo primero lo logra la escritura de Rumazo, una que se revela inteligentemente hermética, fragmentaria y filosófica. “El misterio es bruma, niebla, en las que estamos inmersos todos y a las cuales tratamos de despejar”, me escribió

alguna vez Lupe y opto por leerla desde ese lugar. Acompañándola en ese empeño por clarear una realidad.

Lupe Rumazo es una escritora controversial por donde se la lea. En los diferentes registros literarios que ha trabajado, su escritura se muestra provocadora, novedosa y, en algunos casos, cuestionable. En sus novelas, escritas en la segunda mitad del siglo XX como el resto de sus libros, Rumazo juega con los géneros literarios y con las tradiciones que le preceden: transita por diferentes voces narrativas, mezcla la ficción con el ensayo y la autobiografía, manifiesta una firme postura frente a la historia cultural de América Latina, utiliza la filosofía como paratexto de sus obras ficcionales y ensayísticas, y profundiza en la escritura del yo como un medio para entablar diálogos colectivos.

Rumazo asume un compromiso ético con la escritura, y la escritura es su vida. La autora gestó una obra que solo puede ser entendida completamente si es que se consideran los rasgos más definitorios de su vida. Su condición de mujer, extranjera, exiliada e intelectual son constitutivos a su escritura.

Como ensayista, Lupe Rumazo se destaca por la ausencia de concesiones y eufemismos en sus lecturas críticas, y por un profundo nivel de sustentación académica. Contrasta adecuadamente teorías y autores y, sobre todo, le brinda al lector diálogos intertextuales para entender conceptos: pone en una misma mesa de discusión a la literatura, la filosofía, la historia y la política. Pero también hay que señalar que, con determinados escritores, como Severo Sarduy, los análisis de Rumazo pierden peso, pues se percibe que su lectura está mediada por la moral.

En cuanto al lenguaje, en la primera etapa de su producción ensayística, Rumazo es más clara y directa; con el tiempo, su forma de comunicación con el lector se hace más técnica y especializada, se complejiza en tanto se vuelve más intertextual y metaliteraria. Artífice de novedosas lecturas en la teoría literaria moderna, Rumazo creó una teoría (el Intrarrealismo) que, amparada en su proyecto literario (la obra como totalidad), le ayuda a entender su lugar en el mundo como mujer escritora. El Intrarrealismo es un concepto arriesgado, pues mezcla en un solo grupo a una diversidad de autoras latinoamericanas que están hablando con diferentes lenguajes narrativos y poéticos. Pero lo potente de la teoría de Rumazo es que las analiza justamente reconociendo sus matices. Las escritoras intrarrealistas, desde su diferencia, terminan compartiendo una misma inquietud existencial y ética, ya sea por los afectos, la política, el género, la clase, la cultura o su vida cotidiana.

Pese a que Lupe Rumazo tiene una trayectoria literaria consolidada, con gran reconocimiento a nivel regional, aún su presencia en el contexto de la literatura ecuatoriana es débil; incluso se la considera como una autora de “culto” a la que pocos han accedido. Entre las razones más evidentes de esta realidad, está el hecho de que desde pequeña vivió forzosamente afuera del país y desarrolló la mayor parte de su obra en otros territorios, a pesar de que siempre mantuvo un contacto estrecho con el Ecuador, hasta la actualidad. Esto no justifica, sin embargo, la ausencia de sus libros en nuestro panorama editorial.

Ni las instituciones culturales públicas o privadas, ni la academia local, se han encargado de, por ejemplo, reeditar sus obras más leídas o comentadas (únicamente la Casa de la Cultura Ecuatoriana reeditó *Rol beligerante* en 2003 y publicó en 2011 una antología de ensayos, *Los marcapasos*, de más de 500 páginas). No solo basta el gesto de nombrarla en los libros de historia literaria ecuatoriana, o de estudiarla parcialmente cuando hay la posibilidad de hacer una tesis como esta, pues los escritores están realmente vivos cuando están inscritos en la vida cultural de un país, cuando sus obras están disponibles en librerías y bibliotecas, cuando su pensamiento efectivamente tiene una resonancia pública. Revisar y priorizar la obra de Rumazo no implica necesariamente saldar una deuda con una persona, sino con nuestra historia literaria. No hacerlo sería una forma de violencia intelectual contra la cultura.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor. 1962. *El ensayo como forma*, en *Notas de Literatura*, trad. de Manuel Sacristán. Barcelona. Ariel.
- Alcívar Belollo, Daniela. 2015. *Daniela Alcívar Belollo y la literatura movida por el deseo*. Entrevista en la revista cartónPiedra. Ecuador.
- Barthes, Roland. 2002. *Ensayos críticos*. Barcelona. Seix Barrial.
- 2005. *El grado cero de la escritura; seguido de nueve ensayos críticos*. Madrid. Siglo XXI Editores.
- 2005. *Crítica y verdad*. Madrid. Siglo XXI Editores.
- 2005. *Variaciones sobre la literatura*. Barcelona. Paidós Ibérica.
- Bataille, Georges, *El Erotismo*, México, Tusquets, 2008.
- 2008. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Argentina. Adriana Hidalgo editora.
- Bobbio, Norberto. 1998. *El existencialismo*. Fondo de Cultura Económico. México.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte*. Barcelona. Anagrama.
- Carrión, Benjamín. 1928. *Los creadores de la nueva América*. España. Sociedad General Española de Librería.
- 1958. *El nuevo relato ecuatoriano*. Quito. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- 1930. *Mapa de América*. España. Sociedad General Española de Librería.
- Carrión, Ernesto. 2014. *Canon y dominación: Otros modos de entender la poesía ecuatoriana en un país sin lectores*. Guayaquil. Revista Digital Matavilela.
- Carrión, Jorge. 2014. *Jordi Carrión: “En el arte no hay fórmulas maestras”*. Entrevista en la revista cartónPiedra. Ecuador.
- Champi, Irlemar. 2000. *Barroco y modernidad*. México Fondo de Cultura Económica.
- Camus, Albert. 2010. *El mito de Sísifo*. Buenos Aire. Losada.
- 2005. *El hombre rebelde*. Alianza Editorial. Madrid.
- 2006. *El revés y el derecho*. Alianza Editorial. Madrid.

- Coetzee, J. M. 2015. *Los libros que me hicieron escritor*. Argentina. Revista Ñ. Diario El Clarín.
- Corral, Wilfrido. 2014. *La adelantada Lupe Rumazo y su prosa crítica*. Ecuador. Suplemento Cultural CartónPiedra. Diario El Telégrafo.
- De Beauvoir, Simone. 2005. *El segundo sexo*. Cátedra. Madrid.
- 2001. *La mujer rota*. Edhasa. Barcelona.
- De Certeau, Michel. 1993. *La escritura de la historia*. Santa Fe. Universidad Iberoamericana.
- 1982. *Revista Históricas*. México. Universidad Autónoma de México.
- De Saussure, Ferdinand. 2008. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires. Losada.
- Donoso Pareja, Miguel. 1983. *Henry Black*. Ecuador. Editorial El Conejo. Segunda Edición
- Eagleton, Terry. 2000. *Una introducción a la teoría literaria*. México Fondo de Cultura económica.
- Echeverría, Bolívar (comp). 1994. *Modernidad, Mestizaje Cultura, Ethos Barroco*. México. El Equilibrista.
- Egüez, Iván. 2010. *La linares*. Ecuador. Editorial Eskeletra.
- Eliot, T.S. 1999. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona. Tusquets Editores.
- Elizondo, Salvador. 2008. *Farabeuf*. México. Fondo de Cultura Económico.
- Fernández Retamar, Roberto. Consulta: 13 de febrero de 2015. *Calibán, Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. Disponible en: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/caliban/caliban.html>>
- Foucault, Michel. 2006. *La arqueología del saber*. México. Siglo XXI editores.
- 1990. *Las palabras y las cosas*. México. Siglo XXI editores.
- Frieda, Betty. 2009. *La mística de la feminidad*. Madrid. Cátedra.
- Frye, Northrop. 1997. *Anatomía de la Crítica*. Caracas. Monte Ávila Editores.
- Genette, Gerard. 1967. *Estructuralismo y crítica literaria*. España. Editorial Universitaria de Córdoba.
- Giordano, Alberto, 2020. *El tiempo de la improvisación*. Ecuador. Editorial Turbina.
- Giordano, Jaime. 1987. *El ensayo hispanoamericano de las últimas generaciones*. México. Mundo.

- Gutiérrez Girardot, Rafael. 2004. *Modernismo*. Colombia. Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, Max. 1978. *Breve historia del modernismo*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Kant, Immanuel. 2006. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. España. Tecnos.
- Kayser, Wolfgang. 2010. *Lo grotesco: su realización en pintura y literatura*. Madrid. Editorial Antonio Machado.
- Kristeva, Julia. 2000. *El genio femenino*. Buenos Aires. Paidós Ibérica.
- Libertella, Mauro. 2011. *Julia Kristeva: "Psicoanálisis y literatura son la misma cosa"*. Argentina. Revista Ñ. Diario El Clarín.
- Lukács, Georg. 1985. *El alma y las formas, Teoría de la novela*. México. Grijalbo.
- Querejeta, Alejandro (ed.). 2008. *Benjamín Carrión y la Narrativa Latinoamericana*. Ecuador. Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Mallarmé Stéphane. 2008. *Cartas sobre la poesía*. Venezuela. Colección Poesía del Mundo-Serie de poesía y poetas.
- Malmberg, Bertil. 2003. *Los nuevos caminos de la lingüística*. España. Siglo XXI.
- Mignolo, Walter. 1986. *Teoría del texto e interpretación de los textos*. México. UNAM.
- Moi, Toril. 1999. *Teoría literaria feminista*. Madrid. Cátedra.
- Moreno, María. 2019. *Panfleto: Erótica y feminismo*. Argentina. Literatura Random House.
- Mussó, Luis Carlos. 2014 *Nuestra novela en lo que va del siglo*. Ecuador. Suplemento Cultural CartónPiedra. Diario El Telégrafo.
- Nietzsche, Friedrich. 2007. *Genealogía de la moral*. España. Edición Íntegra.
- Ortega y Gasset, José. 2010. *El hombre y la gente*. Alianza Editorial. Madrid.
- 1999. *Qué es filosofía*. Espasa Libros. Barcelona.
- Ortega, Julio. 1991. *Una poética del cambio*. Venezuela. Biblioteca Ayacucho.
- Ovejero, José. 2013. *La ética de la crueldad*. España. Anagrama.
- Paz, Octavio. 2009. *Corriente alterna*. Madrid. Siglo XXI.
- Piaget, Jean. 1969. *El Estructuralismo*. México. Publicaciones Cruz O., S.A.
- Preciado, Beatriz. 2002. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona. Ópera Prima.

- Rama, Ángel. 1982. *Transculturización narrativa en América Latina*. México. Siglo XXI Editores.
- Ramos, Julio. 1996. *Paradojas de la letra*. Caracas. Ediciones eXcultura.
- Rivera Yáñez, Fausto. 2014. *Lupe Rumazo, una vida narrada por sí misma*. Suplemento Cultural CartónPiedra. Diario El Telégrafo.
- Robbe-Grillet, Alain. 2010. *Por una nueva novela*. Buenos Aires. Editorial Cactus. Serie Perenne.
- Rodríguez, Javier. 2015. *Raúl Zurita: “Vivimos la agonía del idioma”*. España. Diario El País.
- Rodríguez, Ileana. 2001. *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales*. Barcelona. Anthropos.
- Rumazo, Lupe. 1962. *En el lagar*, Venezuela, Ediciones Edime.
- 1967. *Yunques y crisoles americano.*, Venezuela. Ediciones Edime.
- 1974. *Rol Beligerante* Venezuela. Ediciones Edime.
- 1978. *Carta larga sin final: a mi madre, Inés Cobo de Rumazo González*. Venezuela. Ediciones Edime.
- 1988. *Peste blanca, peste negra*. Venezuela. Ediciones Edime.
- 1992. *Vivir en el exilio, tallar en nubes*. Caracas- Madrid. Ediciones Edime.
- 2011. *Los Marcapasos*. Quito. Ediciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Sade, Marqués. 1998. *La filosofía en el tocador*. Madrid. Valdemar.
- Consulta: 15 de febrero de 2015. *Las ciento veinte jornadas de Sodoma o la escuela de libertinaje*. Disponible en: <<http://es.scribd.com/doc/47581730/Las-120-Jornadas-de-Sodoma-Marques-de-Sade>>
- Safranski, Rüdiger. 2002. *El mal o El drama de la libertad*. Barcelona – España. Ensayo Tusquets.
- Sánchez-Mellado, Luz. 2010. *Beatriz Preciado: “La sexualidad es como las lenguas. Todos podemos aprender varias”*. España. Diario El País
- Sarduy, Severo. 1999. *De donde son los cantantes en Obra Completa*. Madrid. Barcelona. Lisboa. París. México. Buenos Aires. Sao Paulo. Lima. Guatemala. San José. ALLCA XX.

----- 1999. *Escrito sobre un cuerpo en Obra Completa*. Madrid. Barcelona. Lisboa. París. México. Buenos Aires. Sao Paulo. Lima. Guatemala. San José. ALLCA XX.

Sartre, Jean Paul. Consultado: 20 de enero de 2015. *Situaciones II: ¿Qué es la literatura?* Disponible en:

[≤https://drive.google.com/file/d/0B3NnM3au45jhY0prLTA4UIVxaEE/edit?pli=1≥](https://drive.google.com/file/d/0B3NnM3au45jhY0prLTA4UIVxaEE/edit?pli=1)

----- Consultado: 20 de enero de 2015. *Situaciones I: El hombre y las cosas*: Disponible en: <<http://ebiblioteca.org/?/ver/64941>>

Selden, Raman; Widdowson, Peter; Brooker, Peter. 2001. *La teoría literaria contemporánea*. España. Ariel.

Serrano Poncela, Segundo. 1967. *Introducción a la crítica literaria*. España. Ministerio de Educación. Departamento de Publicaciones.

Showalter, Elaine. 1999. *Mujeres rebeldes: una reivindicación de la herencia intelectual feminista*. Madrid. Espasa Libros.

Sontag, Sontag. 1996. *Contra la interpretación*, España. Alfaguara.

Todorov, Tzvetan. 2011. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México. Siglo XXI.

Weinberg, Liliana. 2001. *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*. Fondo de Cultura Económico. México.

----- 2007. *Pensar el ensayo*. México. Siglo XXI Editores.

Weinberg, Thomas S. 2008. *BDSM: estudios sobre la dominación y la sumisión*, Barcelona. Bellaterra.

Wilson, Colin. 1991. *Los inadaptados (Desde lord Byron hasta Yukio Mishima, una visión insólita del papel de las anomalías sexuales en el desarrollo de la sociedad)*. Barcelona – España. Planeta Editorial.

Wittgenstein, Ludwig. 2007. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid. España. Editorial Tecnos.

Woolf, Virginia. 2010. *La muerte de la polilla y otros escritos*. España. Capitán Swing Libros.

Yurkievich, Saúl. 1967. *Celebración del modernismo* Barcelona. Tusquets Editor.