

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

La sangre y el hielo

Inasibilidad en *La escalera de Bramante* de Leonardo Valencia

Sergio Mateo Bustamante Salamea

Tutora: Gina Alessandra Saraceni Carlini

Quito, 2022



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Sergio Mateo Bustamante Salamea, autor de la tesis intitulada “La sangre y el hielo: inasibilidad en *La escalera de Bramante* de Leonardo Valencia”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura con mención en Literatura Latinoamericana 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.

10 de mayo de 2022

Firma: _____

Resumen

Este trabajo tiene el objetivo de analizar, como propone Deleuze, la singularidad de la novela *La escalera de Bramante* del escritor ecuatoriano Leonardo Valencia centrándose, sobre todo, en el lenguaje de la obra, es decir, sus aspectos formales. Para esto se cartografía la categoría de inasibilidad en los ensayos del autor y luego, con los hallazgos obtenidos, se navega la novela analizando sus personajes, su forma y su estructura. El concepto de inasibilidad es una brújula importante para iluminar aspectos de la escritura de Valencia que la crítica ha visto con poca claridad. Además, permite sacar a la luz el funcionamiento, la lógica que rige en la novela, trazando una guía de ruta, un mapa de la narrativa valenciana, al mismo tiempo que señala otros lugares, caminos y paisajes a explorar. El concepto de naufragio propuesto aquí permitiría también observar otras escrituras de América Latina a las que no les alcanzan las categorías de destierro, desarraigo o extranjerismo muy usadas en la crítica literaria.

Palabras clave: literatura ecuatoriana, novela, naufragio, cartografía, nomadismo, Deleuze

A Guillermo Gomezjurado, por no dejarme hablar.

Agradecimientos

Esta tesis fue posible gracias al apoyo y la compañía de Gina Saraceni, a pesar de la distancia, y no hubiese llegado a término sin la gran ayuda de Jorge Cárdenas y Valeria Salamea. Un agradecimiento especial a Leonardo Valencia por aceptar la entrevista incluida aquí.

Tabla de contenidos

Figuras	13
Introducción.....	15
Capítulo primero: El movimiento de las fronteras	19
<u> </u> 1. El naufragio de la lengua.....	19
<u> </u> 2. El humor y la ironía.....	22
<u> </u> 3. Escritura demoníaca	25
<u> </u> 4. la trampa en las orillas.....	29
<u> </u> 5. La escritura inasible	32
Capítulo segundo: La lógica de la inminencia.....	35
<u> </u> 1. Caja de resonancia.....	36
<u> </u> 2. Narrar el naufragio	38
<u> </u> 3. La sangre	44
<u> </u> 4. El hielo	50
<u> </u> 5. Un vacío incomprensible.....	53
<u> </u> 6. Una herida imposible de cerrar	55
Capítulo tercero: Conversación con un náufrago	63
Conclusiones.....	77
Obras citadas.....	85

Figuras

Figura 1. Mar reflejado por espejos.....	38
Figura 2. Fragmento de la pintura <i>Vir Heroicus Sublimis</i> (1951) de Barnett Newman .	44
Figura 3. <i>Rayonism, Blue-Green Forest</i> (1913) de Natalia Goncharova.	50
Figura 4. <i>Naturaleza muerta con faisán</i> (1750) de Jean-Siméon Chardin	53
Figura 5. Diagrama de la Escalera de Bramante ubicada a la entrada de la iglesia San Francisco de Quito.....	56
Figura 6. Estructura de <i>La escalera de Bramante</i>	57
Figura 7. Estructura en espiral de <i>La escalera de Bramante</i>	61

Introducción

Cuando Deleuze (2017b, 95-9), en su monografía sobre Bergson, habla de los movimientos de la vida y de la diferencia, establece que la mínima variación de grado en la evolución crea diferencias en la materia. La vida es creadora en tanto que cada uno de sus movimientos, por ligero que sea, se actualiza en un representante físico, psíquico o vital con todas sus singularidades. Extrapolada esta idea al ámbito de la crítica, hay que tener presente que cada obra literaria, así responda a los mismos problemas, a un mismo contexto, a un mismo autor/a, incluso si continúa una línea estética o una tradición, se actualiza con ciertas singularidades que le pertenecen a ella y sólo a ella. Antes de ser una limitación, esta visión de la crítica activa una potencia creativa para leer las obras literarias por sí mismas (Valencia 2017, 55). En este sentido, tomando distancia de ciertas perspectivas críticas que leen las más variadas obras literarias con un pequeño conjunto de categorías —delimitadas por regiones, países o tradiciones—, este trabajo pretende indagar la singularidad de la escritura de Leonardo Valencia (Guayaquil, 1969) y, sobre todo, la de su novela *La escalera de Bramante* (2019) haciéndola hablar por sí misma.

Para lograr este objetivo se analizará, en el primer capítulo, la labor crítica y teórica del autor estableciendo cómo se posiciona frente a la tradición, la escritura, la lengua y la novela. Como brújula de este mapeo se ha propuesto la categoría de inasibilidad, pues permite abordar diferentes aspectos de su obra como la experimentación con el lenguaje, el distanciamiento que asume ante la pertenencia a una nación, la materia acuática de sus ficciones y la fatalidad. Esta noción, además, permite reevaluar los acercamientos teóricos que hasta el momento se han realizado sobre la obra de Valencia y que retoman las grandes categorías en las que desde hace tiempo se viene encajando, incluso forzosamente, a la literatura latinoamericana.¹ De esta manera se logrará brindar una imagen más clara del valor de Valencia en el contexto ecuatoriano y latinoamericano. Además, se arrojarán luces sobre ciertos elementos de su ficción que hasta ahora parecen haber pasado desapercibidos.

Con los materiales que proporciona este mapeo, en el segundo capítulo se analizará *La escalera de Bramante* desde sus aspectos formales. Como se verá, de

¹ En su mayoría, estas categorías corresponden a migración, exilio, extranjerismo, desarraigo y otras similares que, aunque importantes, han perdido su potencia y se han convertido en una serie de moldes que atrapan las obras literarias producidas en el continente olvidando sus diferencias y rasgos específicos.

acuerdo a la visión de Valencia, es a estos a los que se tiene que dirigir la atención de la crítica porque allí se encuentra la fuerza inasible de su ficción. Los ensayos, además de elaborar una poética, iluminan los elementos sobre los que el escritor trabaja en sus novelas y pueden ser considerados como una guía para analizarlas. El elemento más importante, de acuerdo con esto, es el tema de la fatalidad que en esta novela aparece bajo la forma de la inminencia. A través de ella se elaborará una lógica crítica que articule el estilo, la estructura, los personajes y el final de la novela. La inminencia, como se la trabaja aquí, también es inasible: pulveriza el final, abre un vacío en los personajes, desencaja la disposición temporal de los acontecimientos y, sobre todo, determina un estilo y una forma acuáticas imposibles de asir.

La materia acuática con la que Valencia trabaja en su ficción, si bien ha sido mencionada por la crítica, no ha recibido la debida atención. Aquí se verá cómo lo acuático tiene una relación especial con la inasibilidad, pues determina la capacidad de la escritura para fugarse, escapar, impedir cualquier estabilidad. Por eso, frente a los grandes temas reconocidos y reiterados por una buena parte de la recepción crítica de Valencia, aquí se propone la categoría de naufragio. Valencia naufraga en la lengua, en la tradición, en el amplio espacio de la literatura latinoamericana y en el mar de la escritura. Esta imagen pone todo el peso teórico en la marea ficcional de Valencia y, sobre todo, responde al tema de la fatalidad que atraviesa su obra: el naufragio es una catástrofe que cae sobre el marinero sin dejarle opción o salida, causándole una irreparable herida, despedazando su memoria y su pasado, obligándole a una consecuente transformación. Así funcionan los personajes y la narrativa de Valencia. Esta no es sólo una categoría crítica que destaca su postura frente a la escritura, permite también analizar con más precisión sus novelas.

El propósito más relevante de este trabajo reside en que aborda la escritura de Valencia con un matiz afirmativo, de juego y experimentación. Así como este autor indaga un lenguaje específico para la novela, aquí se busca una escritura que se adecúe a la materia lingüística de la ficción para hablar sobre ella de modo eficaz. En este sentido, además del análisis de la obra de Valencia, esta tesis propone una elaboración del estilo crítico como si las aguas de la ficción valenciana se desbordaran derramándose sobre la crítica. Esto no quiere decir que se escriba copiando su estilo, sino que se ha dejado libre la imaginación para que naufrague en su obra y se vea en la necesidad de experimentar, de arreglarse como pueda para crear su propio lenguaje. Además del estilo, parte de esta búsqueda se puede observar en el uso de ilustraciones que, además de acompañar al texto,

funcionan como epígrafes gráficos creando también un relato conceptual estimulante para quien lo lee. Así también, el tercer capítulo consiste en una entrevista al autor que aborda su escritura y su poética poniendo su voz al lado del acercamiento crítico. Antes de servir como anexo o como otra fuente de información, funciona como parte de la elaboración teórica.

Cada uno de los capítulos será un camino paralelo y complementario que resuena en el otro y que, sobre todo, da voz a la obra ficcional y ensayística de Valencia para que, dicho de alguna manera, se explique a sí misma. Parafraseando a Deleuze y Guattari (2006, 29) son como tres ríos sin principio ni fin que, anulando las orillas, se confunden mutuamente.

Capítulo primero

El movimiento de las fronteras

Este capítulo pretende abordar la ensayística de Leonardo Valencia para encontrar allí los materiales conceptuales con los que se analizará su última novela *La escalera de Bramante*. Sobre todo, se centra en el lenguaje que para un escritor ubicado en la frontera de los idiomas —el italiano materno y el español ecuatoriano del padre—, el mayor desafío es el de “crear su propia lengua” (Anzaldúa 2016, 106).

Muy pocos acercamientos críticos han leído sus ensayos —que hablan de muchos temas que permitirían abordar sus novelas— a la par de su ficción, y muchos menos han tratado el lenguaje en los términos que aquí se proponen. Como se verá en su momento, la visión de Valencia sobre el lenguaje es problemática por su condición inasible e inestable. Para analizar esta materia difícil, se propone pensar a Valencia como un escritor náufrago, categoría que permite reflexionar sobre la tensión entre la narración y la poesía hacia la que este autor apunta. Luego se analizará su postura sobre la escritura, cargada de humor e ironía, que lleva a reflexionar sobre el tema anterior en términos de forma novelesca. El subtítulo siguiente se detendrá en la potencia demoníaca de su escritura, presente sobre todo en los personajes, que determina las cuestiones anteriores.

Volver a los ensayos de Valencia luego de 13 años es importante para ponerlos en diálogo con los acercamientos críticos que se han realizado sobre su obra. Se podría decir que el autor ha elaborado una astuta trampa alrededor de la inasibilidad y que la crítica ha caído en ella. Pero, luego de varios años, su perspectiva ha cambiado haciendo posible develarla como se verá al final de este capítulo.

1. El naufragio de la lengua

Lancéme sin temor en mar abierto
(Alighieri 1894, 154)

A pesar de las declaraciones de Valencia sobre su bilingüismo, poquísima crítica ha intentado dar cuenta de la relevancia que tiene en su escritura. Esto lo acerca a autores como Nabokov y Conrad, que siente cercanos, hasta Morábito, Watanabe, Wilcock, Coetzee y muchas/os otras/os escritoras/es que “no buscan cruzar sino quedarse allí,

oscilando entre lenguas, culturas, literaturas”, hablando “las dos lenguas, una contra otra” (Dorfman 2013, 113). Por el lado de la crítica, este problema también ha desatado reflexiones interesantes como las de Georg Simmel, Steven Kellman y George Steiner para quienes, como también para Valencia, cierta sensación de extrañamiento con la lengua es capaz de renovarla y darle giros inesperados.

Estas reflexiones tienen que ver mucho con el extranjerismo, el desarraigo, el exilio, el nomadismo, la errancia y lo que Steiner (2002, 20-1) llama extraterritorialidad. Según él la lengua que aparentemente se deja de lado para escribir, se “trasluce”, habla debajo de la otra dándole un brillo difícil de conseguir de otra manera. La complejidad aquí radica en que para Valencia es muy relevante también la difuminación del límite entre novela y poesía. En su condición de extranjero o desarraigado, para construir su “casa de palabras”, además de recurrir a la lengua materna, acude también a la lengua de poetas como Juarroz y Jabès. Pero allí no termina su extranjerismo, pues esas palabras que sirven de material para hacer la casa, serán siempre “problemáticas y provisionales” (Kellman 1996, 171). En su propia casa el nómada sigue sin pertenecer, obligado a seguir deambulando.

Esta condición le dota de gran creatividad para arrancarle a la lengua la sintaxis de lo que aparentemente no tiene sintaxis —el grito, el lamento, el suspiro, el ladrido (Deleuze y Guattari 1990, 43-4)—, además de brindarle, como señala Simmel (2012, 23), una objetividad que también es libertad. En el extranjero ocurre “una mezcla *sui generis* de lejanía y proximidad, de indiferencia e interés” que suspende cualquier sujeción y pertenencia de la lengua a un territorio nacional, y es esto precisamente lo que problematiza la relación de Valencia (2019b, 256) con la escritura. Para él es necesario transgredirlas, cuestionarlas, problematizarlas y plagarlas de inconveniencias.

Aunque estas reflexiones sean muy interesantes y productivas, siguen sin acercarse del todo a la singularidad de este escritor. Por eso resultaría interesante explorar las imágenes que Valencia utiliza para hablar de la lengua y la frontera, sobre todo las que aparecen en los ensayos “El tiempo de los insalvables” y “Elogio y paradoja de la frontera”. Allí señala tres orillas de la literatura latinoamericana. Las dos primeras —la orilla nacional y la internacionalizada— han sido las que más se han tomado en cuenta, pero en la tercera sin nombre los escritores sueltan “las amarras de una nave que no tiene otro puerto que su propia navegación en la aventura de la lengua” (88). Cuando habla de las categorías críticas limitadas por el país de origen de las/los escritoras/es, las llama barcos pesqueros que capturan a los peces con sus redes (274-5). Las fronteras no le

convencen y no las llega “a ver del todo”. Su movimiento de libertad, que también puede ser un vaivén de las mareas, un cruce, pero sobre todo un flujo, es lo que aquí se denomina inasibilidad y sería la estrategia de Valencia para escapar de la peligrosa trampa de la identidad (278-82; 259).

La lengua que constituye el mar por donde navega la escritura, es declarada por él como su “verdadera patria” (256). El territorio por donde transita como nómada es el mar, el “desierto líquido” donde navega a la deriva (Valencia 2019a, 449). ¿Y quién sería el nómada del mar? No puede ser ningún otro que el náufrago. Resaltar esta figura da cuenta de la intemperie, el desamparo, la zozobra, la no pertenencia de un escritor como Valencia que construye sus novelas con palabras fugaces, difíciles de asir.

En sus reflexiones sobre el naufragio, Blumenberg (1995, 19) habla de esta experiencia como un riesgo y una afrenta. El náufrago es aquel que, consciente del peligro, abandona su lugar estable y tranquilo, la tierra firme que es su “morada adecuada”, y lanza su “frágil nave” contra la impredecible fuerza del mar. No siente como su hogar la estabilidad de los puertos y la tierra, necesita distanciarse de ellos porque “vivir”, para él, “quiere decir estar ya en mar abierto donde, fuera de la salvación o el naufragio, no cabe otra solución”. En la vastedad del mar es imposible encontrar orillas, entonces el náufrago siente que su arriesgada embarcación, al borde de la catástrofe, es el “suelo firme de una nueva tierra” (28-9). Mejor dicho, “no hay nada firme”: todo “va a la deriva en un movimiento perpetuo, continuo” que da la apariencia de estabilidad (Valencia 2019a, 600).

La experiencia del náufrago es la experiencia de la fatalidad, de la catástrofe, sobre todo histórica, ante la cual no se puede hacer nada. Los viajeros errantes y los náufragos “luchan con fuerzas exorbitantes, superiores a toda humana razón” (Conrad 2012, 129). Valencia (2013, 375), como náufrago, escribe sobre la “incertidumbre absoluta frente a la Historia” que arrastra al individuo como una tempestad. Escribe sobre la experiencia de “lo inevitable mismo que surge de la vida” (Blumenberg 1995, 77). De esa experiencia, de la sobrevivencia y la salvación, nace una soledad que no es una desolación (27). Es más bien la posibilidad de narrar, de hacer llegar un mensaje. El mar guarda una enorme potencia narrativa, “produce cuentos antes de producir sueños” (Bachelard 1988, 130). Por esa razón Ulises, otra astilla sacudida por el viento de la fatalidad, se convierte en el narrador de su propio infortunio. También Ismael de *Moby Dick* quien termina diciendo: “¿Por qué entonces alguien da un paso adelante? Porque sólo uno sobrevivió al naufragio” (Melville 2012, 862).

Blumenberg (1995, 92-5) apunta que la lengua es como una nave que debe construirse en el mar, con los materiales que este le dé, porque lleva la condición de nunca poder arribar a ningún puerto. El náufrago, de la calamidad, saca a flote una lengua que le otorga el poder de narrar. Las palabras que generosamente el mar le regala son como las tablas de las que se agarra con todas sus fuerzas para salir a flote (Valencia 2019a, 103); contienen un “anhelo”, una vitalidad, un corazón inclasificable y convulso propenso a la poesía (Rivera Garza 2008, 202-4). Cuando la lengua naufraga no hay otra opción que crear una propia con los restos flotantes a la deriva. Valencia (2019b, 291), en tanto que náufrago de la lengua, encuentra dificultad para la escritura; la catástrofe le impone una exigencia y un rigor para crear eso que llama realidad de la ficción, y que no es otra cosa que “una realidad específica diferenciada a partir de la lengua que utiliza quien la escribe” (257). Las fronteras de la lengua se difuminan y desaparecen diluyendo también cualquier territorio fijo que aseguraba una lengua y una identidad. Aparece entonces la exploración, ese “merodear sin término”, la deriva y el naufragio que le permiten desatar las fuerzas de la creación (277).

2. El humor y la ironía

¿Habrà alguna palabra
que no pueda decirse en ningún lenguaje?
(Juarroz 2005, 317)

Lo apuntado anteriormente es más que suficiente para rebatir la idea de Santiago Páez (2007), retomada luego por Handelsman (2019, 284), que sugiere que Valencia toma la lengua como una abstracción sin situarla en un territorio concreto. Estos críticos no alcanzan a ver que, como Sylvia Molloy (2016, 61), este autor se encuentra en el “entre” de las lenguas, ese es “fatalmente su modo de habla, de escritura, de tenue vida”. Su afirmación pretende mantener unas fronteras de hierro cuando el nómada considera que las fronteras no existen en la literatura (Valencia 2019b, 281-2). Handelsman (2019, 383), usando la apreciación de Páez, quiere que la ficción lleve a cuentas responsabilidades que no le competen olvidando que ese barco naufragado ya no puede hacerse cargo de un proyecto político nacional precisamente porque no pertenece a una patria concreta. El náufrago se acerca a su país con ojos extranjeros cuando no va a explorar sus preguntas en otro lado.

Refiriéndose a esto como “realidad” de la novela, Valencia (2019b, 262) se acerca a la narrativa contemporánea que, en lugar de retratar una ciudad o país, “los trastoca, e incluso los rechaza”. Para esto procede a ironizar con los recursos de la mera imitación o la mimesis simple. Este movimiento le permite alcanzar la absoluta libertad de la creación (273). Para él es un problema descargarse de la manera más precipitada de la tradición nacional, así como abandonar los estrechos lazos entre el los géneros literarios. La libertad se alcanza relejendo la tradición, digiriéndola, valiéndose de ella “para conversar con el resto del mundo” (288). Valencia pone su propia tradición en “relación crítica” con “la tradición novelística mundial en general y la del idioma español en particular” (243).

La novela, en su visión, no representa una realidad ni una verdad, más bien “recrea un proceso de búsqueda” de la verdad que “requiere integrar incluso lo dispar” (Valencia 2017, 59). Su exploración quiere “conocer la naturaleza subjetiva del hombre en distintos sitios, donde sea que esté” (Valencia 2019b, 248). Hay que entender que la “naturaleza de la novela es el juego” y que las novelas están hechas de “puro lenguaje” (254-5). Aquí radica lo importante de la concepción de Valencia sobre la novela porque allí se encuentra su tenaz vínculo con la poesía. La intensa y fascinante voz poética que revela un instante, representa para el autor “el momento más alto” de extrañamiento lingüístico (302; Valencia 2018, 39). “La poesía destila todos los jugos del lenguaje” (Bajtín 1989, 51), mientras que la novela ancla el lenguaje en la historia de “distintos momentos de un mismo objeto o situación o personaje” (Valencia 2019b, 303). Es, en otras palabras, “un organismo inteligible de una infinita sensibilidad” (Barthes 2003, 276). La escritura del autor ecuatoriano está atravesada por una tensión entre ambas, encontrando una mina para explorar esta potencia en lo que Bajtín (1989, 113-7) definía como “la plurifonía y el plurilingüismo” que “se organizan en un sistema artístico armonioso”.

Todas estas consideraciones tienen consecuencias muy interesantes. Alcanzar una independencia para hacer dialogar a las distintas tradiciones de las que el escritor se nutre le otorgan el poder de despertar emociones, explorar formas y crear esas entidades autónomas que son los personajes (Valencia 2019b, 290-1). De esta manera llega a construir un mundo con sus propias reglas en el que el lector puede vivir momentáneamente, abriendo el abismo de la imaginación, habitando su territorio de fuerzas inexplicables que batallan contra la razón (139-42).

La tarea del escritor consiste sobre todo en “poner en juego las palabras, cuestionarlas, hacerlas bailar en el aire hasta que se descubran esas otras palabras que no alcanzan a ser dichas tan rápido y tan fácil” (292). Como hacía notar Tatarkiewicz (2001, 322-4), el arte ahora imita la realidad tomando sus instrumentos para crear algo parecido, incluso superior, una realidad atravesada por la individualidad de quien escribe. Sólo así se puede dar giros en la realidad, superarla, brindar perspectivas sobre el mundo que sólo la “diversión” de la novela —es decir, “digresión, diversidad, desautomatización”— puede brindar (Valencia 2018, 13).

La novela no está hecha de otra cosa que no sean las percepciones y experiencias del/la escritor/a que se esconde “en todos los rincones” del texto. Sin embargo, necesita tomar distancia para encontrar una forma, un estilo, una música que las transmita y no sólo volcarlas sobre el papel (Valencia 2019b, 329-31). Para esto tendría que “saquear” sus materiales de la tradición a la que pertenece, de las tradiciones con las que dialoga y añadir “motivos e imágenes” de su vida, buscando siempre la manera de “articular sus propias reglas expresivas” (168; 286). Además, se desdobra en sus novelas, contradice y complejiza sus experiencias, explora otras posibilidades y perspectivas, haciendo casi imposible vincular su biografía y su obra o, al menos, discutiendo esa vinculación.

Resulta sorprendente leer en un artículo de Larreátegui (2016, 42-3) que cuando leemos la obra de Valencia nos encontramos “ante la experiencia personal del creador como configuradora de su propia identidad”. Este crítico considera muy bien lo transcultural y sus efectos en la dificultad de clasificación de *El libro flotante* (2006), pero sería una contradicción pensar en la identidad, una vez diluida la pertenencia y la deuda con la nación, reconfigurada a través de la experiencia. Esto encuentra su piedra de toque cuando consideramos la capacidad la novela para mostrar “otras versiones de la realidad” y, a través de ellas, dar vida a unos seres excepcionales que sólo en ella encuentran lugar (Valencia 2018, 13; Valencia 2019b, 287). Se trata entonces, de unos personajes con su propia individualidad, como se verá luego, y no de la identidad del autor.

La escritura, cuando abandona la “intención de dar cuenta de la que se considera la ‘realidad’ estrecha y con fronteras de un territorio”, adquiere tal fuerza que deja en suspenso “lo que determina o rodea al libro”: el título del libro, así como el nombre y la nacionalidad de quien lo escribió (Valencia 2017b, 11; Valencia 2012, 9). Esta fuerza se encuentra, aunque se privilegie la anécdota de una novela, “en la coherencia e interacción de sus partes, en la perspectiva del autor”. Cuando Valencia (2019b, 245-50; 332) lee a

Julio Ramón Ribeyro encuentra toda la potencia de la inasibilidad en su capacidad de crear un narrador y unos personajes a su gusto, de irónicamente tomar distancia frente al mundo y el lenguaje, una distancia y una ironía que le permiten filtrar y transfigurar su experiencia puliendo sus aristas y complejizándola en el mundo de la ficción.

Como señala Vargas Llosa (2007, 17), el novelista parte de “algunas experiencias” estimulantes para luego fantasear “algo que refleja de manera muy infiel esos materiales de trabajo”. La ironía brinda a la novela una forma “diferente a aquella en la fácilmente podría caer por su contenido” porque es “la forma que le da el autor a su propio despegue” (Valencia 2019b, 269-70; Barthes 2003, 18). Tal vez sea posible llamarla también humor, “que no es una risa fácil, sino una actitud libre para transgredir las formas literarias y el lenguaje” produciendo una serie de “inconveniencias” que los dote de una “condición excepcional” (Valencia 2019b, 286-7; 77-80). De lo que se trata es de encontrar palabras capaces de dar presencia a un personaje que supere “las coordenadas de su factura calculada, que nos lleve al ejercicio de poder trasladar[lo] a la realidad y reconocerlo, traspuesto, en personas de carne y hueso” (140). Valencia se enfrenta a tres grandes monstruos: la tradición, la lengua y la realidad. Toma distancia de ellos, los mide, y crea una serie de entidades que lanza a la batalla cargados con toda la fuerza de su sensibilidad.

3. Escritura demoníaca

Los personajes constituyen para Valencia una pesadilla: se le escapan, huyen de las clasificaciones y producen el mismo efecto en las novelas. De acuerdo a esta reflexión nadie se extrañaría de encontrar a Antonio, el hijo del cuestor de “Peligro para caminantes”, transfigurado en el hijo de Carlo en *El desterrado* (2000). Sucede con Belfegor del cuento homónimo trasladado a *El libro flotante* (2006) como Valdrás. Y este juego de transformaciones ocurre también con la doble “n” del antiguo apellido Colonna, mencionado en “El demonio en Palestrina”, que da apellido a Raulito Coloma, ahora con una “m” sencilla, en *La escalera de Bramante*. Sin embargo, el personaje que nunca cambia de nombre es el misterioso Dacal, personaje que recuerda mucho al Marlow de Conrad, saltando de algunos cuentos a algunas novelas.²

² Hasta ahora, además de *La escalera de Bramante*, ha aparecido en *Kazbek* y los cuentos: “La sangre de Kálister”, “Las emisarias” y “Farfala”.

Si bien sería posible analizar este fenómeno a la luz de lo que Valencia llama “fisuras” —esas aperturas de los mundos ficcionales que se abren con un libro, pero que eluden su propia exigencia de cerrarse en algún momento, permitiendo a las/los lectoras/es completar la tarea del autor (339-42)—, aquí se intenta postular que estos personajes encuentran sentido gracias a una voz demoníaca que dirige la escritura. Cuando Valencia rescata las novelas “secundarias” de Vargas Llosa, lo hace porque su lenguaje no tan abigarrado permite que hablen unos “demonios que escapan el control racional” (140). Son voces de personajes que se desatan de los límites marcados por el cuento y exigen una novela. O, al revés, merodeando en la novela piden a gritos que se les acomode en un cuento (78).

Esta voz tiene una fuerza insospechada que constituye “el núcleo del arte”, es la voz de la imaginación que necesita “del desorden y de lo inexplicable” (142). El personaje-pesadilla se vuelve “una presencia humana, un personaje de carne y hueso” (Cortázar 2013, 19). También Pirandello (2008, 14) lo sentía: “Un artista, viviendo, acoge en sí muchos gérmenes de vida”. De repente, sin saberlo, uno de ellos se convierte “en una criatura viva, en un plano de vida superior a la voluble existencia cotidiana”. La paradoja radica, y aquí se manifiesta la condición excepcional de Dacal, en que, a pesar de su entidad tangible y rebelde, constituye para el autor un “misterio”, un enigma. Algo parecido a lo que sentía Felisberto Hernández (2015, 207) con respecto a Clemente Colling: un misterio que deja huellas imposibles de seguir. Lo que hace la literatura es intentar seguirlos, dar alcance y explicar un misterio siempre escurridizo, siempre inasible (Valencia 2019b, 309-10).

La potencia de esta voz demoníaca permite que la ficción supere a la realidad. Le exige a esta que construya su mundo de tal manera que, a pesar de las “restas y olvidos” de las/os lectoras/es, puedan comprender la novela completa (Valencia 2018, 46). La novela tiene una virtud múltiple no sólo en el abanico de voces que la constituye, sino también en la multitud de interpretaciones, la visualización de detalles y personajes que permite (49). “La escritura no es la comunicación de un mensaje que parta del autor y vaya al lector; es específicamente la voz misma de la lectura” que es indemne a los embates del tiempo (Barthes 1980, 127). La novela contiene “palabras mucho más resistentes y estables” que las de quien un día las puso sobre el papel (Valencia 2019b, 327). Es esencialmente relato, pero relato que contiene una especie de “acanto al lenguaje poético” o un “aura poética” que permite a cualquiera, indistintamente del tiempo o lugar, acercarse a ella (Cortázar 1994, 82-3).

Retomando la reflexión sobre el naufragio, es pertinente ahora hablar de su “condición demonológica”. El demonio mismo es un ser destinado a la errancia, un ser que “no tiene residencia fija, ni lugar fijo, ni siquiera un espacio donde reposar las plantas de sus pies” (Defoe 1978, 72). Blumenberg (1995, 58) observa que es él quien lanza al náufrago a su deriva, suya es la “voz definitiva” que le pide marchar (Valencia 2015, 176), que le seduce a abandonar la tierra firme para tomar la nave, precipitarse a la aventura y la catástrofe. Hablando al oído, el diablo obliga a tomar la pluma y dar voz a unos personajes que no necesariamente comparten su concepción del mundo. Esa es la exigencia específica de la novela con respecto al lenguaje (Bajtín 1989, 413). Si se asume la novela como una individualidad en sentido estricto, será imposible escuchar sus disonancias y matices, se atraparán más mal que bien ese demoniaco “baile de máscaras” en el que entra el novelista cuando escribe (Valencia 2019b, 333).

Lo interesante, puesto que, como se decía, la crítica no ha dicho nada al respecto, es que Valencia ha hablado sobre el demonio en varias ocasiones. Se lo mencionaba ya en la primera edición de *La luna nómada* (1995) con el cuento “La trama de Montoya”. Aparece directamente en “El demonio en Palestrina” incluido en la tercera edición del mismo libro en 2004, donde también se mencionan dos libros muy queridos de Valencia que tendrán mucha importancia en *La escalera de Bramante: La divina comedia* (1472), de Dante Alighieri, y el *Doktor Faustus* (1947), de Thomas Mann. En *Kazbek* (2008, 34-5), entre las “columnas del Templo de la Ficción”, junto a la novela de Mann, se menciona *Los versos satánicos* (1988), de Salman Rushdie. Por último, aparece secretamente en *El desterrado* (Valencia 2000, 67), pues el incidente entre el Viejo Elefante y Rodolfo Nina sugiere una referencia al *Doktor Faustus* (Mann 2017, 327) que, a su vez, alude a una anécdota del siglo XVI en la que Lutero, lleno de cólera, le habría arrojado un tintero al demonio (Muchembled 2017, 135).

Un año después del segundo cuento demoniaco, Valencia publica el ensayo “Vargas Llosa, el guardián ante el abismo”, recogido luego en *El síndrome de Falcón* (2008). Allí explora el trabajo crítico del autor peruano desde su concepción demonológica de la novela. Lo interesante de este ensayo es que esconde una referencia al entusiasmo demoníaco presente en *La escalera de Bramante* y que ya aparecía en “El demonio en Palestrina” (Valencia 2019a, 514-5; Valencia 2011, 46). Este encuentra su origen en la versión fáustica de Mann (2017, 336) en la que el demonio, antes Príncipe de las Tinieblas, es nombrado el “gran Señor del entusiasmo”.

Es muy inquietante, así mismo, que el ensayo de Vargas Llosa (2015, 235; 1971, 207) sobre Flaubert se cierre diciendo que su genio “está hecho de paciencia, su talento es obra sólo del trabajo”, e inquieta más aún que, en su ensayo sobre García Márquez, retome esta versión fáustica diciendo que el escritor necesita del genio, de “la energía, la paciencia, la terquedad”. Con esas palabras se acerca demasiado al “auténtico y primitivo entusiasmo, libre de toda crítica, de toda prudencia, libre del dominio de la razón” que el demonio ofrece al artista (Mann 2017, 334). Valencia (2019b, 139; 142), en su ensayo, no menciona ninguna de estas cuestiones. Más bien, luego de decir que Vargas Llosa no da paso en sus novelas al tema del demonio como sí lo hace la novela de Europa central, cita astutamente *La muerte en Venecia* (1912) para reflexionar sobre la fuerza de la imaginación que la razón restringe y por eso hay que “restarle un poco de poder”.

Es sugerente también que Valencia califique a Vargas Llosa de “guardián” porque el narrador de *Doktor Faustus*, Serenus Zeitbloom, cada vez que puede, se pone en calidad de vigilante de su amigo Adrian Leverkhn, el Fausto de Mann. Al final es incapaz de salvarlo y evitar que caiga al abismo. Corre “detrás de lo imposible” en una batalla que de seguro va a perder, pero lo que importa no es la victoria sino la tensión y el choque de ambas fuerzas (Mann 2017, 693). En la visión de Valencia, Vargas Llosa es su propio centinela, no se permite a sí mismo dejarse seducir por la tentación del demonio.

Esta referencia a Mann también permite pensar el humor y el juego de la novela. Luego del pacto, Adrián emprende 24 años de creación demoniaca en los que logra su mejor sinfonía, la que da título a la novela. Su arte es tan inasible que le obliga a su amigo Serenus a preguntarse: ¿“hasta qué punto se toma él mismo en serio y la parte de juego, de travesura, de farsa superior que pone en su trabajo”? (517). El entusiasmo, la intrepidez, la libertad, la travesura, junto a la paciencia y el trabajo arduo, son las características del pacto demoniaco. No hay que olvidar que, luego de decir que Vargas Llosa no permite el ingreso del demonio en su ficción, el mismo Valencia estuvo casi 15 años escuchando su voz. Todos esos años dominado por el entusiasmo de la reescritura, como Flaubert, años de terquedad buscando las únicas palabras que se le puede dar al demonio, esas que “se sitúan en el más extremado lindero del lenguaje” (246).

Ahora sería interesante, bajo esta luz demoniaca, leer el ensayo “El tiempo de los inasibles”. Luego de toda la discusión sobre la frontera y el naufragio aún resuena una pregunta en este recorrido que estamos realizando por el funcionamiento de la lengua de Valencia (2019b, 83): ¿Por qué, si es que prefiere quedarse jugando en la frontera, insiste

en salir de su país de origen a explorar sus problemas en el mundo? No sería muy equivocado afirmar que esta aseveración, si bien tiene importancia, es la trampa, la travesura de Valencia. En todo caso, no está tan disimulada, pues lo confiesa desde el principio. La narrativa “desterritorializada”, dice, “da cuenta de su madurez y confianza en las capacidades del idioma”.

Si tomamos en cuenta el año de publicación del ensayo —2006— recién acababa de salir *El libro flotante* y seis años antes había aparecido *El desterrado*. Ambas novelas, sobre todo la segunda, transcurren en Italia. El interés de Valencia aquí es crear un espacio para su ficción aliándose a grandes autores —Fuentes, Pitol, Skármeta, Germán Espinosa, Bryce Echenique—. Además, abandonar el tema de lo latinoamericano como el clisé de los/as escritores/as “del lado de acá”. Quiere abrir paso a su escritura para desplazarse por el mundo con libertad, sin representar un país o un continente explotados por la industria editorial que esperaba los paisajes distintivos —sean exóticos, barrocos, urbanos o marginales— de América Latina.

Sin embargo, además de avalarse esta libertad como escritor, no olvida la lengua, pues termina su ensayo diciendo que la literatura inasible encuentra “su fuerza imaginativa” en las “tensiones a las que se somete el idioma”, y propone a continuación una lista de novelas que para él dan cuenta de esta fuerza mostrando “la ductilidad del español para atravesar las fronteras” (89). Con eso se basta para extender un terreno minado en el que la crítica se vea obligada a mover con cuidado... eso si es que se atreve a entrar.

4. la trampa en las orillas

En el ámbito de la recepción crítica de Valencia, quien ha tocado el centro gravitacional de lo inasible ha sido Will Corral (2019, 27; 40) cuando, en su estudio introductorio a la segunda edición de *El síndrome de Falcón*, dice que el ensayo de Valencia revela a la lengua como el “gatillo de sus preocupaciones”. A pesar de dar en el clavo con varias de sus apreciaciones, páginas más tarde señala que Valencia mira las novelas inasibles “como emblemas de una aspiración humana, del amor y esperanza del novelista que le da al género una dimensión espiritual”. Entre el misticismo y el elogio, de repente Corral olvida que Valencia (2019b, 88) propone tres orillas literarias, las mencionadas más arriba, y afirma que estas novelas encajarían en la segunda, la orilla internacionalizada, esa que, “curiosamente”, hace converger dos variantes: “la que satura

su obra de los tópicos de América Latina y la que, por llevar la contra a esa variante, ha quemado las naves con su tradición, negando incluso la existencia de ‘lo latinoamericano’”. Más adelante, sobre la lectura de la tradición latinoamericana propuesta por Valencia, Corral (2019, 42) concluye, manteniendo el tono, que “para él la literatura nos puede hacer más humanos, o mejores”.

Quien se acerca sin luego distanciarse al núcleo de la escritura valenciana es Claudia Apablaza (2019, 696) rescatando ese “extrañamiento” de la literatura, esa distancia necesaria para alejarse y acercarse libremente a la tradición, a la realidad, al país, en lugar de ponderar la copia y representación de estos.

Asimismo, Anne-Claude Morel (2019, 43) destaca que la postura de Valencia estimula “la imaginación para convocar un nuevo territorio geográfico que permita albergar un espacio literario sin límites reales”. Esto es lo que Corral olvida, que para Valencia (2019b, 86) más importante que el territorio geográfico es el territorio de la novela, de la lengua, de la ficción. Citando a Fuentes señala que el escritor, primero, aprehende “una estructura verbal” de su tradición para luego infundirle un “nuevo orden del lenguaje”; es decir, explorar la lengua, deambular por otras tradiciones para volver siempre a la suya con una mirada renovada. En esta misma línea, Vargas Llosa (1971, 207) plantea que el escritor deberá tomar su tradición “como punto de partida” para transgredirla renovando sus “estructuras ideológicas, míticas y lingüísticas”. Ese es el riesgo por el que apuesta el náufrago. Abandonar su tradición y lengua que conforman la tierra firme para ir a buscar la deriva. Tal ejercicio, con su matiz demoníaco, “exige unas difíciles condiciones de escritura y legibilidad que muy pocos autores están dispuestos a asumir” (Valencia 2019b, 86).

Otra afirmación cargada de lucidez es la de Sandra Araya (2019, 466) quien ve, en el “síndrome” propuesto por Valencia, ya no un “parricidio” como se lo ha hecho aparecer, sino esa libertad para “escoger a los padres que determinarán la literatura posterior, sin que sean impuestos por la ideología imperante”. Pablo Brescia (2019, 400) muy inteligentemente relaciona el ensayo “El tiempo de los inasibles” con “¿Cuánta patria necesita un novelista?”, pero se vuelca a observar en ellos “la cuestión de la patria del novelista ligada a la errancia”. También se queda en la segunda orilla, no se aventura al naufragio. Menciona luego, de pasada, que a Valencia le interesa “todo aquello que se escapa de las clasificaciones, etiquetas y dicotomías caducas” (401).

La pregunta vuelve: ¿Si para Valencia (2019b, 84) no hay “ninguna garantía literaria por parte de una escritura que gratuitamente aborda temas internacionales”, por qué enlistar una serie de novelas con tema exclusivamente internacional?

Si seguimos la idea anterior, la de que Valencia está inventando su tradición, escogiendo a sus padres literarios, con este ensayo estaría habilitándose el poder de independencia y libertad que necesita para explorar sus preguntas y su lengua en tanto que escritor vinculado “por su propia biografía a otras culturas” (83). Este ensayo le permite huir de una serie de categorías que se le cargan al/la escritor/a, junto con una identidad y una forma única de hacer literatura, determinadas por su denominación de origen.

Fernando Iwasaki (2006, 188), en una potente reseña sobre *El libro flotante*, dice que “cuando uno es un escritor desterrado, hijo de desterrados y nieto de desterrados, la patria sólo puede ser un mundo ‘flotante’ de sueños, lecturas y memorias”. Alejandra Gutiérrez (2010, 49) señala también “el tema del desarraigo” para referirse a la obra de Valencia, mientras que Carina Gonzales (2012, 162; 164) lo equipara a lo “nómada”, lo “cosmopolita” y lo “migrante” para luego preguntar por los espacios y lugares de las novelas que tienden “a un reconocimiento referencial a pesar de lo nómada”. Valencia responde diciendo que su intención es jugar con esos referentes, lo que es una apuesta narrativa que trasciende lo temático, pues juega también con los referentes de los géneros literarios. Entonces Gonzales señala perspicazmente un “género nómada” que contiene una excentricidad desafiante del realismo. En ese momento Valencia recuerda el ensayo sobre los inasibles y resalta el carácter lingüístico en lugar del geográfico de la inasibilidad.

Todas las categorías que se han citado están aún pensando en lo territorial, han caído en la trampa, se quedan aún atrás cuando se topan con lo inasible. Si bien van en la dirección correcta, rodean el núcleo de la obra valenciana que es lo que aquí se pretende analizar. Además, dentro de la crítica literaria ecuatoriana hay un vacío notable, un silencio, mejor dicho, frente a este escritor. Sobre todo, si se toma en cuenta que, un poco antes de la publicación de *La escalera de Bramante*, Valencia regresa al tema de lo inasible con un cambio importante. Un cambio que delata aún más la trampa de las orillas.

5. La escritura inasible

En “Carta breve con final para Lupe Rumazo”, publicada mucho después de la primera edición de *El Síndrome de Falcón*, Valencia (2019b, 294) escribe que la literatura inasible, en la que él ubica a esta escritora, es aquella que “no se somete a ninguna instrumentalización”; es una literatura “escurridiza frente a los tópicos”; que presenta siempre problemas a los “académicos previsibles y demagógicos”; sobre todo, “no es un mero puente de contenidos sino de formas coherentes y expresivas”. ¿Dónde quedaron “las temáticas menos vinculantes a la procedencia nacional” (83)? ¿Dónde las orillas y la necesidad de salir del país?

Si bien lo inasible se trata de releer la tradición cabal y críticamente (261); de “rescatar a esos parientes lejanos que posiblemente nos hablen con más cercanía” (246); de perseguir la palabra, esa “exiliada permanente que se reescribe siempre” (342), aún lo territorial tenía un peso importante. Pero con los años, algo ha cambiado en esta perspectiva que ya no necesita validar la exploración fuera del país natal. Tal vez, como el mismo Valencia sugiere en los últimos ensayos de la sección “Sobre literatura ecuatoriana”, los/las escritores/as cada vez más se ven menos obligados/as a representar la nación. Eso se reflejaría también en la inclusión de una última década en su lista de libros inasibles exclusivamente de autores/as ecuatorianos/as y también la inclusión de cuatro novelas ecuatorianas en las anteriores.

Si alguien se detuviera a leer tan sólo una muestra de los libros que Valencia enumera en su ensayo —84 en la primera edición, 106 en la segunda—, encontraría novelas que llevan en su centro una muy viva interrogante por la escritura y el lenguaje, libros que hacen bailar la lengua para “oírla tan nueva como si acabara de ser creada” (Carpentier 1979, 158). Algunos de esos libros son de una alta tensión poética: *El mundo alucinante* (1965) de Reinaldo arenas, *La tejedora de coronas* (1982) de German Espinosa, *Carta larga sin final* (1978) de Lupe Rumazo y *Los jardines secretos de Mogador* (2001) de Alberto Ruy Sánchez. O novelas que albergan personajes muy singulares como *El huésped* (2006) de Guadalupe Nettel, *Domar la divina garza* (1988) de Sergio Pitol, *Bomarzo* (1962) de Manuel Mujica Lainez y *Novela negra con argentinos* (1992) de Luisa Valenzuela. Otras, como *Las posibilidades del odio* (1978) de María Luisa Puga, *Los impostores* (2002) de Santiago Gamboa, *2666* (2004) de

Roberto Bolaño y *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse, en cambio, son muestras de novelas que abarcan un gran territorio y varias historias.

Así como la escritura de Valencia (2019b, 77-9), varias de estas novelas practican una experimentación con “resultados menos impactantes y llamativos pero más duraderos”. En este caso se podrían señalar también novelas como *Siberiana* (2000) de Jesús Díaz, *Wasabi* (1995) de Alan Pauls, *La materia del deseo* (2001) de Edmundo Paz Soldán, *El congreso de literatura* (1997) de Cesar Aira y *Los crímenes imperceptibles* (2003) de Guillermo Martínez. Este tipo de escritura no falla o decae por su modestia y discreción. Contiene más bien una riqueza interpretativa que, por lo mismo, exige mucho de la crítica.

Intentar dar cuenta de esa experimentación que Valencia realiza con la lengua y los personajes requiere una sutileza de lectura que no pretenda clasificar en géneros o categorías inmutables su obra. Por ejemplo, sugerir que *El desterrado* es una novela fantástica por el fantasma que persigue al Viejo Elefante, no podría considerar la actitud irreverente frente a la mimesis con la que se construye esa Italia de principios del siglo XX. Pensar en ella como una novela realista, por otro lado, no sólo deja de lado esta parte, importante ciertamente, o de paso hasta metaforiza psicoanalíticamente al fantasma, si es que no se enfrenta con la narración tan extraña del circo en una lucha que sólo podría ganar con muchas heridas y huesos quebrados. Lo mismo sucedería con el narrador en primera persona de *El libro flotante*. Iván Romano se toma libertades y pone trampas que constituirían un peligro enorme de interpretación porque articula su narración de tal manera que las trampas no pasen como tal. Incluso teniendo en cuenta los peligros, no se puede evitar sospechar de las interpretaciones que aquí se proponen. Podrían quedarse cortas si es que no han infringido ingenuamente en falta por la ambigüedad —referencial, formal, estructural, lingüística, espacial— con la que Valencia escribe. Pero allí se encuentra lo que a Valencia le gusta de la novela: la polifonía, el despliegue de todos los lados de un acontecimiento. La voz demoníaca que desmonta y problematiza la rígida noción de identidad que es también una voz sinfónica y plural (Bajtín 1989, 81).

Si se lee la obra de Valencia se tiene una impresión muy interesante: de sus tres novelas —*Kazbek* es legítimamente libro de pequeño formato— la última es la que más explora esa capacidad de multiplicar las voces de distintos narradores, intercalarlas, cruzarlas y hacer que funcionen como un equipo de postas. También es la novela que más se mueve por el mundo y la que contiene unos personajes potentes para el análisis.

Aun así, ninguna de las anteriores se ve desmerecida. La primera, narrada en tercera persona, no deja de jugar con los registros y entonaciones en las distintas partes de la novela. También es imposible olvidar personajes como Dorotea Vainstein o Rodolfo Nina. La segunda, además de utilizar un interesante experimento en internet donde se multiplican los autores (Valencia 2019b, 336), tiene una fuerza poética en la prosa, sobre todo en la parte sobre la infancia de Caytran o en el sueño de Ignacio con los gallinazos.

La cuestión a tratar ahora es qué consistencia adquiere en *La escalera de Bramante* la categoría de inasibilidad estudiada aquí y propuesta como un rasgo vertebral de la poética del autor. De acuerdo a lo analizado sobre la realidad de la novela, el lenguaje de esta se observa en su forma y estructura. La inasibilidad aparece en la novela como inminencia y, muy ligada al naufragio y a la fatalidad, determina los narradores y el final. Principalmente se analizarán dos personajes pues, como se vio, en ellos reside la potencia demoniaca de la escritura valenciana y son quienes experimentan la fatalidad.

Capítulo segundo

La lógica de la inminencia

Una tensión como la de un arco listo
para disparar la flecha.
Algo está siempre por ocurrir.
(Lispector 2015, 75)

Deleuze (2017a, 294; 2016, 136) imagina el pensamiento como una “mecha violenta” que se pone en movimiento gracias a la sensibilidad. Unida a esta, se encuentra la idea de la crítica como ejercicio creativo que exige otra manera de sentir. Por su lado, la escritura “retuerce el lenguaje” para provocar sensaciones y, en última instancia, producir pensamiento (Deleuze y Guattari 1997, 178; Deleuze 2021, 171). En otras palabras, enciende la mecha en la mente del/la crítico/a quien aborda la obra literaria creando conceptos y creando también la lógica que los conecta (Deleuze y Guattari 1997, 53; Lapoujade 2016, 15).

Este capítulo pretende elaborar la lógica que rige en *La escalera de Bramante* revelando los movimientos y engranajes, las piezas y circuitos, los conductos y pasajes secretos que se articulan alrededor de la inminencia.³ La estructura, la narración, los personajes y el final de la novela responden a esta de muchas maneras: o bien por lo fragmentario, o bien porque se anuncian y no llegan, o bien porque abren un vacío imposible de llenar. Se trata de una forma muy específica que adquiere la inasibilidad de Valencia propuesta en el capítulo anterior. Allí también se analizaron las piezas de la maquinaria narrativa de Valencia. Ahora se trata de hacer evidente lo singular que tiene esta novela en medio de todas las que componen la obra del escritor ecuatoriano.

Como ya se mencionó, hay una materia acuática en su obra que no puede pasar desapercibida. En el caso de la novela que se analiza, esta materia adquiere dos formas: la sangre y el hielo. La primera hace referencia a los capítulos que relatan la historia de

³ Esta novela presenta dificultades al momento de resumirla dado que huye y esquivo cualquier intento de atraparla. Trata de dos historias principalmente: la primera cuenta la vida un pintor alemán del siglo XX, cuando conoce a su mejor amigo y a su esposa, sus viajes a través de Europa y el desarrollo de su obra; la segunda (historia) corresponde a un pintor ecuatoriano que recuerda su juventud con su mejor amigo (escultor quiteño que gana fama con su trabajo sobre piedras talladas) y viaja a Barcelona donde conoce a un diseñador gráfico ecuatoriano como él al que le relata su vida en Ecuador y la pérdida de memoria de su mejor amigo a causa del alcoholismo. Paralela a estos relatos se encuentra la historia de un movimiento guerrillero en el que están involucrados parientes y amigos de los personajes ecuatorianos. En algunos momentos todas estas historias se tocan y entran en contacto.

Álvaro Abugatás, uno de los protagonistas, y ya se verá cómo esa materia sanguínea determina su estilo; la segunda, en cambio, se refiere a los capítulos que conforman la vida de Kurt Landor, el otro protagonista, con su respectivo estilo helado. Antes de esto hay que observar cómo está compuesta la novela, tanto en su estructura como en su trama articulada a partir de la lógica de la inminencia, para luego reflexionar cómo el final se ve afectado por ella.

1. Caja de resonancia

Para poder abordar la estructura de *La Escalera de Bramante* es necesario hablar por un momento del número 6. Anteriormente se pudo vislumbrar que Valencia construye una red de referencias alrededor de algunos temas desplegándolos como poliedros para mostrar sus múltiples lados. En algunos casos, las novelas están conectadas a través de discretas referencias como en *El desterrado* cuando, en medio de un diálogo sobre un secuestro político —motivo retomado en *La escalera...*—, se menciona a un tal Fabre, el mismo apellido de los hermanos protagonistas de *El libro flotante* (Valencia 2000, 130). Una referencia que une esta novela a la última escrita por Valencia (2019a, 389) es cuando Landor realiza, con un texto de Bachelard, un proceso de tergiversación parecido al del libro de Caytran. Los pájaros, así mismo, constituyen un elemento sobre el que el autor siempre vuelve: la jaula repleta de aves de Dorotea Vainstein; los buitres que persiguen a Ignacio Fabre; y el cóndor que Álvaro contempla en Francia. Una de las formas más importantes que adquiere esta red de referencias es lo que se ha denominado como la “matriz” de sus novelas ya mencionada antes, es decir, los cuentos (Valencia 2019b, 308). En algunos de ellos está el origen, el germen de la historia y los personajes que las novelas amplían a través de la desfiguración y transmutación. Sin embargo, el procedimiento de Valencia de rodear unos mismos temas enriqueciendo las perspectivas sería, de acuerdo a la idea de polifonía novelesca, la más importante.

En este sentido, es necesario mencionar que ocurre un cambio formal importante entre la primera novela y las siguientes, un cambio que encuentra su origen en el cuento “Insuperable capítulo seis”, publicado originalmente en 2004. Siguiendo la pista que ofrece es posible encontrar la explicación de la estructura hexagonal que *La escalera de Bramante* comparte con *El libro flotante* y *Kazbek*, a diferencia de *El desterrado* que, en cambio, está compuesta de cuatro partes. Para resumir el cuento, luego de la angustia que

siente el narrador por encontrar una clave numerológica en varios libros, concluye que gracias a ella puede habitar un territorio íntimo y conocido. En el capítulo 6 siempre se encuentran libros. Según el cuento, esto remite a Cervantes, pues en dicho capítulo ocurre el escrutinio de libros que hacen el barbero y el cura en la biblioteca de Don Quijote. La presencia de los libros hace sentir al narrador de vuelta “a los días acogedores de la biblioteca en [su] casa de infancia”. Cualquier sitio, incluso el barco a la deriva en el que es inminente la catástrofe, de pronto se cubre “de un aire familiar” (Valencia 2011, 85).

Algo parecido sucede con Kazbek quien, caminando por el Paseo de Gracia, se encuentra con baldosas hexagonales. La experiencia que tiene parado en una de ellas le obliga a cambiar de ritmo. Detenido frente al rápido flujo de la gente, siente “como si se estuviera abriendo paso en medio de un río torrentoso” (Valencia 2008, 54). Una página después sale corriendo para escribir en la Biblioteca de Piedra. En varios lugares de su obra las bibliotecas y los libros detienen el vertiginoso ritmo de los acontecimientos dando paso a la calma (Bustamante 2020, 145). En este sentido también es importante destacar la declaración del autor sobre que disfruta vivir en el mundo de sus novelas, vivir dentro de esos largos periodos de tiempo que toma su escritura (Valencia 2020a, 5:11). Aun así, tendrían que pasar muchos años luego de publicar el cuento para que escriba específicamente sobre la novela llamándola “un refugio volátil frente a la ruidosa contraparte exterior [el mundo], que tiene sus asuntos, muy graves e ineludibles” (Valencia 2018, 33). No es entonces casual que sus novelas, abriendo sus páginas para que las/los lectoras/es las habiten, sean hexagonales, lleven como marca el 6 acogedor y benévolo que obliga a detenerse un momento por fuera del acelerado ritmo del mundo.⁴

Vladimiro Rivas (2021, 187), en su reseña de la novela, ha señalado, dejando a otros la tarea de profundizarlo, la repetición del número 6 en varios detalles. Uno de ellos sería la sala hexagonal del museo personal de Landor que pretende ser un claro de bosque haciendo que el espectador de los cuadros de Waldig caiga dentro (Valencia 2019a, 605). A pesar de la imagen violenta de caída hay que relacionar esta experiencia con la infancia de Landor. Luego del bombardeo, de camino a la escuela, decide entrar al bosque que separa su pueblo natal del siguiente. Allí no sólo siente tranquilidad, siente, sobre todo, que se ha detenido el tiempo, que allí no ha pasado nada: la guerra, dentro del bosque,

⁴ Como nota aparte, dado el tono que adquiere en Valencia la conjunción entre los libros y el número 6, hay que señalar la relación que tiene con “La biblioteca de Babel” de Borges (2020, 87-100). Esta, a diferencia de la de Valencia, si bien se trata del universo para sus habitantes, resulta inquietante, atroz, claustrofóbica incluso, en los infinitos hexágonos y pasillos que la componen.

no existe. Se trata de un lugar “indiferente al ritmo de los hombres” en donde experimenta calma y libertad (55). Una calma potenciada por el miedo a los cuentos maternos sobre la bruja Baba-Yaga; una libertad por transgredir la prohibición de adentrarse en el bosque de abetos. La sala hexagonal, que bien puede ser la imagen de la estructura de la novela, tiene la característica de que sus paredes son superficies sobre las que rebota el sonido. Más bien, resuenan los sonidos que las otras paredes devuelven (51). La novela funciona como una caja de resonancia hexagonal donde todo sucede simultáneamente: los acontecimientos se presentan al lector al mismo tiempo, como al espectador los 6 cuadros de Waldig (392).

Además de explicar la estructura de *La escalera de Bramante*, este procedimiento revela que, para analizarla, necesariamente hay que recurrir a las demás novelas de Valencia. Sobre todo cuando se pretende, como aquí, realizar un análisis de cuestiones formales a las que, hasta ahora, la crítica no ha prestado la debida atención.

2. Narrar el naufragio



Figura 1. Mar reflejado en espejos

Fuente: Fotograma tomado de *Les Plages d'Agnès* (Varda 2008, 00:04:49)

Releyendo la obra de Valencia cualquiera se da cuenta de lo extraños que resultan sus narradores siendo *El desterrado* un caso ejemplar. La voz que cuenta la historia parece estar enganchada al Viejo Elefante. En muchos momentos es él, Nebbiolo Bentornato, quien comenta los hechos, y no se diga al final cuando toma aire para decir

las últimas palabras. De acuerdo con la idea de que hay una voz que sale de la Máscara de Piedra, se puede decir que la voz del narrador sale de la boca de Bentornato. El narrador de *El libro flotante*, en cambio, resulta extraño por ese lugar ambiguo en el que se posiciona entre la primera persona y el narrador omnisciente, algo que lo relaciona a *Los inconsolables* (1995) de Ishiguro, aunque con estrategias narrativas distintas, sobre todo la recurrencia a la cita para multiplicar su voz.

Entonces, si *La escalera de Bramante* es una caja de resonancia, lo que rebota de pared en pared no es otra cosa que la voz del narrador que termina multiplicada en varias voces. Esta polifonía, se pretende demostrar aquí, funciona como un equipo de postas. El ejemplo más bello, pero no el único de las resonancias en la novela, son los personajes que tocan sus cuadros favoritos: Álvaro recorre con su dedo de arriba abajo la línea roja en el cuadro de Araceli Gilbert; Landor toca a escondidas los árboles de los pintores flamencos; Raulito no puede evitar sentir los trazos saturados de óleo en los girasoles de Van Gogh y los guardias terminan echándolo del museo (Valencia 2019a, 249; 322; 276). A la luz de la teoría de Braidotti (2000, 77), filósofa italiana heredera del posestructuralismo y sobre todo de Deleuze, este funcionamiento en postas se puede asociar con un alto nomadismo, como ocurre también con el tiempo de las mareas, la habilidad de ir y venir “a intervalos regulares”, propio del nómada que aquí se ha denominado como náufrago. Para entenderlo hay que trazar una prudente línea temporal con los datos, escasos de cierta manera, que ofrece la novela.

Con respecto a la historia de Álvaro, hay dos líneas marcadas por acontecimientos concretos. La primera, un lapso de 29 años, está explícitamente enmarcada por sus encuentros con Magdalena, la esposa de Landor. El primero, en 1979, cuando ella llega con él a dar una conferencia de pintura en Quito, Álvaro observa sobre todo su mirada, sus ojos verdes que borran “el resto de su rostro” cargados de una “hiriente transparencia”. El último, en 2008, llevado por Kazbek a la casa de ella en Sant Pere Pescador, la encuentra como si ella lo “hubiera estado esperando todos esos años” (35; 570). Pero la línea principal son los años en los que él, regresando regularmente a Ecuador, mantiene largas conversaciones con Raulito, más o menos entre 2005 y 2008, luego de que este comienza a perder la memoria. En el caso de Landor la historia narrada abarca un tiempo mucho menor: los dos años que le quedan de vida entre 2001 y 2003, años en los que termina el retrato de Dora Lerner y el ciclo de Waldig completado por el *Cielo de Empúries*.

Ambas historias miran al pasado: Landor en una pantalla de aire cristalizado entre sus ojos y el cielo en la que ve pasar su vida desde su infancia en Kriebethal (39) hasta que fallece en Barcelona; Álvaro en sus intensas conversaciones con Raulito, llevándolo con los recuerdos incluso hasta sus años de colegio.

Como se ha dicho, los capítulos sobre Álvaro se podrían denominar la parte de la sangre y los de Landor, la del hielo. Estas imágenes sin duda acuáticas se repiten en varios lugares: el desangramiento de Raulito cuando se corta el brazo rompiendo los cristales de Discos Bedoya; la sangre de las tórtolas que manchan las manos de Álvaro cuando sale a cazar con su padre y su hermano; pero sobre todo el rojo de sus monocromías. En estos capítulos el estilo parece un manar de sangre como “un río espeso desbordándose” (247; 124). Los párrafos son largos, llenos de diálogos que no tienen guiones ni se separan del resto del texto —una referencia a *Yo el Supremo* (1974) de Roa Bastos—, y que cada vez se alargan, se desangran más. Álvaro con sus conversaciones intenta llenar la memoria de Raulito, detener su fuga, desacelerar su desintegración.

En la VI parte, cuando Raulito se queda mudo y sin memoria que rescatar, aparece, como si fuera su relevo (524), Kazbek para conversar con Álvaro, y este, dándose vuelta desde Barcelona para hablar a Raulito en Quito, regresando la cara para hablar con Kazbek, comienza su desangramiento. No puede dejar de hablar. Su conversación resulta “una larguísima y resquebrajada confesión” (465). Aun así, en sus capítulos no sólo se escucha su voz. Un narrador omnisciente toma la posta para hablar. Sin que medie más que un salto de párrafo, y a veces ni eso, aparece otra voz, con un pulso y ritmo distintos, fundiéndose con la de Álvaro, enredándose con ella, entrometida en una conversación ajena, pero con los ojos siempre fijos en él, rellenando los huecos que deja sueltos. Cuando aparecen guiones en los diálogos se tratan de citas de conversaciones antiguas que este narrador intercala en el relato de Álvaro matizándolo y aumentándolo.

Aunque mantenga la mirada en él, esta voz puede contar la historia de Strudel, los paseos de Raulito, su romance con Laura; también elucubra y supone sobre otros personajes, menos uno: Rogelio, el hermano mayor de Álvaro, cerrado sobre sí mismo, inescrutable y misterioso como Caytran en *El libro flotante* o como Orlando en *El desterrado*. En la mayoría de casos esta voz se interrumpe con las preguntas de Raulito, y es ahí cuando Álvaro retoma la posta para hablar. Lo más importante de anotar es que, cuando calla la voz de Raulito, esta voz también se apaga, apenas queda un eco para acotar que quien habla es Kazbek y hablar en lugar de Tania cuando le cuenta a Álvaro

la historia de su madre en la selva. Hay, sin embargo, dos excepciones: los capítulos 3 y 5 de la VI parte están dominados por una tercera voz que, con respecto a los otros, indica una distancia, ya no temporal sino de otro tipo. Como se verá en el respectivo subtítulo, es marca de una ruptura, un corte que ocurre en la vida de Álvaro.

El hielo, por otro lado, eludiendo cualquier referencia a la frialdad, apunta al agua congelada, detenida, quieta. Landor inmóvil frente al mundo. Inmóvil y, sin embargo, “marcado por el movimiento” (13). La imagen está presente al inicio, cuando se enfrenta con la blanca inmensidad de la Antártida; en el cristal de su memoria; en el bosque nevado del poema de Celan del que toma el título su serie de cuadros (14; 382). Sus recuerdos, contados por un narrador omnisciente, se mezclan en una cronología extraña que se adelanta para luego volver sobre sus pasos, yéndose atrás, muy atrás, a su infancia en Kriebethal en la década de 1940, pasar brevemente por su estadía en la Escuela de Bellas Artes de Dresde y luego detenerse en Francia cuando conoce a su esposa. Estos capítulos están compuestos por fragmentos como trozos de hielo, imágenes completas en sí mismas pero desordenadas. Y así como en el narrador de la sangre, este puede ir a la infancia de Dora Lerner en el campo de concentración y seguir al berlinés a Francia tras los pasos de ella.⁵

Luego de la muerte de Landor toma la posta otro narrador. El último capítulo de la IV parte y el último de la VI son ensayos escritos por Kazbek sobre la obra de Landor donde se redondean detalles sobre sus últimos años de vida. Entre Kazbek y la historia de Landor sucede algo que es necesario comentar. Ellos dos nunca se conocieron: el primero llega tres años después de la muerte del segundo a Barcelona y, enviado por el berlinés a quien había conocido en Ecuador, llega a casa de Magdalena. Cabe la posibilidad, si se lee sobre todo el único capítulo de la I parte, que Kazbek, sin ser estrictamente el narrador de esta historia, esté enganchado a él. Es decir, la historia de Landor está filtrada por las averiguaciones de Kazbek para sus ensayos.

Entre Álvaro y Landor sucede también una especie de relevo. Sus historias, además de estar conectadas —es Landor quien desata en Álvaro su fascinación por el rojo—, dan la ilusión de continuar la historia que le corresponde al otro. El motivo de arrancar de cuajo las raíces (140), por ejemplo, experimentado por el berlinés y Raulito

⁵ Sin embargo, aunque parece que por momentos el narrador se desenganche de los protagonistas, esto no es del todo cierto. En algún momento, la historia lo aclara, tanto Álvaro como Landor se enteran de esas historias. A través de cartas del berlinés a Landor, por ejemplo, por testimonios de Strudel al mismo Álvaro o conversaciones no narradas, antiguas, de sus años en el colegio, con Raulito. Aun así, la condición de este narrador le permite añadir detalles que los personajes no podrían a pesar de conocer las historias.

cuando se marchan las mujeres que aman, es el espejo que los une y completa sus historias llenándolas de contrapuntos. El primero se va tras Dora, mientras el segundo se queda en Quito deprimido luego de la partida de Laura. De acuerdo a la disposición de los acontecimientos en la novela, ya que no se corresponde con la cronología real que está separada por varias décadas, Álvaro y Landor se van a Francia al mismo tiempo. Sus destinos, cruzados en este orden de la narración, van a ser completamente opuestos. Mientras Landor se enamora de Magdalena en Francia, Álvaro llega casado para, luego de un año, separarse de Eliana. Así también, Landor encuentra un entusiasmo en su pintura y Álvaro se estanca con sus monocromías rojas.

Además de esto, en la novela domina algo que se podría llamar “principio de digresión”⁶. Las conversaciones de Álvaro inician un tema para terminar con algo que no tenía nada que ver con el principio. La narración de Landor, tal como su memoria, va de un lado a otro dando saltos mortales. Para el autor inglés la memoria es un artificio importante para la ficción. El ir y venir de la memoria, claro que, en su caso, narrado en primera persona, guarda una relación muy interesante con Valencia (2019b, 197; 208). En *El síndrome de Falcón* se encuentra un ensayo escrito en 2001 sobre este autor. Allí se habla del sabotaje que hace la novela a la lectura gastada que exige “los valores de veracidad y representación mimética”, y aboga por el riesgo que toman las/los escritoras/es al romper “el itinerario de la realidad”. Esta frase es reveladora en cuanto al tema que aquí se trata. La realidad en la novela se ve rota a través de la temporalidad digresiva y entre los bordes aparece un “realismo ambiguo” (Fellini 1963, 9:53).

Esta última novela de Valencia a cada momento insiste sobre los referentes geográficos. No como en *El libro flotante* donde la diégesis presenta una ciudad destruida, posible pero no real, que sabotea cualquier intención mimética. Un caso más arduo de analizar, se dijo antes, son los referentes que presenta *El desterrado*. Por su ambientación en los inicios del siglo XX permite más libertad y le permite a Valencia introducir cierta ambigüedad en esa realidad. Pero, en el caso de *La escalera...* será la disposición de los acontecimientos, el tiempo de las mareas (Valencia 2015, 79), lo que socave su representación mimética o cualquier intento de representar una realidad estrecha.⁷

⁶ Este término se ha tomado de la tesis doctoral de Valencia: *El itinerario roto: el principio de digresión en Kazuo Ishiguro*, disertada en 2007.

⁷ Un detalle interesante es que las novelas de Valencia se desplazan a otros tiempos, no sólo a otros espacios como sugería la trampa del ensayo sobre los inasibles. “El nómada es más bien *aquel que no se mueve*”, dicen Deleuze y Guattari (2006, 385). El arco narrativo de *La escalera...* abarca la mayor

En ambas partes analizadas fluye “un solo tiempo, un solo flujo que ya no distin[gue] orillas”. Se cuentan los hechos indistintamente de su “cause, enteros en su caudal”. Llega una imagen seguida de otra. En la memoria de pronto se rompe el dique que contenía los recuerdos. Desbordándose, se precipitan fuera de su lecho natural, se revuelcan sobre sí mismos confundiendo los tiempos (Valencia 2019a, 486; 39). Si el náufrago compone su lengua de restos, no sería diferente el caso de su memoria. Lo importante es la perspectiva, la distancia que media entre los hechos recordados y el personaje que recuerda, o bien sentado en su tumbona —Landor—, o bien conversando con sus amigos —Álvaro—. Media, sobre todo, una experiencia fundamental y definitiva, una línea que separa quienes eran de quienes son ahora, que no es otra que la línea trazada por la fatalidad. La catástrofe divide la vida.

¿Qué le podría brindar a la memoria del náufrago la experiencia de la catástrofe?, ¿cómo le devuelve el reflejo de su pasado si no es tergiversado, roto, deformado?

Los relevos y la digresión en la novela dejan abiertas varias fisuras ficcionales que la mente del lector termina por llenar (Valencia 2019b, 338). Cuando se regresa al libro se constata que aquello que en la imaginación parecía la historia contada, sobre todo los momentos definitivos y de mucha tensión — la huida de Orlando Dalbono en la tercera parte de *El desterrado*, por ejemplo (Valencia 2000, 226-36)—, apenas son un conjunto de alusiones e insinuaciones. Valencia, se diría, da voz al silencio. Fija en la mente de los/las lectores/as, con la ausencia de palabras, imágenes como esculturas demasiado palpables, demasiado ciertas. Sólo suelta, morosamente, unas cuantas mariposas fugaces. Flotan un momento en el aire ante las/los lectoras/es, sólo el tiempo necesario para que imaginen sus colores y su vuelo. Luego se van. Y el recuerdo será siempre más completo, mucho más sólido e inamovible que ellas mismas.

Valencia dialoga con Vargas Llosa —sobre todo *Conversación en la Catedral* (1969), según su propia declaración—, aunque la interpolación de planos temporales y espaciales en *La escalera...* no resulta tan complicada como en *La casa verde* (1966) o *La guerra del fin del mundo* (1981). Apenas son dos los planos que se intercalan, diferenciados por el uso que hace Álvaro de la expresión “viejo” cuando se refiere a Raulito, y de “flaco” referido a Kazbek. Cierta complejidad se deriva de las historias

parte del siglo XX y se detiene en 2008; *El libro flotante* es casi imposible de ubicar en un tiempo concreto; *El desterrado*, como se ha dicho, va muy atrás en el tiempo. Este es otro tipo de desplazamiento nómada que ocurre en las novelas de Valencia. “Viajar en el tiempo —escribe Caytran— es la forma radical del nomadismo” (Valencia 2015, 131).

paralelas de ambos pintores y es esta la novedad que, en el contexto de las novelas de Valencia, presenta esta última. Pero la anterior no es una exigencia nueva, *El desterrado* y *El libro flotante* presentaban ya un tiempo digresivo.

El análisis que compete ahora, referente a los personajes, está guiado por dos ideas. La primera, de Lubomir Doležel (1999, 115), señala que los personajes “son personas concretas ficcionales en situaciones espaciales y temporales específicas, unidos por relaciones peculiares, envueltos en frustraciones, aspiraciones y luchas únicas”. La segunda se trata de lo que Ricoeur (1999, 218; 222) concibe como “identidad narrativa”. La identidad de un personaje, según este autor, viene forjada por la identidad de la historia, es decir, “la trama se pone al servicio del devenir del personaje”. Considerando esto, aquí se trata de analizar la elaboración de la trama retomando la idea de la “realidad de la ficción”. Como se dijo, es a la forma y a la disposición de los elementos narrativos hacia donde debe dirigirse la mirada interesada en el lenguaje de Valencia. Hasta aquí se han analizado la estructura en forma de caja de resonancia y el estilo digresivo en postas de *La escalera de Bramante*. Las dos secciones siguientes pretenden elaborar el carácter excepcional de los personajes de Valencia determinado por la fatalidad que les dota de fuerza demoníaca. Son el centro de este capítulo porque, por un lado, explican el estilo de la novela y, por otro, revelan cómo la inasibilidad adquiere la forma de inminencia.

3. La sangre

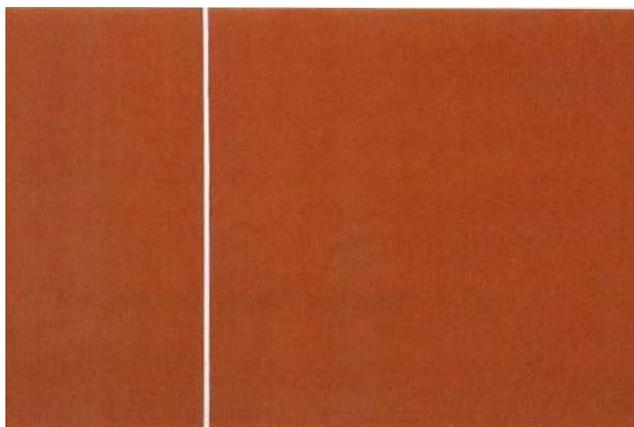


Figura 2. Fragmento de la pintura *Vir Heroicus Sublimis* (1951) de Barnett Newman
Fuente: *After modern art: 1945-2000* (Hopkins 2000, 15)

La sangre constituye una línea que atraviesa las novelas de Valencia (2000, 34), no así el hielo que por primera vez aparece en *La escalera de Bramante*, pero que tiene

otras correspondencias y resonancias. Esta brota por primera vez en la primera novela. Domiziano Dalbono, el padre de Orlando, en uno de sus viajes, es asaltado junto a sus compañeros por los gemelos Abuk y Taruk. Él se salva, pero, de regreso al campamento, encuentra los cadáveres con “incisiones de un degollamiento de camal”, rodeados por charcos de sangre “sobre una arena que ya no podía absorberlos”. Audrey también, luego de que los camisas negras apalean a un par de sindicalistas, se desmaya al ver en la calle la “sangre que minutos antes circulaba plácidamente por sus canales cerrados” (91). Capítulos más adelante, cuando Rodolfo Nina y sus hermanos matan a uno de los sobrinos de Orlando, es el Viejo Elefante quien encuentra con horror las manchas de sangre en el piso (168).

En el ensayo sobre Greenaway, publicado originalmente en 2005 y publicado luego en *El síndrome de Falcón*, aparece una curiosa afirmación. Uno de los principios de la ficción, dice Valencia, es que “lo escrito está lleno de vacíos que se pueden rellenar”. La sangre, según Valencia (2008, 153), se transforma en tinta. La ficción es entonces la segunda sangre del mundo y “sólo sabe de continuaciones”, su flujo es imparable. Irresistible, al parecer, la imagen de la herida persiste. La ficción que es sangre por principio está abierta o, mejor dicho, algo se ha abierto y por eso “corre sangre” (Valencia 2015, 109). El cuento “La sangre de Kalister”, en la cuarta edición de *La luna nómada*, retoma esta asociación y la une más explícitamente al tema de los vacíos de la ficción. En las cartas que escribe Dacal, este deja “no sólo el final abierto sino todo lo que” cuenta, todo lo que escribe está “apenas insinuado” (Valencia 2011, 231).

El libro flotante aborda con más relevancia la cuestión de la sangre. Ignacio, el amigo de Romano, el narrador, es hemofílico. Y de esta condición destaca la inminencia de la catástrofe, la evidente posibilidad de peligro. Las venas que contienen la sangre, de pronto, pueden ser tocadas por el “filo de una navaja” corriendo el “riesgo de desangrarse hasta la muerte” (Valencia 2015, 56; 42). Es esa precisamente la esencia de la ficción: trazar sobre el papel una herida de tinta imposible de cerrar. Lo que importa es que la sangre reúne, por un lado, la inminencia de un acontecimiento definitivo —¿qué más definitivo que la muerte?— y, por otro, la imposibilidad de cerrarse como la confesión de Álvaro que no se puede detener, que necesita seguir hablando.

Las relaciones de este personaje, como se ha dicho, tienen que ver con Raulito y Kazbek, sus dos amigos, el uno desde su juventud y el otro a sus cuarenta años. Aunque

podría ser interesante abordar este tema de la amistad⁸, aquí se analizará el de los hermanos. Este estalla en esta novela en un montón de fragmentos que sería inútil intentar reunir. La relación entre hermanos ya aparecía en *El libro flotante* y los Fabre resuenan mucho en los Abugatás. Caytran, el hermano mayor de Ignacio, termina desapareciendo como lo hará también Rogelio, hermano mayor de Álvaro, aunque en circunstancias distintas. Mientras que *El libro flotante* no aborda demasiado el conflicto entre hermanos, contado desde la perspectiva del mejor amigo, *La escalera de Bramante* lo desarrolla a plenitud. En uno de los contados momentos en que Álvaro toma la posta para hablar y no permite que la otra voz intervenga, narra el conflicto que él, como hermano menor, experimenta cuando Rogelio desaparece.

Mientras cursan el colegio en Italia —capítulo 5 de la II parte—, el último año para Rogelio, quien planea ir a estudiar medicina en Francia, Álvaro mantiene una intensa correspondencia con Raulito. Le cuenta cómo él se enfrasca en leer, gracias a un profesor de italiano, la *Divina comedia* y su hermano se entusiasma por el cine de Fellini, sobre todo *8½*. Raulito, en respuesta, sin saber cómo expresar sus propios descubrimientos, comienza a enviarle libros desde Ecuador. Quien terminará leyéndolos será Rogelio. Ese es el comienzo de la desaparición. Los libros son en realidad recomendaciones de Laura a Raulito, lo que permite establecer un vínculo, casi secreto, y más potente aún por secreto, entre Laura y Rogelio. Se tratan de novelas comprometidas sobre gente marginada y desigualdad social. Paralelamente a estas lecturas, Rogelio se hace amigo de Marcel Khoury, un compañero de colegio, y se enamora de la hermana menor de este, Marzi, con la que se irá a París.

El padre de los Abugatás, hasta antes de sus últimos días, establece una relación más cercana con Rogelio, así como la madre de los Fabre se entiende mejor con Caytran que con Ignacio. Lo que los une es la cacería. Mientras que Álvaro no soporta la idea de matar tórtolas, Rogelio se vuelve con el tiempo un cazador imparable, llegando hasta África para cazar un leopardo de Namibia. Esto sucede luego de la muerte del padre. Esa muerte desata algo, un impulso que se había venido formando desde antes y que sólo necesitaba de ella para detonar por completo.

⁸ Guillermo Gomezjurado (2021) ha trabajado este tema, centrado en *El libro flotante*, en un pequeño folleto de corta difusión gracias al coloquio “El dinosaurio y los bebés” que tuvo lugar en la Universidad de Cuenca más o menos por 2015. Este texto se puede encontrar revisado y publicado recientemente en la revista *La Máquina Combinatoria*.

Hay una escena, cuando el hermano mayor regresa de cazar en África, en la que su madre le envía a Álvaro una foto de Rogelio detrás de unos animales muertos que parecen “plácidamente dormidos” (Valencia 2019a, 296). Esta foto resuena mucho en la que aparece, de la misma manera, Domiziano Dalbono a orillas del lago Bahir Dar (Valencia 2000, 33). Con estas cacerías comienzan las desapariciones de Rogelio, desapariciones que terminarán con la definitiva, la que sucede después de hablar con Álvaro en Barcelona, cuando Rogelio va a París a recoger el dinero por el secuestro de un banquero ecuatoriano de origen libanés.

Es en esta conversación y el efecto que produce en Álvaro, además de cómo se presenta a las/los lectoras/es, en la que interesa detenerse. Lo que la historia deja claro —“claro”, mejor así entre comillas, pues se trata de una sencilla alusión— es que Rogelio forma parte de un grupo guerrillero en el que también está involucrada Laura (Valencia 2019a, 430-1). Rogelio le dice a Álvaro que lo visitará en Barcelona. El día de su llegada Tomasito, un amigo de la familia, llama por teléfono y le explica a Álvaro lo que está pasando con su hermano y él no le cree. Luego de esperar toda la noche, se duerme. Tiene una pesadilla con un tsunami tan grande que iba a dejar casi toda España en ruinas. Al despertar a las tres de la tarde del día siguiente, encuentra a su hermano esperándolo y, cuando lo abraza, siente lo flaco y demacrado que está. Entre la conversación con Tomasito y la llegada de Rogelio, se interpone una larga digresión — ¡ocho páginas!— sobre las esculturas de Raulito y los romances de Álvaro en Barcelona. Mientras que Raulito con sus piedras encuentra una especie de ancla —“lastrado” lo llama Taltibio (438)—, Álvaro camina a la deriva por los museos de Europa buscando la historia del rojo, un color que se encuentra “en los límites máximos de la percepción, casi un color a punto de desaparecer y desvanecerse” (353). El amigo nunca sale de Quito se convierte luego en un escultor famoso, al contrario de Álvaro que se va del país y termina con un montón de cuadros embodegados, sin exponer, sin saber qué hacer con ese arte, intentando agarrarse de la pintura mientras va cayendo “en picado al abismo del tiempo” (301). Pinta para olvidar y “de tanto querer olvidar” termina olvidando su ruta (304; 344).

La conversación no pasa de dos páginas y está plagada de elipsis, simples alusiones que permiten adivinar la participación de Rogelio en la guerrilla. Deja en Álvaro la impresión de que se trata de una mentira, un cuento; lo desmorona; se siente el hermano mayor frente a Rogelio quien parece no encontrar rumbo (374-5). Este desplazamiento es importante porque permite la aparición de Kazbek como hermano

menor luego de la desaparición definitiva de Rogelio lo que, en el caso de Álvaro, marca su experiencia de la fatalidad.

Hay dos formas en las que Álvaro expresa esta experiencia. Primero, siente que dos mundos que él había pensado separados son en realidad uno mismo “con dos caras”, una luminosa y otra sombría, que mantienen una correlación inversa entre ambas. Este mundo que se ilumina u oculta, señala una percepción incompleta. Se presenta a sus ojos, a veces iluminado y perceptible, otras sombrío, apenas visible (359). Años después, cuando le cuenta a Raulito la conversación que tuvo con su hermano, dice que sigue sin comprenderla (376).⁹ La experiencia del naufragio, el momento mismo en que la tormenta hunde o despedaza el barco, como si fuera un torbellino, es incomprensible, está rodeada de sombras, y su recuerdo se vuelve asimismo oscuro y borroso. Esta es la experiencia precisa del naufragio: por un lado, la inminencia de la muerte en medio de la tormenta y, por otro, la contemplación reflexiva de la catástrofe (Blumenberg 1995, 78). En el vacío que se abre entre ambas situaciones habita el naufrago.

En la segunda versión de su experiencia Álvaro dice que se siente como

un refugiado [...] a miles de kilómetros de donde pasaban las desgracias, siempre lejos pero a la escucha de la transmisión que sentencia que la guerra ha terminado y que los vencedores avanzan pletóricos. Solo que yo no podía alegrarme, Raulito. Yo era, sin haberlo elegido, sin haber tenido la opción de que me preguntaran, agazapado en el último escondite sin compañeros, sin municiones —o a lo mejor guardando una sola munición, la redentora e irreversible—, un enemigo vencido y sin fuerzas que olfatea en el aire los pasos del rencor a punto de encontrarme a la vuelta de la esquina. Yo no había hecho nada, Raulito, o quizá había empezado a hacerlo, guardando un secreto, hablando por teléfono desde un sitio escondido. Me sentía como si fuera el culpable de lo que estaba pasando. (484)

Hay en este texto un *anhelo* que hace necesario citarlo completo, se trata de una imagen con “una carga de poesía muy grande [...] que lleva [a la novela] a un nivel de exploración mucho más complejo” (Valencia 2020b, 17:00). Además, aparecen varios elementos de la experiencia de la fatalidad. Al último se encuentra una culpa sin motivo; antes de eso la imagen del soldado en una guerra terminada, pero un soldado enemigo, lejos de los victoriosos: una derrota en la que se sugiere el suicidio; el texto comienza apuntando la distancia: “a miles de kilómetros de donde pasaban las desgracias”,

⁹ Lo correcto sería decir que le vuelve a contar. Álvaro regresa todos los años y le repite a Raulito siempre la misma historia desde sus años de colegio hasta la desaparición de su hermano y luego, cuando comienza su amistad con Kazbek, le repetirá la historia a él también y le contará a Raulito sobre su nuevo amigo en Barcelona.

“siempre lejos”; y, sobre todo, se resalta la falta de opción, el náufrago se encuentra en esa situación de pronto, sorpresivamente, sin elección posible.

Algo parecido experimenta Orlando Dalbono en *El desterrado*. Todo el tiempo se siente excluido de un centro desconocido donde sucede todo. Él se encuentra en los márgenes de los acontecimientos, excepto cuando muere su madre. Allí, “por primera vez en su vida, [...] no estaría excluido del centro absurdo al que siempre llegaba tarde para entender por retazos y aproximaciones dónde y cómo se activaba el engranaje de sus nuevos mundos” (Valencia 2000, 211). Otra vez la incompreensión. Llega a tiempo, como Álvaro cuando muere su padre, pero para seguir en tinieblas. En ese centro absurdo, en el ojo del torbellino, no puede entrar la claridad.

Con la muerte del padre, primero, y luego con la desaparición de su hermano, algo se corta o se rompe (Valencia 2019a, 247). Por eso se va del país, encuentra libertad. Con el tiempo vendrá una atadura que complica las cosas. Algo que no lo deja errar por el mundo es la repentina pérdida de memoria de su mejor amigo que le obliga a retornar para intentar salvar su memoria. Es como si los capítulos de Landor, entre los de Álvaro, fueran los intersticios de este en el extranjero, paréntesis donde se queda el tiempo congelado (71). Sin observar el resto de la novela que también está dividida por otra historia, la subterránea del movimiento guerrillero, hay dos capítulos —el 3 y el 5 de la VI parte— que funcionan como una línea divisoria, cambiando el tiempo verbal con el que están narrados, algo que resuena en la pintura de Álvaro.

Casi al final de la novela, sucede un cambio en sus cuadros. Cuando llega a Ecuador pinta sobre su habitual cuadro rojo una línea blanca “con una curvita o plegadura al final”. Le cuenta este acontecimiento a Raulito porque eso, para él, constituye “un paso enorme”: señala el final de las monocromías (Valencia 2019a, 558). Esto recuerda, además de la línea roja del cuadro de Araceli Gilbert, a la línea que traza Lily Briscoe sobre su cuadro al final de *Al faro* (1927) de Virginia Woolf. En el caso de esta novela, la línea que representa el faro diferencia el segundo cuadro del primero, ambos con el mismo motivo, separados por una década. En el caso de Álvaro marca una transformación profunda: más que un final se trata de un corte, una herida, algo que también sucede con Landor como se verá de inmediato.

4. El hielo



Figura 3. *Rayonism, Blue-Green Forest* (1913) de Natalia Goncharova
 Fuente: *Contrasts of form: Geometric abstract art 1910-1980* (Dabrowski 2017, 34)

Como se pudo comprender del análisis anterior, la sangre tiene en Valencia un peso importante. Además, los capítulos de Álvaro constituyen un cambio profundo en la literatura de Valencia al retomar el español en su variante ecuatoriana. Según declaraciones del autor la historia de Landor iba a ser un pequeño proyecto muy cercano a *Kazbek*. Algo sucede en el proceso, una catástrofe probablemente, que lo desborda y le obliga a escribir la historia de Álvaro. Esta sección, aunque breve, revela el otro lado de la fatalidad que, aunque con la misma consistencia acuática, ya no responde a la herida como tal, sino más bien a la superficie sobre la que se traza. El hielo como tal no aparece en la obra de Valencia, a donde hay que dirigir la mirada es a dos imágenes de las citadas anteriormente —la visión de Landor de la Antártida y el bosque nevado de Waldig— en las que salta a la vista un detalle: la blancura.

Frente al inmenso paisaje de la Antártida Landor siente un “vértigo inesperado” y queda “paralizado frente al terror blanco” (Valencia 2019a, 14). Hay algo en ese terror muy cercano al tratado en *Moby Dick* (1851) que sugiere un pasmo “silencioso y supersticioso” (Melville 2012, 312). La blancura conjuga de forma inquietante la belleza, la virtud, y el horror demoníaco; sugiere algo que acecha bajo la superficie, algo inentendible “que infunde más pánico al alma que el rojo aterrador de la sangre” (303-5). Esta yuxtaposición retoma la cuestión de la herida que la tinta traza sobre el papel. Un espacio *en blanco*, vacío, guarda “la intensa potencialización de lo que en él va a suceder” (Deleuze 1984, 140).

Luego del terror a Landor se le ocurre pensar en “los posibles trazos de un cuadro descomunal” (Valencia 2019a, 14). La blancura no sólo remite al lienzo al que se añaden “tantos detalles, una capa nueva que no se veía el boceto”, también recuerda el papel de la fábrica donde trabajaba su padre. Este le provee a Landor, en su infancia, de papel para dibujar y le explica todo el proceso para convertir los abetos del bosque en los finos pliegos que le entrega (Valencia 2019a, 37; 48-51). La fábrica se termina incendiando por la ceniza que dejan los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Se incendia “como si se tratara de una simple hoja de papel”, igual que el restaurante de Kostas, el abuelo materno de Orlando, cuando su hija y Domiziano se escapan a Italia (Valencia 2000, 39).

Guillermo Gomezjurado (2021, párr. 10) analizó los personajes de Valencia a través del trauma que se relaciona con la herida tratada anteriormente. Tanto formal como temáticamente, la fatalidad deja, a lo largo de la ficción de Valencia, un corte, una escisión. La vida cesa por un momento y alcanza brevemente un “tiempo de morir” (Deleuze y Guattari 2006, 204); se desgarró llegando a un “punto de inflexión” (Gomezjurado 2021, párr. 14).

En el caso de Álvaro esa inflexión estaba relacionada con la desaparición de su hermano; en el de Landor, aunque su historia esté plagada de desastres, hay uno en particular que representa la singularidad que adquiere la fatalidad en esta novela. Cuando en su infancia observa la muerte de su padre, cierra los ojos por el fuego del incendio y el ruido. Sólo en la vejez podrá abrirlos de nuevo (Valencia 2019a, 14). Algo parecido sucede, y la repetición es importante, pues a Landor “el mundo le entraba básicamente por los ojos” (17), cuando recuerda su entrada al tranquilo bosque de abetos en Kriebethal. Escucha unos gemidos y, se da cuenta muy tarde de que se trata de una chica del pueblo y un soldado ruso. Nunca pudo comprender si se trataba de una violación. Abre los ojos en su vejez, entendiendo por primera vez esos fragmentos que se recomponen en su memoria, pero los tiene que volver a cerrar. Los abrirá el niño, descubierto su escondite en el bosque, sostenido en el aire por el soldado (59).

Iván Romano también conocía de esta posibilidad nomádica del viaje en el tiempo. Desea que Caytran de diez años salga del agua en lugar del Ignacio adulto y que este salga para encontrarse con su madre que espera a su hijo pequeño (Valencia 2015, 130). Lo mismo desea Álvaro, en las termas de Papallacta, cuando intuye su deseo por Tania, la sobrina de Raulito. Sumergido en la piscina con ambos a su lado, piensa que al salir podrá “estar a solas, como si se hubieran confundido los tiempos” (Valencia 2019a,

530). El hielo, como la pantalla donde Landor ve pasar su vida, refracta el tiempo, lo descompone alterando su secuencialidad.

Pero el hielo, como se decía antes, también señala la quietud. Poco después de llegar a Francia, invitado por Dieter el berlinés, su mejor amigo, se levanta el Muro de Berlín. Con ese acontecimiento, de pronto, queda separado “su pasado de su futuro en el mismo instante que su vida cambia para siempre”. Al siguiente párrafo el narrador regresa unos cuantos días para contar su llegada. En la atestada estación del tren se queda observando un cuadro enorme de Hertet sin encontrar a su amigo. Se siente cansado por “el ajetreo de esa corriente humana”, la gente parece “una cascada horizontal, un río torrentoso” mientras que él se encuentra “en la orilla, firme” (255). Esta sensación se parece mucho a la que tiene Kazbek en el Paseo de Gracia y no es casualidad: a Francia también se le conoce como El Hexágono “por los tres lados de mar y los tres de tierra” (609). En ese mismo momento, mirando el cuadro, Landor resuelve su estilo. En su presente no encuentra lugar, cree que para sus contemporáneos ha “desaparecido la inmovilidad de los hombres” y se preocupan sólo por “reproducir las vibraciones del movimiento”. Él, en cambio, lo que quiere es fijar a los personajes humanos en su pintura. “Y qué mejor manera de fijarlos”, piensa, “que eliminarlos por completo”, desterrarlos. Con esta supresión encuentra otros personajes más valiosos, llenos de otra verdad: “los objetos, los paisajes, los monumentos”. Para lograr retratar estos modelos inmóviles se da cuenta de que debe moverse con tal lentitud que “el mundo creería que se había quedado [también] inmóvil” (257-8).

Desde ese momento se dedica a pintar a sus nuevos modelos con muchísima precisión y atención al detalle, pero no para serles fiel. “Si queremos lograr la obra”, dice, “hay que observar a fondo la realidad y luego darle la espalda” (253). Aun así, hay una tensión en el estilo realista de Landor que permite agarrarse de los referentes que pinta. Será el ciclo de Waldig el que muestre la ruptura como la línea blanca de Álvaro, ruptura que sucede luego de recordar el pasado, cuando la fatalidad regresa a su memoria contemplativa. En los cuadros aparecen seis árboles distintos en los que sólo se observan los troncos. Ni ramas ni raíces. Parecen, sobre todo el último, “como si [Landor] hubiera convertido la madera del soporte en una paleta donde mezcló infinidad de colores” (387). Parecen, al contrario de todas sus obras anteriores, pinturas abstractas. Hay aquí un cambio de perspectiva que diferencia los árboles que pinta en su juventud, imitando los de Rubens y Hobbema, de los troncos pintados en su vejez, fragmentados, “*in media res*”

(40; 392). Los referentes antes reconocibles desaparecen dando paso al vacío, al espacio en blanco (605).

Landor expresa la tensión del hielo tanto como el cristal de la memoria que refracta el pasado y como la sensación de pasmo —se hiela la sangre— frente a la catástrofe. En el caso de Álvaro, la memoria se desangraba perdiendo cualquier cauce, cualquier orden, además de revelar incomprensión de la fatalidad. Esta tensión entre pasmo e incomprensión, no tiene otro nombre que el de inminencia.

A continuación, se reflexionará sobre cómo la inminencia, vista desde estas dos perspectivas distintas, hace funcionar la novela.

5. Un vacío incomprendible



Figura 4. *Naturaleza muerta con faisán* (1750) de Jean-Siméon Chardin
Fuente: Tomado de <https://www.artsy.net/artist/jeansimeon-chardin>

A la catástrofe sólo la puede expresar el “mientras tanto”, sólo puede ser designada como la “espera de una desgracia no por venir, sino siempre ya sobrevenida y que no puede presentarse”. Es el lugar en el que el futuro y el pasado “están condenados a la indiferencia” (Blanchot 1987, 25). La catástrofe imposibilita cualquier poder, cualquier iniciativa, cualquier decisión. Sólo queda “asumir la afrenta”: “la inminencia de los hechos no deja otra escapatoria” (Espinosa 2017, 124). Lo único que puede ser expresado del desastre es su inminencia: “es siempre pasado y, no obstante, estamos al borde o bajo la amenaza”. Perpetuamente se acerca sin acabar de llegar, de presentarse; siempre ausente y a la vez siempre amenazante; inminente porque destruye el presente. No deja más huella que una ausencia, un vacío que retumba por su silencio. Es, esencialmente, una “ruptura con cualquier forma de totalidad” (Blanchot 1987, 9; 68).

¿Y qué sucede con quien experimenta la amenaza del desastre? En ella/él aparece una fisura (71), una desgarradura, una escisión en su yo. Ha caído sobre ella/él una desgracia que la/lo atraviesa como un vacío incomprensible. Entonces, no le queda más que recurrir a los efectos, a las huellas, a los rastros, a la posterior interpretación de los hechos para intentar explicar lo inexplicable. El destino de quien experimenta la catástrofe será recoger pedazos “que ya no pueden pegarse, piezas que no encajan en el mismo rompecabezas, que no pertenecen a una totalidad previa, que no emanan de una unidad perdida” (Deleuze 2021, 132).

En otras palabras, la fisura que atraviesa al sujeto no es otra que “la forma pura y vacía del tiempo” (Deleuze 2017a, 142). La fisura hace que este salga de sus goznes, se desarregle y se recomponga con otra lógica. Lo deja todo en la irresolución, la narración no puede ser sino una “historia no acabada” (Blanchot 1984, 68). No se sabe si “ya todo ha pasado o está a punto de pasar” (Valencia 2019a, 32). La inminencia es un temblor, un cosquilleo, una sospecha “ante la sensación de lo que debía haber ocurrido o iba a ocurrir” (571). Un anuncio de algo por venir, algo acechante e imparable o, también, la confirmación de que algo ha llegado ya, hace tiempo, y sólo ahora muestra sus efectos. La inminencia es a la vez presagio y corroboración. Como la ambigüedad que contienen los animales de la naturaleza muerta de Chardin. Nunca se sabrá si la vida ya ha abandonado sus cuerpos o la muerte está a punto de llegar. Mientras tanto, no pasa nada. Es un estado de suspensión, un mientras tanto que interrumpe la continuidad temporal.

Según Vladimiro Rivas (2021, 184-6) *La escalera...* se trata de una novela pretérita: “los hechos habían ocurrido ya”. Esto obliga, en su visión, a toparse con una novela ripiosa y a “soportar muchas páginas frívolas” que están de sobra. No soporta que haya que esperar cientos de páginas para llegar a la revelación de que a Raulito se le está escapando la memoria y Álvaro está intentando llenarla. Sin embargo, de acuerdo a esta visión de la catástrofe, se trata más bien de una novela sobre la dilación. No es sino un largo intento por recomponer fragmentos, por comprender el pasado, por intentar llenar la herida, la fisura. La catástrofe hiere, pero demora en herir. La navaja aún no ha tocado la piel. Se queda suspendida a pocos centímetros y aún no se ve la sangre. Pero, tal vez, y esa es la sospecha con la que la inminencia juega, hace tiempo que se ha clavado y ya no queda sangre en las venas. La navaja no está punto de entrar: ha salido. Algo parece anunciarse. Durante las 600 páginas que conforman la novela hay algo inquietante que se revuelve y nunca llega a aparecer. O es que ¿ha estallado ya?

La novela no trata del pasado, más bien aborda la interpretación de un pasado acechante que no puede salir de la oscuridad. La larga conversación de Álvaro y la desordenada rememoración de Landor son intentos imposibles, pero no por eso menos valiosos, por atraparlo, darle la vuelta y clavarle la mirada.

Dos recursos se identificaron en la reflexión anterior sobre la elaboración de la trama. La digresión y la reiteración. Estas son dos formas narrativas de la inasibilidad transformada en inminencia. Al terminar la novela queda la sensación de que poco o nada se ha contado. Incluso el hecho de que lo único que se narra, minimizando la trama al extremo, son unas conversaciones, unos recuerdos y unos cuantos cuadros que los personajes pintan, revelan la importancia de la demora.

El final, la Coda que precede a los agradecimientos, es una dilación del cierre. La historia no quiere llegar a su fin. El análisis del final que sigue a continuación revelará más cosas sobre este tema. Por ahora queda más claro la relevancia de la cesura, el corte, el trauma, la separación que ocurre en los personajes gracias a la catástrofe. Ellos no son más que un abismo, un espacio en blanco, y su historia, un largo intento por llenarlo. Tarea titánica e imposible. Esa es la razón de que los intentos para articular una trama, de los pintores ecuatorianos, de un pintor alemán atravesado por la historia europea del siglo XX, incluso una novela de espionaje como desea Rivas (2021, 186-7), se vean frustradas. Lo que él mismo califica de aventuras rocambolescas — guerrilleras o artísticas— evidencian esta misma condición absurda, inasible, de intentar llenar con palabras y recuerdos un abismo que, a pesar de todo, permanecerá vacío.

6. Una herida imposible de cerrar

¿Cómo detener una hemorragia?, ¿cómo cerrar una historia que no puede llegar a su fin?

De acuerdo con la reflexión anterior, esta novela se abre “como una cicatriz hambrienta” (Valencia 2015, 72). Desde hace tiempo que a Valencia le interesan las historias que dan “vueltas y más vueltas”, pero esta preocupación se revela explícitamente en su segunda novela cuando Iván Romano define un libro flotante como aquel que, además de estar marcado por el naufragio, contiene “una historia inconclusa”, “traza un círculo que está a punto de cerrarse sobre sí mismo, pero en el último momento se desvía, se convierte en espiral” (Valencia 2000, 12; Valencia 2015, 191). Cuando Álvaro comenta con Kazbek la escalera ubicada en la entrada de la iglesia de San

Francisco en Quito, la diseñada por Bramante, le dice que contiene un “centro vacío” donde hay que detenerse pues ocurre un cambio, una metamorfosis. Esta escalera está conformada de “ondas concéntricas”, semicírculos que, abriéndose en la zona inferior, continúan su circunferencia, completan su otra mitad, en la zona superior. Allí todo va y viene en “un vaivén interminable”, convirtiendo esta imagen de ondas en un movimiento ascendente que se demora. Muy similar a las palabras de Romano, Álvaro dice que “las historias no se cierran nunca [...] siguen girando en espiral, una y otra vez” (Valencia 2019a, 510-2; 598). De esta manera adquiere consistencia la dilación, la capacidad de no cerrarse y demorar su final o recomienzo, tal vez, incluso, ni siquiera eso: no se vuelve al punto de partida, el círculo se dobla para comenzar en otra parte.

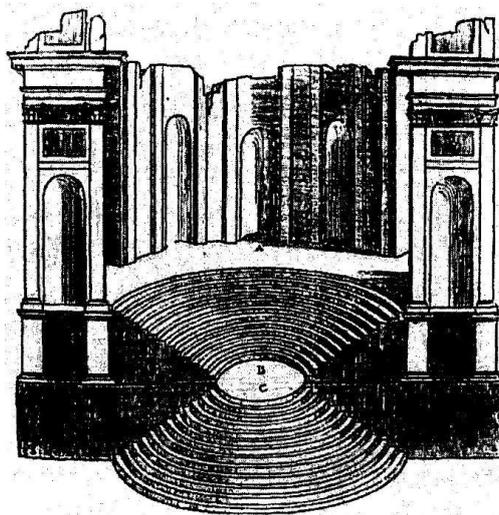


Figura 5. Diagrama de la Escalera de Bramante ubicada a la entrada de la iglesia San Francisco de Quito

Fuente: Tomado de *La escalera de Bramante* (Valencia 2019a, 511)

Álvaro demora su viaje a Francia; Landor da vueltas y vueltas por el mundo a pesar de tener una casa definitiva. En el siguiente gráfico se observa la estructura de la novela que se corresponde con la idea de dilación e inminencia. A la vez que se desangra alargando los hechos, es como si estuviera pasmada y no pudiera llegar a cerrarse.

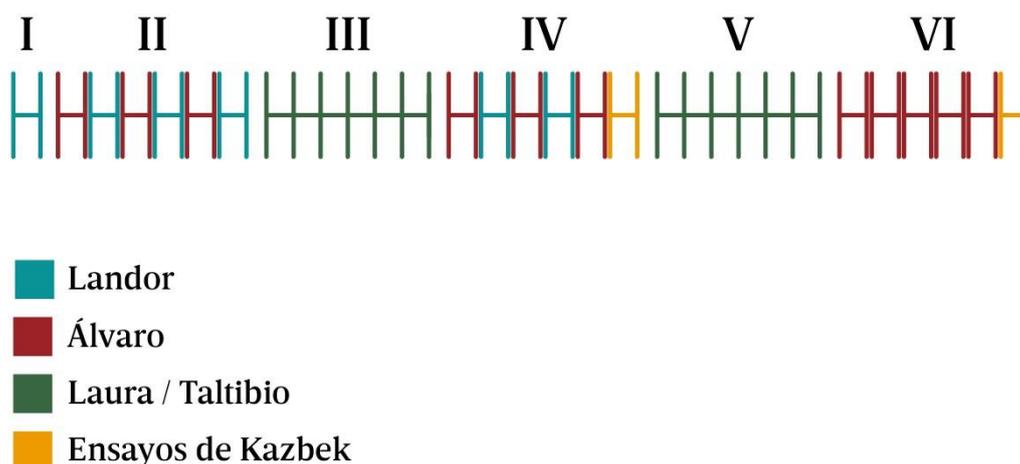


Figura 6. Estructura de *La escalera de Bramante*
 Fuente: Elaborado por el autor.

No se han analizado las partes de la novela marcadas con verde, aunque se ha hecho alguna alusión a ellas: contienen la historia de la guerrilla en la que están envueltos Laura y Rogelio. La parte de Landor termina en el capítulo 3 de la IV parte cuando concluye el retrato de Dora Lerner y el ciclo de Waldig. Los ensayos de Kazbek, si bien completan la historia de Landor, no pueden ser considerados completamente parte de ella. Primero, porque Kazbek funciona como uno de los puentes entre Álvaro y Landor; segundo, estos capítulos son una especie de paratextos intraficcionales que deben ser considerados aparte. Esto quiere decir que el primer desenlace de la novela, acompañado de un “cambio esencial (y sus consecuencias más o menos definitivas)” (Kunz 1997, 158), no sólo en la vida Landor —su muerte—, sino también en la de Álvaro —la desaparición de Rogelio, ocurre entre las páginas 313 y 339, casi en la mitad de la novela. Luego de este, se suceden un montón de desenlaces: el de Raulito, el de Laura, el de Rogelio, el de Álvaro y el del Gringo.

Como se puede observar en la figura anterior, la VI parte está conformada casi en su totalidad por el desangramiento de Álvaro. Es en esta donde aparece Kazbek, un personaje nuevo que, según la tipología de Kunz, señala un final próximo, como también lo hace el hecho de que Raulito se queda en silencio y, por estas razones, el registro de la confesión cambia. Raulito había comenzado a perder su voz desde mucho antes, se puede constatar su deterioro cuando sus intervenciones escasean y Álvaro le pregunta repetidas veces si lo está escuchando (Valencia 2019a, 343). Este cambio, junto con la ausencia de capítulos sobre Landor, señala una ruptura, delimita un largo “segmento

final” (Kunz 1997, 154). El segmento final propiamente dicho está compuesto por las 20 páginas del último capítulo titulado “Coda: protocolos de la descomposición” que funciona como epílogo. Pero la cantidad de páginas entre el primer desenlace y el cierre, no se pueden entender sino por la lógica de la inminencia. El capítulo 6 de la IV parte es un ensayo, es decir, la novela se corta con una especie de epílogo a la historia de Landor. Él, en su último capítulo, regresa a su pueblo natal, recoge unas tablas para terminar sus cuadros y escoge los manuscritos para publicar antes de morir. Luego, Kazbek analiza sus últimos cuadros citando estudiosos de su obra.

Este ensayo señala dos cosas: primero, el final de la historia del pintor alemán, como si fuera una novela aparte; segundo, el ingreso de Kazbek en escena luego de la desaparición de Rogelio, aunque las/los lectoras/es se enteren después de que ese texto le pertenece. Según Marco Kunz un texto escrito por un personaje, generalmente ubicado al final, sirve para “completar y matizar” la novela (77). Pero el hecho de que este texto se divida en dos y que, además, sus partes se encuentren separadas por cientos de páginas, funcionan como el presagio de un final que se demora.

El desenlace es el momento en que la trama resuelve conflictos, se restablece un orden, se desata o desenreda algo y, a la vez, se atan cabos y se reordenan piezas dispersas (43). En el gran segmento final de *La escalera de Bramante* se atan cabos y se abren conflictos nuevos. No se restablece un orden, tal vez se calmen las aguas, pero la catástrofe ha sucedido y no hay vuelta atrás. No sólo se abre la amistad entre Álvaro y Kazbek, también su relación con Tania. La cuestión de Dacal continúa abierta y la de Rogelio sigue siendo un misterio para su hermano. La novela “tiene debajo un espesor de capas sucesivas que no se ven pero que tiemblan en la superficie, insinuándose” (Valencia 2019a, 115). Lo que Kunz (1997, 90) llama “fuerza clausurante”, y que se trata de un sinnúmero de elementos que ayudan a obtener una sensación de final, una satisfacción ante la obra concluida, en esta novela se ven saboteados y sustituidos por algo que se podría denominar la fuerza de la dilación.

Si bien Valencia mantiene ciertos de estos elementos, también añade otros, esta vez sí en el último capítulo, que confirman la idea anterior. Una parte de la fuerza clausurante son los términos relacionados a la palabra “final” —“*fin, término [...], último, definitivo, completo [...], acabar, concluir, cesar [...], extinguir(se), desaparecer, dejar de*” (171)— que aparecen entre la IV y VI parte. La historia de Landor se cierra literalmente con la palabra “terminé”; todo el capítulo 5 de la IV parte, abunda en las desapariciones del hermano mayor de Álvaro quien remata con la frase: “Esa,

Raulito, fue la última vez que vi a Rogelio” (Valencia 2019a, 339; 376). En este segmento, además, se narra el segundo encuentro de Álvaro con Magdalena, como si se cerrara un círculo, como si el desangramiento abierto con la conferencia de Landor en Quito, 29 años antes, necesitara de este nuevo encuentro para cerrarse. Lo interesante es que, frente a los otros dos, este es distinto, señala la imposibilidad de finalizar. La situación que se narra, salir de la casa de Magdalena y llegar al hotel en Empúries, es otro elemento finalizador (Kunz 1997, 164-7). Pero Álvaro concluye diciendo: “Resulta que los círculos no se cierran nunca, Raulito, sólo recomienzan, y ya no sé hacia dónde van” (Valencia 2019a, 583).

En el penúltimo capítulo de la novela, narrado en presente —lo que representa otra ruptura haciendo los hechos más cercanos en el tiempo (Kunz 1997, 197)—, Álvaro y Tania se encuentran con Biscay en Guayaquil y salen en lancha a la isla Puná. En este sí abundan las palabras relacionadas a “final” y, sobre todo, la situación adquiere fuerza clausurante narrando la partida hacia la isla. Este elemento del agua, el mar específicamente acompañado de barcos, al final de la novela constituye otra de las recurrencias de Valencia (2019a, 600). Álvaro observa cómo las aguas dulces del río se mezclan con las saladas del mar en un “caldo primigenio de colapsos súbitos, umbral donde todos los seres vivos ya no pueden decidir si volver, si adoptarse, morir o volverse más fuertes”.

Estas imágenes acuáticas también están al final de las otras novelas de Valencia. Pocas páginas antes de finalizar *El desterrado*, por ejemplo, Sparalatte llega a Nueva York en barco junto a Audrey y su hijo Delio. En el penúltimo fragmento de *Kazbek*, él observa la Zodiak alejándose sobre el mar en la que va Dacal, el mismo modelo de embarcación que usa para sus inmersiones Ignacio Fabre. *El libro flotante*, en cambio, termina con Iván Romano observando cómo una gaviota desaparece en el horizonte buscando el mar. Siguiendo a Bachelard (1988, 18) puede decirse que el elemento marítimo siempre se abre al infinito. Valencia en todas sus novelas, y en esta más por lo que se ha visto, prefiere la apertura o, en palabras de Kunz (1997, 118), el “desenlace parcial” o “conflicto irresuelto”. Es decir, “permite soluciones alternativas, sugiere posibilidades de continuación o deja indecisa la cuestión central de la novela para delegarla al lector”. La materia acuática de la escritura valenciana le obliga a continuar el flujo, no puede detenerse. Su escritura, como el agua, es inasible. Las dos tramas principales no terminan de resolverse o, tal vez, y esto es muy apresurado, no haya conflicto o sea mínimo. La desaparición de Rogelio sigue siendo incomprensible; se han

acabado las monocromías rojas de Álvaro, pero no se sabe qué pintará después; apenas ha comenzado su relación con Tania; además, se ha peleado con Kazbek por haberle obligado a encontrarse con Dacal.

En el caso de Landor hay algo que no se ha dicho. La I parte de la novela contiene un solo capítulo dedicado a él que despierta en los/las lectores/as la expectativa de que él estará presente hasta el final. Plantea una novela sobre la falta de tiempo del pintor que se da cuenta de que tiene demasiados cuadros sin concluir. De pronto, a mitad del libro, su historia se detiene. Deja concluidos unos pocos cuadros de todos los que guarda en su bodega. La inminencia de la muerte que intuye al inicio, y que sólo al final de la novela encuentra su resolución con los protocolos de la descomposición, se asoma acechante todo el tiempo en sus recuerdos. Esta historia se cierra cuando en su adultez, acompañado de Magdalena, regresa al bosque de abetos en Kriebethal para finalizar el ciclo de Waldig. El primer ensayo de Kazbek, en este caso, tiene una función verdaderamente epilodal: resume y cita varios momentos de la historia contada anteriormente, señala varios elementos importantes de ella y reflexiona sobre la vida de Landor. El cierre de la novela, la segunda parte de este ensayo —capítulo 6 de la VI parte—, en cambio, hace visible la espiral, los círculos que no se cierran.¹⁰ Pareciera que, a diferencia de la primera parte del ensayo de Kazbek, la segunda no cumpliera estrictamente funciones epilodales. Es difícil encontrar elementos de la historia anterior a excepción de la muerte de Landor, su vida en Francia, los museos que tanto él como Álvaro visitan y los árboles. Sin embargo, dos son los elementos principales de este capítulo: la inminencia y la carcoma, que podrían ser uno sólo y en los que resuena la desintegración, el deterioro de la memoria de Raulito. La inminencia señala la cercanía del fin de una obra (Kunz 1997, 167), pero, si de algo ha servido la reflexión de este capítulo, es la de trazar una diferencia entre el final y su inminencia. El segundo ensayo de Kazbek contiene 9 términos relacionados a la palabra “final” que son pocos comparados a los 15 relacionados a “carcoma”. Esta quiere decir un deterioro paulatino, de a poco, que demora su fin o que señala un fin imposible de alcanzar. El museo de Landor está diseñado para durar 10 años antes de comenzar a descomponerse. Es decir, lo inminente no es el fin, lo que sería la destrucción definitiva del museo, sino el comienzo de la degradación.

¹⁰ Tal vez, antes de hablar de falta de conflicto como se insinuó párrafos antes, la idea concreta sea esta: *La escalera de Bramante* está compuesta por varios círculos que en lugar de cerrarse recomienzan y ascienden.

Por otro lado, hay algo que relaciona este final con el de *El libro flotante*. En este aparece como personaje Juan Carlos Cano, un arquitecto del mundo real y amigo de Valencia como lo dice en los agradecimientos, que se encuentra con Landor en Francia y diseña su museo personal. Hay una frontera, cada vez más desdibujada en la literatura contemporánea, entre la ficción y la realidad (Kunz 1997, 66). Y es esta frontera la que Valencia cruza en este caso y también en la “Nota flotante” que cierra su segunda novela. Allí es él quien se encuentra en Londres con Iván Romano (Valencia 2015, 311). A diferencia de *La escalera de Bramante*, en esta nota Valencia hace salir al personaje de la ficción. En el ensayo de Kazbek será Juan Carlos Cano quien entre al mundo ficcional que está siempre abierto (Valencia 2019b, 339).

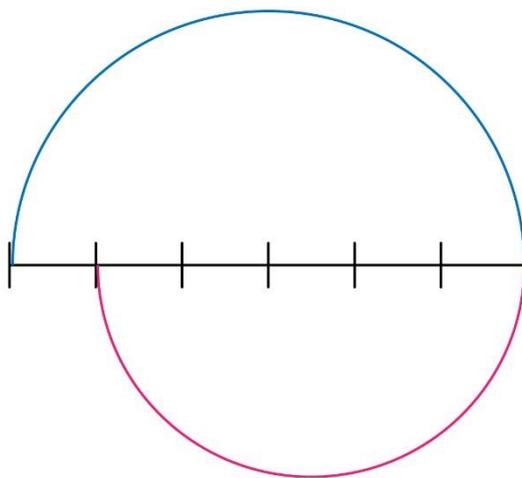


Figura 7. Estructura en espiral de *La escalera de Bramante*
Fuente: Elaborado por el Autor

En la figura anterior cada segmento representa una de las partes de la novela. La línea azul señala el arco narrativo, el círculo que abre cualquier narración y que posibilita una serie de “correspondencias, analogías, paralelismos (e incluso contrastes)” entre inicio y final (Kunz 1997, 204). Entre ambos se establece un marco que encierra el relato y, apoyándose en recursos formales, sugieren la idea de que la historia se acaba. El párrafo que cierra el último capítulo de la novela contiene una frase —“... el tiempo es un soplo, un resplandor, como el agua de una cascada que se pulveriza en el aire antes de tocar la tierra” (Valencia 2019a, 616)— que, desligada completamente de la idea de Kunz, no retoma el inicio. Más bien repite las palabras de Álvaro, quien cita a Landor, en el capítulo 1 de la II parte (24). Este paralelismo, trazado en la curva rosada, constata la idea de Iván Romano de que el círculo se desvía para comenzar en otra parte, queda

abierto completamente. El final acecha y nunca llega. Los elementos finalizadores a los que Valencia recurre, como se ha visto, refuerzan esta idea. La novela se cierra, evidentemente, pero utilizando artificios que dan la impresión contraria, y en lugar de clausurar cualquier entrada al mundo ficcional, las abren todas. Antes de ser cerraduras funcionan como llaves. Más aún, la novela, como una cascada, sigue su flujo, pero al final se pulveriza, termina convertida en miles de gotas inasibles flotando en el aire.

La fuerza de la fatalidad, central en toda la obra de Valencia, pone en movimiento la lógica de la inminencia, desbordando todos los elementos analizados en este capítulo, sobre todo el final de la novela. Bajo ambas historias resuena una pregunta, o por la vida o por la desaparición del hermano, cuya respuesta no alcanza a llegar, se asoma, pero no se deja ver completa. La incompreensión es la coraza de la catástrofe que, a pesar de todos los esfuerzos del náufrago, se le escapa, le resulta esquiva. Por eso la posibilidad de contar su historia, una historia borrosa y rota, no encuentra otra vía que la digresión y la reiteración, haciendo necesario pasar la posta, permitir que el relevo tome la palabra. Y así como los personajes, la historia se fragmenta, se fisura, se llena de vacíos. Pero ahí reside su fuerza demoníaca: exige ser contada; hace salir la sangre a borbotones; deja pasmados a quienes escuchan la historia.

La novela no puede ser sino un vacío, una línea en blanco o un cuadro abstracto. Cuando las olas se calman y devuelven el reflejo de un sol tranquilo, no quedan más que los pedazos sueltos de una embarcación irrecuperable. En medio de la soledad y la intemperie, del calor y la sed, el marinero que salió del puerto se convierte en náufrago. Su lengua se vuelve otra, tiene que rehacerse con los pedazos y, por tanto, resulta inasible. Durante unos breves minutos, sin embargo, reina la calma. Esa es la relación entre el hexágono y la fatalidad: el acogedor número 6, revisado ahora bajo otra luz, presagia una transformación ya acontecida efecto de la catástrofe. La sala hexagonal del museo de Landor vista al principio, que luego se convirtió en claro de bosque, sólo es un mientras tanto donde no ocurre nada o ya ha ocurrido todo. La novela, en consecuencia, es el ojo del torbellino; el blanco espacio del pasmo; la herida del trauma imposible de cerrar: aun demorando su final no puede sino quedar completamente abierta, desangrándose.

Capítulo tercero

Conversación con un náufrago

Esta entrevista a Leonardo Valencia, realizada luego de concluir este trabajo para evitar que influyera sobre las apreciaciones críticas en él propuestas, constituye un capítulo adicional pues se pretende que funcione como parte del texto y no sólo como un anexo prescindible. Si bien se trata de una transcripción íntegra de la conversación realizada a través de Zoom, ha sido ligeramente intervenida de tal manera que se pueda leer con fluidez manteniendo el tono y el ritmo de la voz del autor.

Las preguntas que aparecen a continuación tienen dos motivaciones: apuntar aquellos elementos que, ya sea por la extensión o la temática, han sido imposibles de analizar a lo largo de los capítulos anteriores y, sobre todo, poner la voz del autor en contraste con la voz crítica que ha hablado hasta este momento.

Algunas cuestiones abordadas reaparecen aquí como contrapunto; otras, pueden brindar interesantes pistas para futuros análisis de la obra de Valencia. Se espera que funcione orgánicamente con el resto del texto como el mar al que llega el río para unir sus aguas y continúe el análisis de los capítulos precedentes. Mientras que el primero hacía dialogar los ensayos del autor con la crítica sobre él y el segundo hacía que los ensayos dialogaran con la novela, esta conversación hace dialogar a la crítica directamente con la voz viva de Valencia sobre su travesía por la literatura.

Mateo Bustamante. Usted ha dicho que todos sus libros tratan de lo que le sucede a un personaje cuando le cae encima el peso de la historia. También se ha referido, con respecto a El desterrado, que ese peso de la historia se relaciona a su experiencia en el Perú en la década del 90. Esto me hace pensar que, como usted lo fue en España y Perú, como su padre cuencano y su madre italiana, sus personajes son extranjeros, personajes nómadas, “seres bifrontes” que pertenecen a dos culturas. Además, usted ha planteado una distancia con la patria y el lenguaje. Quisiera preguntar, ¿cómo ve este movimiento, esta distancia, ahora en medio de la pandemia, cuando el mundo se ha detenido, sabiendo que el nómada, el inasible, vuelve y con la misma libertad se vuelve a marchar?

Leonardo Valencia. Es una pregunta compleja porque implica muchas cuestiones vitales. Yo creo que la respuesta de alguna manera se tiene que ir dando sola por los

mismos trayectos que uno hace. Es verdad que la pandemia nos ha sometido a todos a una situación bastante peculiar, pero más allá de lo episódico de la pandemia, con todo lo terrible que ha tenido, hay una cosa que quizás ya estaba en mi novela *El desterrado*. Yo había publicado antes un libro de cuentos (*La luna nómada*) que, claro, era un desplazamiento de personajes por distintos lugares o historias que transcurrían en distintos lugares —algunas ficticias y otras inspiradas en motivos personales—. Pero cuando yo hice la novela, el concepto de “desterrado” a mí me interesaba en un sentido interior, en un sentido de que es posible ser un nómada desplazado cuando tú te quedas en el mismo sitio en donde estás. Es esta apertura de un campo interior de conciencia en la que hay una especie de diferencia o distancia o desplazamiento frente al entorno habitual.

De alguna manera tu pregunta me retrotrae esto porque en pandemia no hemos podido movilizarnos, entonces uno hace otro tipo de viajes. El nomadismo deja de ser espacial para volverse temporal. En mi caso concreto se ha volcado en el hecho de que empecé a escribir un proyecto que tenía pensado, pero la pandemia lo exacerbó e hizo posible. Quería escribir algo de no ficción, algo que convencionalmente se llamaría “memorias”. Eso es lo que he hecho: he viajado en el tiempo a esos años previos a mi partida de Ecuador en el año 93.

Ya que la pregunta es personal, en mi caso también establezco un matiz: cuando me fui de Ecuador, me fui de Guayaquil. Yo no he vuelto allá, he vuelto a Quito que, curiosamente, es el primer destino en el que viví fuera de Guayaquil. Vine a vivir aquí un par de años a comienzos de los ochentas, años para mí muy importantes en ese comienzo de la adolescencia. Entonces, aunque se podría decir que he vuelto a mi país, en realidad no he vuelto a mi propia patria, a mi propia ciudad. En ese sentido creo que hay un matiz importante.

Sobre todo, me quiero quedar con esta idea de que hay un nomadismo del tiempo. Y esto es algo que ahora lo resolví. A mí siempre me han gustado las historias sobre viajes en el tiempo, pero me incomodaba ese sesgo específico de la ciencia ficción. Yo me preguntaba cómo hacer una novela sobre el viaje en el tiempo. Y a la larga, con este libro de memorias, estoy haciendo eso: un viaje en el tiempo.

Por otro lado, usted ha planteado una distancia con el lenguaje, un trabajo con las palabras que debe mucho a su pasión por la poesía. Aunque en este trabajo no he ahondado en el tema, quisiera preguntarle por su bilingüismo. En el lenguaje,

llamémoslo inasible como en su ensayo, ¿cómo siente usted que está presente el italiano? Para usted el italiano y los dialectos del español no le alcanzan, entonces ha tenido que crear su lengua haciendo bailar las palabras en el aire. ¿Estas palabras que ha creado, palabras inasibles, le han sacado a flote en medio de la deriva del nomadismo?

Es una pregunta interesante porque para mí es La Pregunta. Finalmente, lo que más me interesa es la posibilidad del lenguaje que, como decía algún momento Roberto Juarroz, más allá de esta anécdota u otra, crea presencia. Y aquí el tema es que si yo utilizo la palabra inasible —es una metáfora—, en realidad mi preocupación es la de que no haya un lenguaje estrechamente circunscrito a un lugar. No es que yo considere menos el hecho de que haya particularidades del habla. Y nosotros sabemos que las particularidades del habla se pueden circunscribir a un país, a una región, a una ciudad, a veces incluso a un determinado estamento social. Sabemos, en principio, cómo habla un guayaquileño, un quiteño o un cuencano. Yo desde niño estuve acostumbrado a estos distintos registros. Mi audición de la lengua tiene tres dimensiones: una era el acento cuencano de mi padre, otra el italiano o español chapurreado de mi madre y otra era el español de Guayaquil. Entonces, yo creo que esto responde a la vitalidad de las lenguas y los seres humanos.

Pero, en espacio de lo escrito, yo siempre sentía que si elegía un solo registro del lenguaje excluía el otro. Y tú me puedes decir: “pero, Leonardo, en *La escalera de Bramante* hay un montón de registros de lenguaje”. Es que a mí me tomó tiempo entender en la novela la posibilidad de la convivencia, esta famosa “heteroglosia” de la que habla Bajtín. Una novela como *El desterrado* es una novela más monocorde, en el sentido de los registros de lenguaje. Una novela como *El libro flotante* empieza a incluir el choque de voces (esos fragmentos de *Estuario* con el narrador, esos registros de los fragmentos al final), es la primera vez que veo que está entrando eso. Luego, en *Kazbek*, ya conviven dos registros, en esa novela yo tenía que producir un choque auditivo en el lector entre el lenguaje de la narración y los fragmentos poéticos. En *La escalera de Bramante* eso ya estalla. De esta novela, burlándome de la categoría tan tópica de la novela total, yo siempre he dicho que es una novela *tonal*, una novela de tonos.

Pero a mí me costó entender esa posibilidad porque en *La luna nómada* o *El desterrado* mi lenguaje estaba interesado más bien en una síntesis, en unir las cosas para que puedan convivir generando un lenguaje que no tenía referencias, un lenguaje que no se sabía dónde circunscribirlo. Porque, claro, cómo escribes una novela sobre personajes italianos que transcurre en Italia con un español que ni siquiera es de España, sino que es

de América Latina. Para mí siempre ha sido el interés explorar esa tensión que existe en el lenguaje. Pero no porque utilice determinadas modalidades. Por ejemplo, alguna vez me tentó una cierta enumeración que hay en italiano que prescinde de las comas, pero sentía que lo estaba forzando. Más bien yo creo que la influencia la mantengo en un plano inconsciente, como una especie de música que está allí. Eso lo dejaría para alguien que pueda hacer un rastreo lingüístico sobre todo en mis textos donde intentaba lograr una síntesis. Sin embargo, debe estar por ahí pululando algo porque finalmente el aprendizaje con el lenguaje, al menos en mi concepción de la escritura, no es únicamente por la racionalización o por el uso consciente. Creo que hay estructuras profundas de las cuales yo no soy muy consciente, pero siento que, de alguna manera, las dejo influir.

Y no sólo del italiano, me interesa mucho también el francés, me interesan los distintos registros del español. Me han hecho comentarios de que en una novela como *La escalera de Bramante*, que básicamente tiene como ejes Europa y Ecuador, hay momentos en que a los personajes se les escapan palabras peruanas, típicamente peruanas. Hay allí una amalgama y eso me interesa porque me resuelve esto de la deriva del extranjerismo. Uno finalmente necesita un punto de apoyo y, para mí, ese punto de apoyo es sentir que puedo crear ese lenguaje. Voy a repetir una verdad que han dicho muchos escritores de mil maneras: la verdadera patria de un escritor unos dicen que es la biblioteca, yo digo que es la escritura, o sea ese espacio escrito. Y no hablo del texto escrito, sino de esa dinámica de la práctica de la escritura. Ese es un espacio en donde uno siente una especie de plenitud.

Yo siempre digo que es una liturgia laica mía, en el sentido de que cumplo un ritual donde siento que ese es un espacio mío y que le debo a la escritura. Que se manifieste en novelas, que se manifieste en ensayos o en artículos son facetas del mismo fenómeno. Pero sí es verdad que hay una decantación en la escritura de novelas; la de ensayos se acerca; pero la de columnas o artículos está como en el extremo más superficial porque son textos que abandono inmediatamente. La novela no, es un texto con el que convivo muchos años en el que quisiera que esa música interior, esa amalgama de varios registros, pueda canalizarse y, por eso, es posible ver que mis novelas tienen una exploración distinta con el lenguaje. Todas tienen una manifestación, una forma, una estructura... puede haber motivos que se pueden repetir, pero hay un caleidoscopio estilístico que está permanentemente dando vueltas en torno a un vacío imposible. Es decir, no existe una morada fija. Las moradas fijas son las jergas, son las hablas, tienen un asentamiento, una correspondencia entre tiempo y espacio. El mío es un territorio otro

que no se puede afianzar ni estabilizar en un solo lugar y, quizás por eso, el sitio donde se estabiliza es en el género inestable por excelencia que es la novela.

Hablando de sus novelas, en el 2005 usted había dicho que Vargas Llosa sólo tangencialmente toca el tema del demonio, y eso en sus novelas “secundarias”. En ese mismo ensayo usted relaciona lo demoníaco con los personajes, esos entes de ficción que superan la realidad y que la deforman. Esa es su fuerza demoníaca. Ahora, con La escalera..., se ha redondeado esa visión demoníaca con lo fáustico, el pacto del artista y el de Cantuña. Pero lo que quisiera que comente es por qué esa larga demora por incluir en una novela suya el tema del demonio que usted señalaba hace quince años. ¿Por qué la demora en darle voz?

Yo creo que las demoras no son malas y creo que habría que leer con más detalle *El desterrado* y *El libro flotante*. Ya hay cuestiones ahí con el tema demoníaco, con el tema del pacto fáustico. En el caso de *El desterrado*, todo ese proceso alucinatorio con la espera de la boca que debería hablar; la alucinación de Bentornato que tiene permanentemente esa tensión con un demonio que no se sabe qué es. Cosa que yo también he tenido que irlo entendiendo con el tiempo. Pero también hay algo de pacto demoníaco en esa decisión final que toma Orlando Dalbono de aceptar lo que le están proponiendo y que sabe que es una condenación para él. Le está vendiendo el alma al diablo. Lo que pasa es que se la está vendiendo al diablo del fascismo cuando accede a poner sus carrozas al servicio de esa gran marcha, esa gran pantomima de marcha épica que él va a sabotear. En el caso de *El libro flotante* igual. Hay algo demoníaco en las fantasías o alucinaciones que tiene uno de los personajes que termina sumergiéndose en la profundidad, y que morirá en esa profundidad. Lo que pasa es que no están explicitados, no está hablado como pacto demoníaco. Pero ya está ahí y tiene que ver con la entrega vital. Cuando uno en determinado momento, para poder lograr alguna cosa, se tiene que hacer una entrega vital al precio enorme de la propia vida, de la propia alma.

De lo que se trata es ir, en mi propio proceso, haciéndolo consciente, ir entendiendo este tema. Fíjate en el caso de *Kazbek*, en esas figuras que salen del volcán, son figuras de fuego. Se trata un poco de cómo son las relaciones del artista o del individuo con su propia vida. Yo diría que están dando vueltas. Quizás, claro, en *La escalera de Bramante* decidí asumirlo de manera más consciente, tanto que se explicita en hablar mucho del *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Esa novela yo la leí muy joven, a los 18 o 19 años, y me impactó muchísimo porque tiene que ver con esta dificultad del

proceso creativo que creo está en la base de la explicación de cierto nomadismo. No es sino una metáfora más o una posible arista del desplazamiento del artista o creador. Ese desplazamiento que hay en el hecho de apostar por un lenguaje de manera creativa no mimética. Son aristas de lo mismo.

No es que yo sea esotérico, ni que esté pensando en invocar al demonio ni mucho menos [se ríe]. Incluso si te fijas en un cuento mío que ya está en *La luna nómada*, ya aludo a esto.

Para pasar de tema, me interesan mucho las listas de libros que aparecen mucho en sus textos como la de los libros inasibles. Están también las dos listas en Kazbek: la de los libros de pequeño formato y las columnas del Templo de la ficción; además de listas de otra naturaleza como el cuento “Insuperable capítulo seis” y El libro flotante. Todos los escritores trabajan, ciertamente, con referencias, es inevitable, pero hay quienes intentan disimular esas referencias. Usted, en cambio, parece ser un delator de sus fuentes... Claro, si es que no tomamos en cuenta que el novelista dice lo que va a hacer para terminar haciendo lo contrario. ¿Cuál es la razón de esas listas, de esas glosas de libros presentes en varias de sus novelas?

Eso es curioso. Yo creo que son como señales provisionales que por una parte tienen el deseo de identificación, uno siente que hay un cierto aire de familia. Ya que estamos hablando de territorios inestables, movedizos, nómadas o inasibles uno siempre busca poner ciertas señas de sentido que, obviamente, se multiplican enormemente. Son muchas listas, efectivamente, y es otro tema muy interesante que me haces caer en cuenta porque sí las hay. Pero también es un poco un gusto por entender una concepción de la literatura que va más allá del mero hecho libresco, sino que tiene que ver con el hecho de que la literatura permanentemente está dialogando consigo misma. Entonces si es problemática la correspondencia con un territorio, es probable que la correspondencia pueda darse como una conjetura relacional de familias artísticas o literarias donde uno siente que hay una identificación, donde uno apela a una determinada genealogía porque siente que ahí hay una afinidad y que a veces se pueden incluir figuras que pueden ser contradictorias entre sí mismas.

Pero, a la larga siento que una de las partes problemáticas para quien quiere alejarse de la clasificación rápida identitaria —nacionalista, por territorios o lenguas— es que siempre hay una preocupación de que, si es que no es por esto, cómo se le puede clasificar. Si es que tú no estás reivindicando tu “guayaquilenidad” o “ecuatoraneidad”,

tu condición latinoamericana o tu condición de lengua española, y más bien apuntas a una amalgama, cómo te van a ubicar. Entonces uno lo que está haciendo es poner avisos, diciendo “mira, mi familia es esta”. Y a mí me interesan los autores que juegan con esos temas de familia, como es el caso de Borges, por ejemplo, o Eliot que señalan grandes familias. Pero también está la tradición clásica. Dante lo que hace es eso: está señalando un gran espectro de familias, y la espectralidad es importante en esta cuestión de la genealogía. Y hay otros autores que generan estos diálogos y que abren redes de lectura, redes de mirada como diría Juarroz también. Hay algo interesante de que esas pistas estén ahí.

Ahora, que lleven al desvío, no lo sé. Yo siempre sostengo que por más conciencia que uno quiera tener, en el plano de la escritura influyen otras cosas que a veces son escurridizas. No digo que esos listados sean exhaustivos ni que estén diciendo todas las fuentes, lo que sí es que esos listados corresponden conmigo, no son simulacros de listados, son textos muy importantes para mí. Fíjate que me resulta interesante cuando tú dices esto de “delator de las propias fuentes”. Creo que es interesante porque cualquiera diría que se está resolviendo el problema. No, más bien se está complicando. Se trata de multiplicar las redes de lectura y, por tanto, problematizar los textos.

A mí el tema de la interpretación es algo que me preocupa mucho. *El libro flotante*, por ejemplo, es una novela sobre la interpretación, tiene que ver con el hecho de que los textos están sometidos a una presión enorme de la recepción y sobre todo cuando hay una recepción que se estabiliza por ciertas institucionalidades, la nación, la academia, el mercado editorial. Se trata de mostrar la fisura. Eso me gustaba mucho con el listado que está en *Kazbek* de las pequeñas novelas, porque son pequeñas novelas que generan problemas. Todos esos textos de ahí son, a su manera, textos problemáticos. ¿cómo los atrapamos, cómo los leemos?

Entonces esa es la parte interesante de las listas. Nuevamente, tender una especie de red.

Además de las listas hay otros elementos que aparecen varias veces en sus novelas como las pesadillas. Tal vez alguien ya le habrá hecho notar que ninguno de los sueños de sus personajes son sueños felices o placenteros. Siempre son pesadillas o, a veces peor, sueños muy inquietantes como los de Landor y la Baba-Yaga; Álvaro que tenía pesadillas con aves como Ignacio Fabre; y la sombra extraña con la que sueña Laura.

Me parece interesante porque para usted los personajes se convierten en pesadillas. ¿Cuál cree que es la relación entre estos dos tipos de pesadillas?

Esa pregunta me sorprende mucho porque me hace consciente de algo que yo mismo no era tan consciente y ahora tengo que asumir un poco esa observación.

Hay una cosa que sí es verdad: yo respeto mucho, creo mucho en la corrección, en la armazón de una novela, en estudiar la estructura, la composición, pero no todos son procesos conscientes. Hay personajes que surgen de ciertas intuiciones, también de ciertas pesadillas, personajes que se asoman y que no sé exactamente de dónde asoman. No puedo explicar ese paso de la inconsciencia a mi consciencia. No sé qué mecanismos están operando detrás, aunque obviamente hay algunos personajes que yo selecciono o descarto.

A veces puede sonar paradójico pensar que un personaje puede soñar, o sea no son seres de carne y hueso. En realidad, el sueño es como una especie de representación de cierta escala de profundidad. A veces esos sueños son manifestaciones de mi propio delirio con los personajes que a veces los imagino que se meten en situaciones que trastocarían completamente la cohesión del plano en el que están viviendo y, de alguna manera, tienen que proyectarse a partir de esa especie de cesión del control. Ceden el control y entran estas imágenes. Entonces estas imágenes, y esto es muy personal, en el fondo son como evoluciones de ellos mismos, de cosas que yo imagino de ellos, pero lo que hago es trasladarlas a sí mismos. Ante la dificultad inasible de los personajes, cuando se vuelve extremadamente inasible, de alguna manera trato de redirigirla y colocarla en los sueños. O también, al revés, de pronto yo necesito que esos personajes proyecten en sueños algo que no me puedo explicar y, entonces, les delego la responsabilidad. Creo que todos los novelistas delegamos la responsabilidad a los personajes de ciertas cosas que imaginamos. Los sueños son proyecciones oscuras de los personajes, pero que yo mismo tengo de esos personajes. De alguna manera esa ubicación de nivel narrativo, cuando se enuncia que eso es un sueño o una pesadilla, permite canalizarlo mejor para que el lector, inmediatamente, haga una asociación entre esa proyección y lo que ese personaje es en la novela.

Pero sí es una pregunta que me llama la atención. Yo creo que hay una cosa ahí que tiene que ver con la palabra fantasma, una palabra muy antigua que resuelve muchas cosas. Lo fantasmático, el *fantasmata* son palabras que vienen de los griegos, ya llevan miles de años con nosotros. Quizá una palabra más próxima para nosotros, en sentido

óptico, sería el espectro. La espectralidad es interesante porque está hablando de tratar de asir algo que está difuso, algo que responde a una impronta de la que uno no conoce el momento inicial o es difícil de establecer. Se puede manifestar, por ejemplo, con la idea del eco. Todas son cuestiones espectrales donde estoy tratando de dar cabida a una resonancia que no sé cómo procesar racionalmente.

Creo que el momento en que uno abre las puertas del lenguaje, y aprende a ser tolerante con lo que el lenguaje empieza a dar de sí en esos largos periodos de escritura, sobre todo lo digo por *La escalera de Bramante*, se activan muchas cosas que vienen de mucho antes de uno mismo. Con esto me refiero a un momento en el que yo no era racionalmente consciente, un momento muy previo, muy oscuro, que no he podido ver o que no era yo racionalmente consciente, o que, a través del lenguaje, venga de mucho más atrás. Y esa es la parte en la que creo que esa condición fantasmática es una manera de enunciar cosas que no se pueden racionalizar.

Me sorprende este tema. Espero que mis personajes tengan sueños más felices [se ríe]. Pero no sé. Es lo que les toca.

Hay otro elemento como estos sueños que persiguen a varios personajes de sus novelas, pero que abundan en La escalera de Bramante: los fantasmas. El fantasma que persigue al Viejo Elefante durante todo El desterrado, por ejemplo; los “fantasmas tutelares” de Strudel; los fantasmas que rodean a Rogelio; el cuento que es un fantasma con esqueleto; y esas cosas que están por fuera de la obra de arte, que no son más que fantasmas agarrados de ella. Hay fantasmas por todas partes. ¿Qué papel juegan estos fantasmas que tienen que ver con el pasado, con la patria, con la memoria, los maestros y las influencias en la obra de arte?

Fíjate, Mateo, son resonancias. Es que claro, hay muchos detrás de nosotros y están aquí. De hecho, la literatura es eso. Uno ve los libros que están ahí, pero todos son fantasmas y cada uno, cuando los abras, tienen una cosa distinta y esas cosas están operando en uno. O sea, no opera solamente nuestra contemporaneidad con nosotros, operan muchísimas cosas que no podemos rastrear al momento del origen. No sé si hay algún texto mío donde hablo sobre la pregunta por el origen que es absurda porque la respuesta es imposible. Entonces lo que nos quedan son estas resonancias, nos quedan estos fantasmas, estos espectros que están dando cuenta de toda esa atmosfera, llamémosla así, de toda esa órbita en la que nos estamos moviendo.

Yo creo que esa definición que yo doy del cuento podría variar también para la novela. En el fondo, una narración es eso: un fantasma que tiene una articulación, que tiene unas palabras, una distribución, una plataforma de papel, ese es el esqueleto, pero finalmente es un fantasma. A mí me interesa mucho toda esa reflexión. Hay un libro bellissimo de Giorgio Agamben que se llama *Estancias* y habla de esto, de la representación de la palabra en occidente y todo el sentido fantasmático que hay allí. Es una reflexión profunda que tiene que ver con la melancolía, con el deseo de algo que no se sabe qué es, que has perdido pero que nunca has tenido. Hay unas consideraciones muy complejas y que es una forma del humor en la cual vamos oscilando. Yo creo que las obras literarias responden profundamente al humor del autor cuando este está dispuesto a explorarlas o analizarlas.

He leído en una entrevista que usted dice que La escalera de Bramante es una novela triste, y no hay cómo negar que hay episodios muy tristes. Pero cualquiera que se acerque a sus ensayos descubriría una línea, que podríamos llamar del humor, que entiende este como la capacidad de transgredir los géneros, experimentar con la forma y que hace de un libro inasible. Es decir que, si bien sí es una novela triste, es su novela hasta ahora que está cargada con más humor, es la más experimental, la que más juega. Y este juego o humor exige más de las/os lectoras/es: ¿es ese su pacto demoníaco de imparables corrección y reescritura, ese entusiasmo luego de la idea súbita como lo dice la novela?

Sí, efectivamente. Yo creo que tiene que haber un humor básico que permita romper ciertos marcos. El humor logra especialmente romper esos marcos y fronteras. Alguien serio es alguien que permanece circunscrito y que no tolera, ese es el tema, el que no sabe reírse no tolera la desestabilización de un espacio. Lo que pasa es que mi sentido del humor no va hacia un humor explícito, sino más bien una especie como de implosión de humor. Aunque hay momentos en que los personajes se ríen mucho y yo me he reído mucho mientras escribía ciertos momentos de *La escalera...*

La palabra triste, es que me llevaron a esa pregunta, tiene que ver un poco con lo trágico, con ciertas situaciones trágicas que son muy duras. La vida contemporánea es muy dura en muchas cosas y lo que pasó en el siglo XX es dramático. Como tú sabes *La escalera de Bramante* transcurre básicamente en dos planos: la vida de Landor y la de estos dos grandes amigos, y para mí era como un alivio llegar al plano de los amigos porque yo sabía que me iba a divertir, iba a descansar un poco de toda la tragedia que

ocurre por el otro lado. Me divertía muchísimo con estos dos personajes ecuatorianos. Tanto que escribí muchísimo y eliminé muchísimo. Había muchísimas más páginas de conversación entre los dos amigos.

Salió una crítica muy buena de Vladimiro Rivas sobre la novela que me reprochaba que no hubiera una mayor trama en la conversación de los dos amigos. Pero a mí lo que me interesaba era la textura, me interesaba el recorrido en ese humor, un humor que viene también por un juego lingüístico. Era lo que me divertía. Y no sólo por economía de espacio opté por el estilo indirecto libre, eliminé los guiones y las acotaciones dramáticas, tuve que hacerlo porque iba tan rápido en la escritura que necesitaba que fueran continuos, como una manera de continuar ese flujo de humor.

Yo creo que el humor es decisivo, pero no se trata de explicitarlo, de hacer chistes. Sino más bien, en algunos casos, es una profunda ironía. Por ejemplo, los monólogos de “Las Troyanas”, que implican una tragedia profunda porque son los mantos o coartadas, articulados en un monólogo de una mujer que empieza a desquiciarse. Allí había momentos que me divertía muchísimo porque sentí que se aflojó la idea del lenguaje cumpliendo una función estricta, únicamente para comunicar una historia. Eran ellas que se manifestaban con mucho humor.

Es una clave importante, porque sin humor la escritura se volvería una redacción, no te lo tomarías con mucha libertad ni con mucho humor, valga la redundancia, el hecho de tener que corregir, que tienes que volver a mirarlo y hacerlo mejor. Y no por hacerlo mejor escrito, sino por ser más expresivo y dejar salida a cosas que, de pronto, no se racionalizan.

Una de las cosas que me encantan del humor, cuando uno está con amigos y se cuentan chistes, es que uno entra en una escalada que es un flujo narrativo. Llega un momento cuando te estás riendo tanto que dices cualquier cosa y todo te da risa, como si todos hubieran fumado marihuana [se ríe]. Es algo parecido. Es ese momento en que el humor escapa del giro anecdótico y se vuelve una tonalidad de fondo, un flujo que permite que surjan cosas extrañas. Finalmente, aplicas una visión a la vida que, por decirlo de alguna manera, es un mecanismo compensatorio que se equilibra con la escritura.

Me parece decisivo y me alegra que lo hayas podido notar. Quien cogiera *La escalera de Bramante* diría, pues es una novela terrible, todos los personajes terminan fatal. Pero dentro de eso, viven su vida.

Para terminar, usted ha hablado sobre la reescritura y sobre la página en blanco que invita a escribir, ha hablado también de que escribe a mano siempre. Pero creo que poco ha dicho sobre el final. ¿Cómo trabaja el final de sus novelas, cuáles son esos rituales cuando dice que una obra esta lista?, ¿cómo cierra usted su proceso de escritura?

Eso siempre es un problema para mí, tengo que reconocer que se me hacen problemáticos los finales. Varias veces me han hecho comentarios de que mis novelas debían haber terminado un poco antes. Siempre me hacen ese comentario. Creo que la idea de la disgregación es importante. El momento en que el lenguaje no es un único lenguaje, en que la forma ya no es una única forma, en que están conviviente muchas formas, muchas historias, muchas simultaneidades. Creo que un final redondo —voy a decir algo extremadamente subjetivo— cortaría el cordón umbilical con ese texto que he escrito. Hacer finales digresivos o progresivos donde la historia podría continuar tranquilamente, es una especie de mantener, no un lazo fuerte, más bien unos tenues hilitos donde todavía se mantiene un contacto con lo escrito.

Hay un hilo que no quise borrar y que me sigue dando vueltas en la cabeza, como que no quisiera separarme. En *El desterrado* recordarás que Orlando entra en un coma y no sabemos si se despertará o no. He tenido sueños en los que imagino que se despierta. He fantaseado con escribir un texto donde él se despierta y no lo quiero hacer porque estaría cortando la potencialidad del texto. Y tú me dirás: “Leonardo, pero todo mundo de ficción, todo mundo posible, se puede volver a abrir”. Y es verdad. Sabemos que por más de que Cervantes haya dicho voy a hacer que Don Quijote se muera para que no haya más plagiaros, los Quijotes seguirán saliendo.

A pesar de eso, en mi relación me gusta la idea de que el texto continúe más allá de la página, que la palabra extienda una especie de puentes invisibles. No sé cómo decirlo. Me resulta problemático porque también me resulta problemático separarme de los personajes de ficción. Sé que esto puede sonar a una cuestión romántica con los personajes, pero yo soy de los que lloran mucho cuando se muere uno. Como convivo con ellos tanto tiempo, con la excepción de *Kazbek*, que fue la novela que más rápido escribí, me gusta dejar como hilos abiertos que, aunque sé que yo no los continúe, a ellos les da una vida más allá de esa especificidad, de esa etapa que es ese libro.

Eso te podría decir. No tengo una técnica sobre cómo cerrar una novela. Mi único principio es la fatiga [se ríe], cuando ya me canso de la historia porque yo podría seguir

contando y contando. Quizá la que más abrí, o no quise empezar a ponerme bloqueos, fue *La escalera de Bramante*. La idea era seguir y seguir y seguir, y darme el gusto de no cortar la historia.

Ahora se va a publicar un texto pequeñito, tres páginas, en el que Iván Romano vuelve a Guayaquil. Es un texto que está inédito. Debe estar por salir en una antología que va a sacar la Universidad de las Artes. Y da cuenta un poco de esto, de que los personajes pueden seguir viviendo. Y es una idea que me divirtió mucho como lo que hice con Kazbek y Dacal en *La escalera...* Dacal era un personaje que se me estaba yendo de las manos porque aparecía en cuentos y en novelas y aquí en *La escalera* hice que lo metan a la cárcel y no sé si mañana vuelva a salir, pero ya no creo. Me costaba la relación con ese personaje, ya me estaba exasperando un poco, no sabía a dónde iba.

Es distinta la situación de Kazbek. Me gustaba que volviera a parecer. No sé si lo vuelva a retomar, no creo. Pero no sé qué decirte, no tengo una técnica del final. Para mí cada historia requiere una situación distinta.

Le preguntaba sobre el final porque en sus novelas siempre se hablan de las historias que no se cierran, entonces cómo cerrar algo que es imposible...

Sí, fíjate que no es gratuito que *La luna nómada* sea mi único libro de cuentos donde se van incluyendo cuentos nuevos. Eso da cuenta de un deseo de hacer un libro que esté permanentemente abierto. Eso plantea problemas y una novela progresiva que se fuera actualizando plantearía más problemas aún. Pero con *La luna nómada* se puede hacer porque dejas una fisura por la que siguen entrando cosas. En el fondo, los libros terminan siendo estructuras orgánicas que uno sabe que pueden continuar. A mí me entusiasma. En algunos casos podría parecer un error estético el no cerrar un texto dejándolo concluido absolutamente. Pero a mí me divierte mucho, como me divierte que en *El libro flotante* la preocupación de Iván Romano sea que el día de mañana aparezca otro ejemplar de *Estuario*. Solamente esa cuestión potencial me encanta porque es lo que a él lo exacerba hasta el punto de querer contar la historia para dar la interpretación definitiva. En realidad, Iván Romano es mi enemigo. Yo estoy escribiendo la novela en contra de eso. Él se termina dando cuenta que la novela se abre y por esto también hicimos el proyecto de la página web, quería jugar con esa apertura.

Y por eso me intriga mucho también el caso de *La escalera de Bramante* el sentido abierto que tienen las vidas de Álvaro y Landor. Con Álvaro no sabemos finalmente qué va a pasar con él, no queda nunca claro. El caso de Landor es interesante porque se está

contando el proyecto del museo. No sabemos si algún día se realice, no sabemos si es que el deseo que tiene de que el museo se vaya deteriorando por sí sólo. Es una proyección potencial. Y eso me gusta de la ficción porque, en el fondo, mantiene viva la idea de que pueden venir nuevos libros.

Además, tiene que ver con una idea que yo rechazo profundamente. Una cosa que me molestó mucho cuando lo leí fue eso de la prohibición del libro único en el Apocalipsis. Ahí hay una sentencia para quien modifique el texto, o sea, la discusión canónica de los textos cerrados. Yo creo que la literatura siempre es una discusión abierta, siempre está pidiendo la apertura y no la cerrazón. Entonces, qué más coherente que vivir eso en la misma experiencia del libro o, mejor dicho, al revés, la misma experiencia del libro, la experiencia de la escritura, me ha permitido entender lo que es la literatura: un diálogo permanente, siempre abierto.

Conclusiones

Este trabajo dio cuenta de la singularidad que ofrece la escritura de Leonardo Valencia, denominada inasibilidad, a través de sus ensayos y concentrándose específicamente en la última novela que ha publicado, *La escalera de Bramante*. Se pretendió elaborar un discurso teórico de tal manera que, en lugar de aplicar una teoría a una obra literaria, sea esta última la que hable por sí misma, la que se explique y de cuenta de su propia naturaleza y composición.

El primer capítulo consistió en un rastreo de los elementos que ofrecen los ensayos, principalmente la tensión del lenguaje entre la narración y la poesía, pero sobre todo su cualidad de lengua naufragada, despedazada por la catástrofe que requiere reconstruirse con pedazos y fragmentos. La categoría de naufragio con la que se calificó a Valencia permitió hacer frente a otras categorías con las que se estudia su obra que no dan cuenta de los matices especiales que presenta.

El naufragio, además, le exige al escritor crear estructuras más complejas y formas novelescas polifónicas. Para crear entra en un baile de máscaras que le permite, por un lado, alejarse de la simple representación de una realidad concreta, por otro, distanciarse de una tradición. Con estos dos movimientos paralelos alcanza eso que llama realidad de la ficción: la posibilidad de crear con palabras, tensadas entre la narración y la poesía, un mundo ficcional que supere la realidad, que se sostenga imperturbable en el tiempo y, sobre todo, que permita a cualquiera entrar en él independientemente del tiempo o espacio en el que se encuentre. Este mundo, además, es capaz de albergar a unos personajes que pueden o no compartir su visión del mundo.

Estos últimos, se vio, contienen una voz demoniaca con la que hablan directamente al autor y le obligan a crearles una historia. Esa es su condición excepcional y su fuerza que supera la realidad. Realizando este movimiento que privilegia a los personajes, se determinó que son estos los que determinan la forma narrativa y las palabras con las que se construye su historia. Sobre ellos cae una catástrofe, son ellos los que naufragan y van a la deriva. Su voz demoniaca, demasiado potente, lleva a la reescritura. Además de poner el peso en los personajes, este análisis convirtió el interés por la lengua en un interés por la estructura y la forma de la novela.

Gracias a todo esto, posteriormente, se pudo evaluar los acercamientos críticos que se han realizado sobre el autor señalando que se han fijado, sobre todo, en el tema del movimiento territorial —migración, exilio, extranjerismo— en la ficción de Valencia. Al contrario de esto, se hizo énfasis en el lenguaje que atraviesa las fronteras, que huye de la catalogación en un género literario, y en la escritura escurridiza y rebelde ante los tópicos de la crítica. La escritura inasible, por tanto, es ambigua, requiere una especial atención a la forma narrativa que viene determinada por unos personajes que se vuelven de carne y hueso, tan potentes que superan sus límites, resultan inasibles y la literatura no hace otra cosa que seguir su rastro.

El segundo capítulo, teniendo en cuenta estos hallazgos, realizó un acercamiento a *La escalera de Bramante* para determinar cómo su estructura, su narración, sus personajes y su final resultaban inasibles de acuerdo a una lógica de la inminencia.

La imagen del hexágono, presente en varios lugares de la obra de Valencia, y sobre todo en esta novela, ofreció una herramienta teórica para analizar su estructura compuesta por 6 partes divididas cada una en 6 capítulos. Esta imagen, para el autor, ofrece calma, detiene el torrencioso ritmo del mundo, abre un espacio familiar que remite a la biblioteca. Unida esta idea a la de la novela como un refugio frente al mundo, un lugar en el que cualquiera puede entrar y parar momentáneamente el ritmo de la vida, resulta una interesante explicación sobre por qué Valencia, quien disfruta vivir mucho tiempo rescribiendo sus novelas, les da estructuras hexagonales. Su última novela, más que todas, hace aparecer un montón de hexágonos. Uno de estos, el museo personal de Landor, fue la imagen perfecta de la novela en tanto que caja de resonancia donde la voz del narrador rebota, refractada y multiplicada, en cada una de las 6 paredes que la componen.

Se analizaron, especialmente, dos voces narrativas, las que narran la historia de los protagonistas Álvaro y Landor. Sacando imágenes de la misma novela se determinó que la primera es una voz sanguínea: sale a borbotones, no se detiene, abunda en párrafos largos, se compone tanto de la voz de Álvaro conversando con Raulito sobre sus vidas, como la de un narrador omnisciente que sigue de cerca su relato, dos voces que se confunden, entran y salen continuando el flujo iniciado por la otra. La que narra la historia de Landor, en cambio, es una voz de hielo compuesta de fragmentos, capsulas narrativas sobre el pasado de Landor. Ambas son digresivas: la una como un río de sangre que ha perdido su cause; la otra como una desordenada rememoración que llega a pedazos, dando saltos increíbles entre los recuerdos.

Estas imágenes, la sangre y el hielo, también permitieron analizar a estos dos personajes y su experiencia de la fatalidad. Como se vio en el primer capítulo es esta la materia de la que está hecha la ficción de Valencia. Estos personajes son naufragos y, siguiendo la idea de polifonía, la catástrofe que experimentan funciona en esta novela como contrapunto. La ficción de este autor es una herida que se traza sobre el papel, sangre sobre hielo. Ambos personajes funcionan como relevos uno de otro, complementan su historia a través de la resonancia.

Álvaro experimenta una profunda herida con la desaparición de su hermano, con eso se produce un corte en su vida. Esta palabra, corte, está tomada en dos sentidos: como cesura o interrupción, y como tajo o incisión. El primer sentido es el ojo del torbellino rodeado de incompreensión, separa el pasado de su futuro, es el vacío del presente que este personaje con todas sus fuerzas intenta llenar. El segundo señala su conversación con Raulito, que ha perdido la memoria, y Álvaro intenta llenarla desangrando sus recuerdos al mismo ritmo que se desintegra.

La catástrofe experimentada por Landor, por otro lado, recoge el primer sentido de corte. La separación en su vida, sin embargo, dado que está rodeada por la historia del siglo XX, es el muro de Berlín: ha perdido su pasado y no puede regresar a él; una pared se levanta frente a su mirada y no puede comprenderla, como Álvaro nunca comprende qué fue lo que le sucedió a su hermano. Mientras que la memoria de este se desangraba, la de Landor es una pantalla de hielo sobre la que se proyecta el tiempo y se descompone. De aquí allá los recuerdos van saltando, presentándose a su memoria en desorden, dando saltos. Pero el hielo, imagen con la que se analizó a este personaje, también recuerda el pasmo y el terror que siente frente a la inmensidad de la Antártida.

El pasmo y la incompreensión son las formas que adquiere la fatalidad en esta novela y, más que nada, son parte importante de la lógica de la inminencia. La novela, como hexágono y caja de resonancia, no es otra cosa sino el vacío del presente, el centro mismo de la catástrofe donde no ocurre nada, donde sólo hay calma. Es un abismo, una herida de la que no se sabe si la sangre está por salir o ya no queda más sangre en las venas. Luego de la tempestad el naufrago queda pasmado, intentando comprender lo sucedido —¿qué ha pasado?, ¿es que ha pasado algo?—. Tanto la conversación de Álvaro como la rememoración de Landor son los intentos de comprender la oscuridad que rodea la catástrofe, intentos por llenar la cesura, la escisión que se ha abierto en ellos, intentos que se demoran, que no pueden terminar.

La lógica de la inminencia es la forma específica que adquiere la inasibilidad de Valencia en esta novela. determina tanto la estructura como el estilo en que se narra, y revela la característica de los personajes recuperando la imagen del naufragio utilizada para hablar de Valencia. Asimismo, articula el final, un final imposible, que acecha y no llega, un final amenazante que sabotea las estrategias de cierre. La escalera que da título a la novela se usó para explicar el movimiento en círculos concéntricos que realiza la narración, pero que al final, en lugar de cerrarse, se convierte en espiral. Estructuralmente se observó cómo Valencia recurre a elementos finalizadores que dan la impresión de no acabar, de abrirse, pero no como lo ha hecho en novelas anteriores donde también recurre a la apertura, sino como una cascada que demora en llegar al final sólo para pulverizarse.

La aparente calma, la digresión, el tiempo desencajado, los relevos, la incomprensión, la demora y la imposibilidad de terminar son los elementos de la lógica de la inminencia que rige *La escalera de Bramante*. En términos de inasibilidad, recupera el tema del naufragio. Son los personajes, y su experiencia de la fatalidad, lo que determina la forma de la novela. Cómo se vio, tanto la estructura hexagonal, el ritmo y estilo de la narración, como el final en espiral, responden a esta lógica inasible. El pasado acecha a Álvaro y Landor, les resulta incomprendible, los deja pasmados y por eso requieren de estos elementos para contar su historia.

Para completar este acercamiento crítico se puso a continuación una entrevista al autor en la que muchos elementos ya analizados volvieron a aparecer. Como se dijo, aunque las preguntas fueron formuladas a lo largo de la escritura de esta investigación, la reunión con el autor tuvo lugar luego de haberla concluido. Esto para evitar que su voz influya en los planteamientos sobre su obra. El objetivo era lograr un contrapunto, una polifonía que dé cuenta de la escritura valenciana tanto en sus ensayos como en su ficción. Las preguntas surgieron de la lectura de la novela, de los pocos acercamientos críticos que ha tenido hasta este momento y de las inquietudes que el análisis de sus ensayos pudo haber dejado sueltas. Estas cuestiones respondían, de una u otra manera, al tema central tratado aquí: la inasibilidad, pero también pretendían iluminar aspectos interesantes de la novela que, en el caso de haberlos abordado, habrían abierto la cuestión dejándola sin anclaje, además de extender demasiado la cantidad de páginas. Se optó, entonces, por escribirlas como preguntas para que las respuestas de Valencia abrieran el diálogo, pusieran aquí y allá indicios para que cualquiera que se interese en su obra los estudie.

Esta última idea, como se puede apreciar, es de influencia valenciana. Retomando una imagen acuática puesta al principio de estas páginas, su escritura se derramó sobre la crítica. El autor pide que se quite poder a la razón para que la diabólica imaginación corra suelta, y es esta la idea que rigió la escritura de este texto.

Como el lenguaje y la forma son muy importantes en Valencia, que se exige encontrar palabras y formas complejas, este trabajo intentó crear un estilo de la inminencia. Se intentó, tensar un estilo teórico puramente académico con un estilo más literario que logre estimular el pensamiento en las/os lectoras/es: por eso abundan las fisuras, los vacíos, las sugerencias y las alusiones; se ha dado mucha libertad a la imaginación para proponer, en lugar de explicaciones excesivamente racionales, imágenes sugerentes. Esto ha sido posible porque subterráneamente a lo largo de estas páginas ha estado latiendo la teoría de Deleuze. Crear sentido y pensamiento permite, además de la rigurosidad teórica, jugar con el lenguaje y la escritura.¹¹

Otra de las formas en que se elaboró este estilo teórico-literario fue, para utilizar una imagen de la novela, hacer de la ficción de Valencia una cantera conceptual —como la cantera de la que Raulito saca las piedras andesitas para sus esculturas— brindando muchas de las imágenes que se transformaron en categorías teóricas. Se puede observar, sobre todo en el segundo capítulo cuando, antes de buscar en otras disciplinas u otros textos, se recurrió a los cuentos o a las otras novelas del mismo autor. Esto no quiere decir que se haya pasado por alto la teoría, son varios los ensayos, libros filosóficos y de teoría literaria los que se citan. Pero se trataba de hacer hablar a la obra sobre sí misma, de desdoblarse para que funcione tanto como objeto de estudio y a la vez como herramienta teórica que logre analizarlo con más precisión que otra.

Explorando, asimismo, las posibilidades de este estilo se elaboró un relato paralelo al texto con las imágenes que precedían, a manera de epígrafes, algunos de los subtítulos en el segundo capítulo.¹²

La figura 1 remite a la materia acuática de la ficción de Valencia como un mar roto y fragmentado. Podía leerse como el tiempo de la narración que el naufragio despedaza: el pasado reflejado por el espejo de la memoria.

¹¹ “¿Cómo hablar de literatura, de cuentos o novelas sin hacer precisamente literatura, cuentos y novelas?” (Bustamante 2020, 161).

¹² Los epígrafes del primer capítulo probablemente fueron más fáciles de interpretar. Señalaban, primero, los autores que conforman la familia literaria de Valencia que aparecían en el desarrollo del capítulo y, segundo, presagiaban el contenido de los subtítulos. Además, fueron colocados estratégicamente en aquellos momentos del análisis en los que se quería dar mayor énfasis.

La figura 2 guardaba cierta oscuridad para quienes no hayan leído la novela, aunque termina explicándose páginas más abajo. Se cortó la pintura original para hacerla resonar con el cuadro que pinta Álvaro casi al final de la novela y expresa gráficamente la herida que abre la catástrofe, ese vacío incomprensible que puede ser también un mar reflejado por varios espejos.

La figura 3, en cambio, que muestra un bosque azul apuntaba al bosque de abetos de su infancia, además de recordar a los cuadros que pinta antes de morir en los que alcanza un estilo abstracto. Esto último, como se vio en el análisis, también representa un vacío, una cesura en su vida que lo deja pasmado y, por tanto, remite también a la fatalidad.

La figura 4, también muy ligada a este personaje, representa en la novela la inminencia pura: la duda entre algo que está a punto de suceder o tal vez ha sucedido ya. No deja de tener relación con la catástrofe, tema que fue el hilo conductor de este capítulo. Sea como herida, cesura, refracción, desangramiento, incluso como pasmo e incomprensión, la fatalidad se reveló como un elemento inasible por excelencia.

Las demás figuras, al contrario de estas, sí fueron usadas como apoyo para el análisis del final. Resultaban necesarias para ilustrar y aclarar las apreciaciones críticas sobre el tema. En todo caso, el uso de imágenes no deja de ser de inspiración valenciana. Esta novela, *Kazbek* y *El libro flotante* usan de forma muy interesante los elementos gráficos. Establecer este casi secreto recorrido teórico a través de fotogramas y pinturas fue a la vez estimulante y entretenido lo que recuerda mucho a la posición de Valencia sobre el humor.

No hay duda de que este escritor es uno de los más importantes en estos momentos en Ecuador. Analizar su obra no es solamente importante en medio del silencio crítico que la rodea. También podría, como se ha querido mostrar aquí, avivar las llamas infernales de la imaginación y obligar a la crítica a buscar formas creativas de abordarla. Es posible que uno de los aportes más interesantes de este trabajo haya sido elaborar un mapa tentativo de las preocupaciones formales y temáticas de Valencia. Se dice tentativo porque la entrevista mostró un cambio en su perspectiva más profundo que el cambio tratado en el primer capítulo sobre lo inasible. Las respuestas de Valencia fueron también muy importantes para evaluar el estatuto que aquí se dio a la categoría de inasibilidad. Tal vez, aunque permitió navegar su última novela, haya respondido a un contexto específico y sea otra la categoría que revele más aspectos en su obra (actual o futura) de los que esta pudo observar.

El naufragio, en cambio, sí representa un aporte teórico en el sentido de familias literarias mencionado en la entrevista. Por extensión, puede ser muy útil para analizar la literatura del Ecuador o de América Latina, tengan poca o mucha relación con la de Valencia. Como el resto de temas analizados aquí, deja abiertas ciertas cuestiones para profundizarla y ampliarla. Además de responder a la fatalidad, recoge muchas otras características: la no pertenencia, el movimiento y la lengua que se desprende de estos. Redirige la mirada hacia el lenguaje y la forma de la ficción sea de Valencia o de cualquier otra/o.

Analizar la forma narrativa como se propone no tuvo en estas páginas un interés meramente descriptivo. Antes bien, se propuso su análisis para crear pensamiento, para desprender de él un discurso, un relato, en este caso sobre la inminencia, en el que se juegue mucho la creatividad de la crítica. Crear conceptos, categorías teóricas desde la misma obra literaria, leerla por sí misma, fue la apuesta de este trabajo. Pero no con un afán de encontrar el sentido último, el secreto escondido, el significado oculto de la novela. Más bien navegarla, naufragar en ella, dejarse llevar por sus aguas y regresar a narrar la aventura.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. 2011. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aira, César. 2002. *Váramo*. Barcelona: Anagrama.
- Alighieri, Dante. 1894. *La divina comedia*. Traducido por Bartolomé Mitre. Buenos Aires: Jacobo Peuser.
- Anzaldúa, Gloria. 2016. *Borderlands/la frontera*. Madrid: Capitán Swing.
- Apablaza, Claudia. 2019. “Eliminando nacionalismos literarios: renuncia a los sistemas”. En *El síndrome de Falcón: literatura inasible y nacionalismos* de Leonardo Valencia, 395-98. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Araya, Sandra. 2019. “Un profeta en todas las tierras extrañas”. En *El síndrome de Falcón: literatura inasible y nacionalismos* de Leonardo Valencia, 462-6. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Bachelard, Gastón. 1988. *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijaíl. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- . 2005. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 1980. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 1994. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2003. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Blanchot, Maurice. 2008. *La conversación infinita*. Madrid: Arena libros.
- Bloch, William Goldbloom. 2008. *The unimaginable mathematics of Borges' Library of Babel*. Nueva York: Oxford University Press.
- Blumenberg, Hans. 1995. *Nafragio con espectador*. Madrid: Machado libros.
- Borges, Jorge Luis. 2020. *Ficciones*. Bogotá: Penguin Random House.
- Braidotti, Rosi. 2000. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Brescia, Pablo. 2019. “Las aventuras literarias de Leonardo Valencia”. En *El síndrome de Falcón: literatura inasible y nacionalismos* de Leonardo Valencia, 399-405. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

- Bustamante, Mateo. 2020. "La máquina simuladora: Acercamientos a Leonardo Valencia". *Pie de página* 1 5: 133-64. <http://piedepagina.uartes.edu.ec/wp-content/uploads/sites/9/2020/12/PiePag5-IIsem-15Dic-pags1a1.pdf>
- Carpentier, Alejo. 1979. *Los pasos perdidos*. Barcelona: Bruguera.
- Conrad, Joseph. 2012. *Lord Jim*. Madrid: Alianza.
- Corral, Will. 2019. "Estudio introductorio". En *El síndrome de Falcón: literatura inasible y nacionalismos* de Leonardo Valencia, 19-69. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Cortázar, Julio. 1994. *Obra crítica*. México: Alfaguara.
- . 2013. *Clases de literatura: Berkeley 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Dabrowski, Magdalena. 1985. *Contrasts of form: Geometric abstract art 1910-1980*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Defoe, Daniel. 1978. *Historia del diablo*. Madrid: Peralta.
- Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- . 2016. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- . 2017a. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2017b. *El bergsonismo*. Buenos Aires: Cactus.
- . 2021. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. 1990. *Kafka: por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- . 1997. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- . 2006. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Doležel, Lubomir. 1999. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Dorfman, Daniela. 2013. "J. R. Wilcock: 'El castellano no da para más'". *Hispanamérica* 42 124: 109-13. <https://www.jstor.org/stable/43684235>
- Espinosa, Germán. 2017. *La tejedora de coronas*. Bogotá: Alfaguara.
- Fellini, Federico. 1963. *8 1/2*. Estados Unidos: DVD de Criterion Collection.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio, eds. 1996. *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- Genette, Gerard. 1989. *Figuras III: discurso del relato*. Barcelona: Lumen.
- . 1998. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- . 2004. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Gomezjurado, Guillermo. 2021. "Cortes precisos: anotaciones progresivas sobre la narrativa de Leonardo Valencia". *Máquina combinatoria*. 30 de diciembre. https://revistamaquinacombinatoria.wordpress.com/2021/12/30/cortes-precisos-anotaciones-progresivas-sobre-la-narrativa-de-leonardo-valencia-guillermo-gomezjurado/?fbclid=IwAR1c580PS3aanI9GFU8_kuOX9k16VVfMBdJIM531hWbvtnOhLGGVEE8dHyQ.
- Gonzales, Carina. 2012. "Escrituras migrantes: Las cuatro orillas de la literatura en español. Entrevista a Leonardo Valencia". *Iberoamericana* 45: 162-7. <https://www.jstor.org/stable/41677565>.
- Gutiérrez, Alejandra. 2010. "Leonardo Valencia". *Hispanamérica* 115: 49-58. <https://www.jstor.org/stable/25789960>.
- Handelsman, Michael. 2019. "Joaquín Gallegos Lara y *El síndrome de Falcón*: literatura, mestizaje e interculturalidad en el Ecuador. En *El síndrome de Falcón: literatura inasible y nacionalismos* de Leonardo Valencia, 374-94. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Hernández, Felisberto. 2015. *Narrativa completa*. Buenos Aires: Cuenco de plata.
- Hopkins, David. 2000. *After modern art: 1945-2000*. Nueva York: Oxford University Press.
- Ishiguro, Kazuo. 2017. *Los inconsolables*. Barcelona: Anagrama.
- Iwasaki, Fernando. 2006. "El mar de los desterrados". *Renacimiento* 51/54: 187-9. <https://www.jstor.org/stable/40516162>.
- Juarroz, Roberto. 2005. *Poesía vertical*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Kellman, Steven. 1996. "J. M. Coetzee and Samuel Beckett: The Translingual Link". *Comparative Literature Studies* 33 2: 161-72. <https://www.jstor.org/stable/40247052>.
- Kunz, Marco. 1997. *El final de la novela: teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos.
- Lapoujade, David. 2016. *Deleuze: los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus.
- Larreátegui Plaza, Pablo. 2016. "Leonardo Valencia y su obra: la reelaboración de espacios con miras hacia lo posnacional". *Kipus: Revista Andina De Letras Y Estudios Culturales* 40: 39-49. <http://hdl.handle.net/10644/6966>.
- Lispector, Clarice. 2015. *Las palabras*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Mann, Thomas. 2017. *Doktor Faustus*. Barcelona: Edhasa.
- Melville, Herman. 2012. *Moby Dick*. Madrid: Alianza.

- Molloy, Sylvia. 2016. *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Alquimia Ediciones.
- Morel, Anne-Claudine. 2019. "Material para una discusión futura". En *El síndrome de Falcón: literatura inasible y nacionalismos* de Leonardo Valencia, 432-9. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Muchembled, Robert. 2019. *Historia del diablo*. México: Fondo de cultura económica.
- Páez, Santiago. 2007. "La temática del Ecuador". *Crónicas del Breve Reino*. 12 de febrero de 2007. <http://delbrevereino.blogspot.com/2007/02/el-tema-del-ecuador.html?m=1>.
- Pirandello, Luigi. 2008. *Seis personajes en busca de autor*. Madrid: Mestas.
- Ricoeur, Paul. 1999. *Historia y Narratividad*. Barcelona: Paidós.
- . 2014. *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. 2021. "La Escalera De Bramante, Novela De Leonardo Valencia". *Kipus: Revista Andina De Letras Y Estudios Culturales* 49: 183-8. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/2779>.
- Rivera Garza, Cristina. 2008. *La muerte me da*. México: Tusquets.
- Roa Bastos, Augusto. 2020. *Yo el Supremo*. Barcelona: Penguin Random House.
- Simmel, Georg. 2012. *El extranjero: sociología del extraño*. Madrid: Sequitur.
- Steiner, Georges. 2002. *Extraterritorial*. Madrid: Siruela.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. 2001. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Valencia, Leonardo. 1995. *La luna nómada*. Lima: Jaime Campodónico.
- . 1998. *La luna nómada*. Guayaquil: Manglar.
- . 2000. *El desterrado*. Madrid: Debate.
- . 2004. *La luna nómada*. Quito: Paradiso.
- . 2006. *El libro flotante de Caytran Dölphin*. Quito: Paradiso.
- . 2008. *Kazbek*. Quito: Paradiso.
- . 2009. *El síndrome de Falcón*. Quito: Paradiso.
- . 2011. *La luna nómada*. Quito: Santillana.
- . 2012. "Prólogo: leer las estrellas". En *Si alguna vez llegamos a las estrellas* de Erwin Buendía Silva, 9-17. Guayaquil: La caracola.
- . 2013. *El desterrado*. Bogotá: Santillana.
- . 2014. *Kazbek*. Quito: Campaña de lectura Eugenio Espejo.
- . 2015. *El libro flotante*. Bogotá: Penguin Random House.
- . 2017a. *Moneda al aire: sobre la novela y la crítica utilitaria*. Quito: Turbina.

- . 2017b. “Prólogo: la risa frente al día inmóvil”. En *Débora. Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio, 9-12. Quito: Santillana.
- . 2018. *Moneda al aire. Sobre la novela y la crítica: de Cervantes a Kazuo Ishiguro*. Madrid: Fórcola.
- . 2019a. *Escalera de Bramante*. Bogotá: Editorial Planeta.
- . 2019b. *El síndrome de Falcón: literatura inasible y nacionalismos*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- . 2020a. “Leonardo Valencia - Entrevista con uno de los escritores más influyentes de la literatura hispana”. Video de YouTube a partir de una entrevista sobre su obra en Books593. <https://www.youtube.com/watch?v=JIjtkkY7TQc>
- . 2020b. “Entrevista con Leonardo Valencia #ContraPunto #Literatura”. Video de YouTube a partir de una entrevista sobre La escalera de Bramante en FLACSO radio. <https://www.youtube.com/watch?v=5Yn14f6mHeI>.
- . 2020c. *La luna nómada*. Quito: Fondo de animal.
- Varda, Agnès. 2008. *Les Plages d'Agnès*. Francia: Streaming de MUBI.
- Vargas Llosa, Mario. 1971. *García Márquez: Historia de un Deicidio*. Barcelona: Barral Editores.
- . 2007. *La verdad de las mentiras*. España: Santillana.
- . 2015a. *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Bogotá: Penguin Random House.
- . 2015b. *Conversación en La Catedral*. Bogotá: Penguin Random House.
- Woolf, Virginia. 1984. *Al faro*. Colombia: Seix Barral.