

## El intrarrealismo como la poética de *Carta larga sin final*

*Intrarrealism as the Poetics  
of Carta larga sin final*

**PAMELA ROVAYO LÓPEZ**

Investigadora independiente  
Quito, Ecuador  
pamelarovayo@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0000-7100-0241>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2024.56.5>

Fecha de recepción: 6 de febrero de 2024

Fecha de aceptación: 2 de abril de 2024

Fecha de publicación: 1 de julio de 2024

Licencia Creative Commons



---

\* Este texto se presentó como ponencia en el XXII Congreso de la Asociación de Ecuatorianistas, realizado en la UNAE, Azogues, entre el 20 y 22 de julio de 2022 (N. del E.).

## RESUMEN

*Carta larga sin final* se publicó por primera vez en 1978. Esta obra tiene la particularidad de tener una estética poética propia, sobre la que Rumazo teoriza y a la vez aplica. Estamos hablando del intrarrealismo, un concepto y una técnica que la autora desarrolla para marcar su impronta en la literatura de habla hispana, y es el instrumento con el que estructura la novela que se analiza en este artículo. La poética creada por Rumazo, así como algunos conceptos como voz, temporalidad, focalización e identidad del personaje novelesco, son temas abordados en esta investigación.

PALABRAS CLAVE: intrarrealismo, evocación, memoria, enunciación, identidad, personaje, temporalidad, escritura confesional, carta.

## ABSTRACT

*Carta larga sin final* was first published in 1978. This work has the particularity of having its own poetic aesthetics, about which Rumazo theorizes and at the same time applies. We are talking about intrarrealism, a concept and a technique that the author develops to make her mark in Spanish-language literature, and the instrument with which she structures the novel analyzed in this article. The poetics created by Rumazo, as well as some concepts such as voice, temporality, focalization and identity of the character within a novel, are themes addressed in this research.

KEYWORDS: Intrarrealism, evocation, memory, enunciation, character, identity, temporality, confessional writing, letter.

## PRESENTACIÓN

*CARTA LARGA SIN final* (1978) es una novela poco convencional entre otras cosas por la importancia de un apartado inicial que bien se podría considerar como un prefacio, en el cual Rumazo habla acerca de los aspectos y motivaciones, tanto personales como literarias que componen la novela; se trata de un paratexto que ayuda al lector a entrar en armonía con el tono y a conectarse con la trama propuesta. Este inicio al cual Rumazo titula “Noticia” es la entrada mediante la cual prevalece una intención de teorizar y reflexionar acerca del texto mismo, es decir, se trata de una escritura en igual sintonía íntima y personal que el resto de la novela, sin embargo, en este capítulo inicial se muestra esa necesidad de generar un compendio de lo que significa para ella la elaboración de esta carta que da cuenta de buena parte su historia de vida. Este inicio de la novela es la única en la cual se dirige a un narratario lector, externo a su círculo familiar íntimo y tal vez ni eso, quizá “Noticia” es un intento de la misma escritora por encontrar un sentido y un orden o justificar, desde la literatura, a esta manifestación monológica de la memoria que se resiste a la ausencia y el olvido:

No puedo decir que la indagación de “una verdad” haya sido la razón primera de este libro, aunque su recorrido íntegro vaya satisfaciendo una absoluta e inacabable sed de la misma. Y el misterio la incite. No hay razones, sino graves congestiones y destrozos íntimos, para escribir este tipo de libros; ni tampoco mensajes que entregar, como no sea apenas dibujar las sombras de tales; ni se piense en planes literarios previos o en propósitos ulteriores. El libro responde a un acto vital, tiene en su tesis y en sí mismo “el sentido de la vida continua”, que dijera Unamuno. Se ha ido haciendo como la vida misma, desde un cierto determinismo, pero fundamentalmente desde una libertad. (Rumazo 1978, 26)

Gérard Genette, en su libro *Umbrales* (2001), habla acerca del prefacio como la parte fundamental de un libro, esa suerte de protección o anticipo que ayuda al lector a prepararse para lo que va a encontrar al sumergirse en las páginas de la obra y le permite entrar o, por el contrario, también lo puede convencer de que ese texto no encaja con sus gustos e intereses. El prefacio es también ese lugar destinado especialmente al lector, en el cual el autor o aquella persona en quien este confie, construye una panorámica de contenidos y criterios acerca de la obra, es algo así como el papel que envuelve al regalo, la aterciopelada piel del durazno que comienza a cautivarnos desde el tacto:

El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o —según Borges a propósito de un prefacio— de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite, o, como decía Philippe Lejeune, “frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture”. Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra texto, una zona no solo de transición sino también de transacción: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados. (7)

## LA FUNCIÓN QUE CUMPLE “NOTICIA” EN *CARTA LARGA SIN FINAL*

“Noticia” establece una relación entre lo vivencial transformado en poesía que tiene el tono y la intención de enunciar la pérdida con el lenguaje

y estructura que maneja la carta. Rumazo, a través de este registro, entrega su historia de vida, pues nada hay más personal que una carta, y eso lo sabían muy bien las generaciones anteriores, cuya forma más íntima de comunicación eran las cartas. Los registros más importantes de sus amores, sus viajes y los vínculos que llegaban a establecer con otras personas. La carta como un registro de vida, de encuentros y desencuentros. Hasta la fecha existen investigadores que reconstruyen la biografía de personajes pertenecientes a diversas áreas y con diversos talentos a través de su correspondencia. Rumazo elige el registro epistolar como un camino para destacar y mantener latente esa familiaridad y el vínculo que une a madre e hija en la memoria. La escritora española María Zambrano en *La confesión, género literario* (2004), teje una relación entre la novela y el deseo o necesidad confesional que motiva al autor a la hechura de textos autobiográficos o sobre la base del fluir de la conciencia; en 1967 Zambrano ya teorizaba acerca de la hoy llamada literatura de no ficción desde el concepto de la confesión y desde el punto de vista religioso, filosófico y literario; también habla sobre el surgimiento de los textos híbridos, los cuales se conforman de varios géneros, en el tiempo en el que la autora escribió acerca del tema; este tipo de literatura no estaba tan difundida como lo es ahora:

¿Qué es la confesión y qué nos muestra? Ante todo, como género literario, percibimos en él las diferencias que le distinguen de la Poesía y de la Novela y aun de la Historia, que son los géneros que le andan más cerca. La novela es el más próximo; como ella, es un relato. Pero la diferencia es doble, en orden al sujeto y en orden al tiempo. Y previamente, hay otra diferencia fundamental, entre lo que pretende el novelista y lo que pretende el que hace una confesión. Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por la necesidad que la vida tiene de expresarse. (25)

Ante esta afirmación de Zambrano acerca de que la novela como género literario es el espacio más fértil y versátil para la confesión de autor, ya que la confesión está muy estrechamente emparentada con el relato, es algo que se palpa en *Carta larga sin final*, ya que este relato en forma epistolar detona el lenguaje de la memoria y es un desahogo y una transformación del suceso de la pérdida, debido a que este lenguaje de la memoria se sostiene en lo simbólico, mediante la reconstrucción de la imagen y la voz materna. Es un camino para resignificar a la muerte y plantarse frente a ella para darle un giro desde varios frentes: la música, la sensación térmica y la evocación poética:

Yo no puedo escribirte en un tono, ni menos en un sentido —el sentido lleva al tono y el tono al sentido— de elegía. Lo elegíaco implica despedida y adiós; y esos hacen términos que no han nacido para nosotras. No quiero hacer ante ti esos gestos, ni vivir en un nivel que no sea el tuyo, aunque estés quizá infinitamente lejos, o te llamen desaparecida, muerta, difunta; no hago esos tajos en la corteza única de vida y muerte. Para mí sigues tan palpitante como antes, o quizá me he ido contigo también. Eso es secundario, lo del lugar en que tú y yo estemos, de las distancias que habitemos. Seguimos siendo una, nada más. Como estas cartas todas, una larga y sin final y cartas vivientes que si van de un cero al otro cero pasan por el terreno vivo de todos los hipotéticos grados intermedios, grados aún de paradójico calor congelado, de re-verberación. (Rumazo 134)

Genette entiende el prefacio o epitexto como un mensaje materializado, el cual, entre otras características, posee lo que el crítico denomina fuerza ilocutoria, que implica mucho más que la creación de un contenido netamente informativo, pues involucra también la reflexión y la subjetividad del autor, quien genera una atmósfera previa acerca de su propia obra, sin tener la intención de explicarla con didactismo, sino como una forma en la que el autor piensa y analiza su propia escritura y el compendio que ha generado en torno a esta y la ha convertido en obra literaria.

En el caso del paratexto llamado “Noticia”, de *Carta larga sin final* nace de una intención de la autora de compartir con los lectores las interpretaciones de la propia obra; su fuerza ilocutoria se concentra en la búsqueda de un tono y un lenguaje en el cual hablar y escribir acerca de su propia creación:

Mi escritura aquí es además una amalgama de géneros. Dígolo para los que todavía novecentistas miran, avalúan y encasillan tales variantes, facetas, planos. Barthes y Nadeau de leerla la llamarían simplemente “texto”. Aquél ya ha estatuido que el texto “implica la subversión de los géneros; en un texto —dice— ya no se reconoce la figura de la novela, o la figura de la poesía, o la figura del ensayo. El texto siempre tiene sentido, pero contiene, de algún modo, retornos de sentido. Vuelve el sentido, pero como diferencia, y no como identidad”. Ayer y con mayor naturalidad, Simón Rodríguez había expresado que “lo nuevo debe ser otra cosa o hacerse de otro modo que lo viejo”. Yo, más limitadamente aún, creo que esta obra reproduce la realidad sencilla que entrega un caracol calcáreo acogido a una playa. (43)

Tal es así que si tratamos de dividir la novela de Lupe Rumazo nos enfrentamos con la particularidad de una novela que consta de un paratexto en categoría de epitexto por su calidad de prólogo, en el cual la propia autora genera una importante reflexión acerca de la innovación literaria y su obra misma, a la que reconoce sin pretensiones como una escritura híbrida, experimental, al desnudo, frente al acontecimiento de pérdida. Esta parte de la novela bien merece ser reconocida como epitexto, dado que su línea teórica y de contextualización respecto a la obra misma la convierte en esa puerta de entrada que el lector deberá explorar y abrir antes de entrar de lleno en los *0º grados Celsius* (el primer capítulo), que lleva ese nombre como alusión a la temperatura de congelación en la que se preservan los cuerpos en el tanatorio.

Aparte de este epitexto creado por Rumazo, hay un prólogo formalmente identificable, a diferencia del de la autora, que se mimetiza fácilmente con el texto de ficción. Este prólogo, como contempla Genette, está elaborado por uno de los más grandes amigos y colegas con quien Lupe Rumazo contó como lector ideal de su novela. Se trata de Benjamín Carrión, escritor y gestor cultural, fundador de la Casa de la Cultura ecuatoriana. El prólogo de Carrión se caracteriza por su emotividad, aparte de preguntarse sobre el lugar de enunciación de la voz narrativa:

¿Dialogo sin interlocutor? ¿Correspondencia sin corresponsal? Hubo alguien que dio la respuesta. ¿Alfonso Rumazo? Sí “Y él, el verdaderamente grande, me manifestó: —Claro, la edición de *Carta larga sin final* no es una cualquiera; tú estás escribiendo a alguien; tienes que tener el mayor cuidado; no es lo mismo que crear para el público en general. Yo doy mis libros al editor y ya me despreocupo de ellos. Tu caso se muestra muy distinto. (Carrión 1978, 15)

También plantea a través de un lenguaje poético temas como la pérdida y la orfandad, tal es así que el epígrafe elegido por Carrión para su prólogo es una frase sencilla, corta, pero muy decidora, que forma parte de esta carta: “Mamá, ha empezado la orfandad” (Rumazo 15). Acerca de esta frase Carrión apunta lo siguiente: “Poder extraordinario del relato, llega al clímax desgarrador y tierno” (23).

Esta frase se amplía en el capítulo *11.º* titulado “Yo era como una pantalla”. Aquí habla de la orfandad no solo como una situación que no es exclusiva de la etapa infantil:

Mamá ha empezado la orfandad. La orfandad, creemos, es aplicable solo a los niños pequeños, por ser estos los necesitados de alguien. ¿Orfandad en los adultos, orfandad en los viejos? Orfandad para adultos crecida, con paso redoble de ola de mar, orfandad que no solo tiene de ello conciencia, sino que porta dentro conciencia doble, en mi caso la tuya y la mía, y en ello se retuerce y padece. Porque tú yo lo sé también te sabes huérfana de mí, quizá por ello solitaria. Orfandad entonces de tala duplicada, para madre e hija a la vez. ¿Se ha hablado de esto? (Rumazo 67)

Este epitexto también ofrece un punto de vista personal sobre la obra que prologa, en la cual exalta la multiplicidad de voces, tanto de la literatura como de la filosofía que convergen en la carta-novelada o novela con estructura epistolar, a la par que ese tono personal y confesional.

## EL OFICIO DE LA ESCRITURA EN LA COTIDIANIDAD

Otro de los aspectos que subyace en *Carta larga sin final* es el del oficio de la escritura frente al de la vida familiar, en el cual la imagen y el rol maternos juegan un papel fundamental. Lupe habla de su madre como principal impulsora y soporte de su carrera como escritora, porque aparte de sus consejos y enriquecedoras charlas, también tuvo un significativo aporte en cuanto a compartir el cuidado y crianza de los hijos, pues la tarea de ser madre y escritora es una experiencia que varias mujeres la viven de manera diferente. En el caso de Lupe, la tarea de la escritura tejida junto a la cuna y acompañada por el arrullo a los pequeños, también estuvo sostenida por la presencia de la madre de esta, aspecto que testimonia más allá de lo anecdótico, con una profundidad que evidencia cuán relacionadas están la vocación y el ejercicio de la escritura y la lectura, gracias al apoyo que otorga la madre desde varios frentes:

Si no se apagó ayer el carbón que maceró esa mi producción fue porque tú ibas soplando en ella, minuto a minuto con el fuelle íntegro de tu existencia misma. —Yo me encargo de la nena, decías, vaya usted a trabajar; me aterra que no alcance a terminar lo suyo. Y yo te veía a ti cansada, jugando con Solange a los bloques, a los rompecabezas, a las muñecas, cosiendo con la niña, haciéndote acompañar de ella en los ritos varios de las coordinadas familiares. Siempre tú sin hacer ruido, guardando el silencio del tiempo, pues era la hora callada —una gota lágrima— la única que ayudarme podía. (146)

Luego hay una reafirmación del importante rol de la madre como apoyo y estímulo para perseverar y crear con la escritura: “Tú, nuevamente matriz, horno para que en él yo me acogiera, tú siempre posada, para lo muy pequeño y lo muy grande. Y yo, ente en gestación, inconscientemente creciendo, quizá dando patadas a tu vientre; yo ignorando que si enferma venías, no debía pedirte este nuevo esfuerzo de sustituirme” (46).

Dentro de esta elipsis se puede evidenciar cierto lamento culposo manifestado por la hija ante un esfuerzo que la madre hiciera por aupear la vocación de Lupe. Tal y como Benjamín Carrión (1978) lo señala en su prólogo, Rumazo, a través de esta obra, construye un libro excepcional: “por su fuerza y su emoción, tiene en realidad, y en grado muy alto, las dos características. Es relato, en toda la apasionante historia de la madre enferma, proclive dolorosa hacia la muerte. Y hay ensayo en todo lo que, en colaboración documentada y enternecedora a la vez, nos entrega la sabia relación entre las dos, en el seno íntimo de la vida familiar” (23).

El crítico ecuatoriano manifiesta en todo momento la admiración que tiene hacia su amiga y colega, autora de la novela que prologa, porque en ella el vínculo de madre e hija, tanto como el diálogo entre las dos se perpetúa por encima de los planos de la vida y la muerte, lo elegiaco y lo plañidero para convertirse en un relato y una reflexión de vida que sale desde lo más profundo y verdadero de la voz autoral.

## **EL INTRARREALISMO COMO TEORÍA Y ESTÉTICA LITERARIA**

En el ensayo *Yunques y crisoles americanos* (1967), Rumazo cuestiona las categorizaciones tradicionales y esquemáticas de la literatura latinoamericana; para ella son camisas de fuerza cargadas de contenidos políticos e ideológicos que impiden el surgimiento de nuevas formas de contarnos nuestras propias historias como pueblo y como individuos pertenecientes a una cultura tan singular como la de nuestro continente. De allí que en este ensayo proponga una forma distinta de investigar la literatura de las últimas décadas, sobre todo en lo que se refiere a la escritura de mujeres; de ahí surge un exhaustivo análisis de las obras tanto de poesía como de narrativa de varias autoras desde 1920 hasta 1960. Rumazo identifica, en varias de estas autoras, tales como Juana de Ibarbourou, Teresa de la Pa-



rra, Alfonsina Storni, entre otras, una forma de asumir la escritura que se focaliza en el interior de todas ellas; una escritura fresca, intimista, cargada de referencias de la propia vida de las escritoras. Estas obras, que en su momento no fueron adecuadamente leídas y entendidas como una propuesta innovadora que Rumazo supo identificar, encontró rasgos comunes que convierten a este estilo de escritura de mujeres latinoamericanas en una tendencia nueva en la que incluyó su propia obra y que denominó *intra-realismo*, que surge a partir de una nueva forma de leer la obra de autoras latinoamericanas que no había sido muy difundida, dadas las dificultades concernientes a estrategias de propagación editorial internacional, ya que muchas obras excelentes no podían trascender fronteras por dificultades de traslado, aranceles y, sobre todo, por la escasa conexión e intercomunicación entre los sellos editoriales de cada país, lo cual dificultaba o volvía nula la posibilidad de un intercambio más globalizado de obras y nombres de autores, no se diga de autoras, que ya de por sí —debido a su condición de género— todavía estaban sujetas a los preconceptos de la tradición social, que ocasionaban que una mujer escritora demore casi la vida entera en lograr algún tipo de difusión de sus textos y el respectivo reconocimiento.

Por ello, en este punto es muy destacable el trabajo ensayístico de Rumazo, así como su exhaustiva investigación para detallar la biografía y obras de tantas autoras, lo cual convierte a *Yunques y crisoles americanos* en un valiosísimo instrumento de análisis de la literatura femenina latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, que no ha sido adecuadamente difundido o estudiado: “De muy poco valdrían las exploraciones que anteceden sobre la literatura última de la mujer americana si no expurgáramos dentro de la nuez misma de la condición femenina” (33).

En la investigación y exploración que Lupe Rumazo realiza sobre la condición femenina en América Latina se evidencia lucidez, sensibilidad y gran agudeza a la hora de extrapolar la vida cotidiana de las mujeres escritoras y conectarlas con su producción literaria, ya que como lo apunta Balzac en una carta a George Sand, cuyo fragmento es el epígrafe que abre *Carta larga sin final*:

¡La literatura! ¡Pero mi querida amiga, la literatura no existe! Existe la vida, de la cual el arte y la política son solo parte. Y yo soy un hombre que vive, eso es todo, un hombre que vive su vida, nada más. (Rumazo 13)

Rumazo analiza la narrativa y poesía escrita por mujeres, si bien podemos decir que su frente de escritura y accionar no fue la bandera feminis-

ta como tal, su escritura responde a un concienzudo estudio sobre la literatura y la mujer desde las distintas facetas que ocupa en nuestra sociedad.

La aparición de *Yunques y crisoles americanos* fue resultado de una reflexión que nació desde las lecturas de Rumazo y desde su visión panorámica de la literatura en Latinoamérica. En una parte de este ensayo, ella trata el tema del artista comprometido justamente porque esa era una época en la cual se hablaba mucho de ello, y al respecto defiende el concepto del escritor comprometido no con una ideología ni con una tendencia política, sino más allá, defiende la idea de testimoniar las vivencias y el entorno, analizar la cotidianidad y la historia tanto propia como colectiva desde diversos puntos de vista, contar, sentir y cuestionar el papel de lo institucional y normativo sobre la creación:

A las épocas se las puede estudiar por lo que en ellas se escribe. ¿Cómo lo hace la mujer nueva? Con veracidad; maneja un caudal erudito, aunque no total; admite la autopsia de su verdad y de las verdades, pone su hora a tiempo y no a destiempo. Y, revolucionariamente: revolución en la cultura, revolución en la espontaneidad.

Nada le satisface menos a la autora joven que un esquema dado. No lo acepta ni en lo real ni en lo creativo. Que se sirva muchas veces de herramientas no siempre suyas para el más atinado logro de la plasmación, poco quita a una inquietud determinadamente vertical. (Rumazo, 17)

En 1967 Rumazo ya abordó el concepto “mujer nueva” en el ámbito de la poesía y la narrativa latinoamericanas; para ella, a partir de la primera veintena del siglo pasado surgió una generación de escritoras que poetizaron y narraron desde su intimidad y necesidad por expresar algo diferente a la denuncia social, al folclorismo o al victimismo panfletario, que desde sus propias experiencias tratan de romper tabúes acerca de la autonomía creativa como atributos que pueden desarrollarse a contracorriente de lo oficialmente aceptado y aplaudido por la farándula intelectual y el mercado editorial. La literatura de la “mujer nueva”, como lo denomina Rumazo, es una literatura que se desmarca de lo oficial, que establece y consolida su propio acervo, sus propias reglas, no como una forma de borrar las huellas de lo anterior, sino como una suerte de conversión de lo anterior en algo distinto. El pasado literario es una buena fuente de referencias, pero no es un modelo para replicar de manera exacta.

Visualizar a una generación de escritoras que estableció, sin mucha algarazara su propio corpus hasta convertirse en una tendencia con carac-

terísticas plenamente identificables desde 1920 a 1960, fue un punto de observación y análisis muy importante que se le escapó a muchos críticos y teóricos literarios de aquel entonces; este invisibilizado *boom* de la literatura femenina latinoamericana fue un suceso que pasó sin mayor registro en la historia literaria de nuestro continente, ya que tanto Rumazo, investigadora del tema, como sus escritoras investigadas fueron acalladas en el tiempo, la escasa o nula apertura editorial y la forma de entender a la escritura femenina, hasta hace poco como un fenómeno minoritario y esporádico, que si bien se desmarcaba de la literatura predominante, la causa era el poco interés y trascendencia de los temas propuestos. La literatura escrita por mujeres en aquellos tiempos no gozaba de espacios de debate que la fomenten y analicen; la creación y establecimiento de un propio canon literario fue algo que, como bien lo menciona la catedrática norteamericana Nelly Richard (1994), se comenzó a cuestionar y a estudiar con interés en la academia latinoamericana a partir de los años noventa del siglo pasado, en el cual se problematizó el tema de a qué se puede reconocer como escritura femenina:

La literatura de mujeres designa un conjunto de obras literarias cuya firma tiene valencia sexuada, sin que estas obras internalicen necesariamente la pregunta de cuáles son las construcciones de lenguaje que textualizan la diferencia genérico-sexual. La categoría de “Literatura de mujeres” se moviliza para delimitar un corpus en búsqueda de un sistema relativamente autónomo de referencias-valores que le confiera unidad a la suma empírica de obras que agrupa. Es decir, que la “literatura de mujeres” arma el corpus sociocultural que contiene y sostiene la pregunta de si existen caracterizaciones de género que puedan tipificar una cierta escritura femenina. (129)

Esta pregunta acerca de la literatura de mujeres como un corpus sociocultural autónomo, con referencias y valores que sean distinguibles en conjunto que formula Richard, nace como resultado de un congreso celebrado en Chile en 1987, que tenía como eje central la escritura de mujeres en un contexto de dictadura, así como de reciente vuelta a un estado de derechos. Este congreso generó un debate muy enriquecedor, parte del cual sirvió para que Richard elabore el artículo titulado: “¿Tiene sexo la escritura?”, en el cual menciona sobre aquel congreso que fue el primero en Latinoamérica en debatir sobre literatura femenina:

Pareciera que por primera vez podría hablarse de “escritura de mujeres, así, en plural”. Y sin duda que el Congreso de Literatura de 1987 hizo visible —público— el tramado de esa escena que conforma y despliega

el plural de una constelación de voces signadas por una misma pertenencia de género (ser mujer). Pero ¿es lo mismo hablar de “literatura de mujeres” que de “escrituras femeninas”? (128-9)

Si bien es cierto que aquel congreso fue pionero en traer a colación el tema de la literatura escrita por mujeres, antes ya hubo precedentes tan valiosos como *Yunques y crisoles americanos*. Como podemos comprobar, Rumazo ya elaboró un corpus con características particulares y supo analizar aspectos varios de la literatura femenina en nuestro continente en 1967, veinte años antes del congreso celebrado en Chile. Como resultado de este análisis e investigación tan prolija sobre la creación literaria femenina elaboró el concepto de intrarrealismo como resultado de un análisis sociocultural de la condición de la mujer, sobre todo de la mujer escritora. Rumazo enfatiza la importancia de la cotidianidad para la escritora, en lo mucho que importan las circunstancias a la hora de tejer las historias en el papel mediante la palabra.

La mujer es la excepcional y la ordinaria, que si se agiganta en una obra, debe al mismo tiempo atender, y en qué forma, a un existir cotidiano. Condicionada más que el hombre por una naturaleza biológica; liberada, con mayor relieve en algunos sitios, por una relativa igualdad de derechos, conlleva no obstante el sino de ser mujer. Sino grandioso y dramático, atadura fuerte que hasta pide heroicidad, situación que muchas veces la fuerza injustamente a planos inferiores, troquel que le hace entender la vida de una manera determinada y no de otra. En suma, ente distinto, que en nombre de una mitad de la humanidad pide hacerse oír. (Rumazo 33)

El intrarrealismo, como propuesta estética y como construcción de una poética de la escritura aplicada a su propia creación ficcional, se fundamenta en dos conceptos. El primero, en el que Rumazo habla de su origen:

Al dar por vez primera un nombre —INTRARREALISMO— a una nueva tendencia, no estoy creando un ismo más. Si el intrarrealismo persiste y se convierte más tarde en un movimiento orgánico podrá entonces considerarse como tal, aunque en sus orígenes no se haya presentado ni un manifiesto ni una figura preeminente que lo enrumbe. Doy además una nominación a esta conciencia literaria americana por la necesidad que ya Nietzsche señalara en el “Eterno retorno”: “Conforme están hechas las gentes, el nombre de las cosas es lo único que las hace visibles”. Anoto también que el “intrarrealismo” literario nada tiene que ver con el “Interrealismo” acuñado por Salvador Madariaga, relativo a teorías pictóricas. (82)

Dentro de esta perspectiva, Rumazo describe las características del intrarrealismo, también como una rebelión metafísica, una propuesta estética suscitadora, que no se entrampe en el vacío retórico y una intencionalidad de retratar tanto el tiempo coyuntural como el tiempo interno, y los elementos que están más allá de un plano netamente material:

*INTRARREALISMO*, lo nombraría yo, por metido dentro de la realidad cotidiana y por introducido doblemente en la realidad metafísica. Realismo dos veces real, pues amalgama de lo temporal y lo permanente, y a ambos cuestiona. Realismo efectivo, que no corta en mitades separadas lo que de hecho está cohesionado. Y que, sin tener la estructura de un movimiento ni la corporeidad de una escuela, es ya definitivamente coexistencia o coincidencia de idéntica tendencia. Hay un rumbo marcado en las nuevas voces americanas, una fijación de una única personalidad, aunque cada autor conserve su estricta individualidad. Rumbo que por un lado implica desasimiento del realismo social, y por otro, puesta de primeras piedras, al menos dentro de la literatura americana. La “rebelión metafísica” ciertamente ofrece carácter inaugural si va acompañada de una tónica diferenciada: lenguaje escueto, objetividad, poder de sugerencia, tiempo presente, escepticismo, fuerte conciencia histórica, técnica moderna, cotidianeidad, anti-insularismo y, esencialmente, tono americano inconfundible. (82)

La importancia de contar con gente que se especializa en crítica literaria y que dedica su vida a la investigación y análisis de las creaciones literarias sin ser juez y parte al mismo tiempo, es justamente la conciencia de seguir un método analítico para la obra literaria; aspecto que no todos los autores están en condiciones de aplicar. Sin embargo, Rumazo es de las poquísimas creadoras que a partir de su trabajo ficcional establece y analiza su propia estética desde una perspectiva amplia y autocrítica, que no deja de cuestionarse sobre la creación y el papel que en la novela juegan elementos como la cotidianidad que, según la autora, *Carta larga sin final* incurre en un exceso de referentes propios del diario vivir, en donde lo extraordinario se construye desde lo pequeño, desde lo habitual, desde ese espacio familiar e íntimo en el cual la vida transcurre en un entorno donde esa paz hogareña está perturbada por la enfermedad y muerte de la madre.

Esa sobrecarga de cotidianidad que refiere Rumazo acerca de su novela, más que un demérito, se trata de una peculiaridad muy latente en el vínculo afectivo de madre e hija, que no podía haber sido abordada de otra manera; pues, desde la estructura de la novela, hasta los detalles na-

rrativos, todos están inmersos dentro de una cotidianidad que es imposible de eludir: esta necesidad de dar forma a la herida, de retratar la pérdida, de tal manera que no se quede atrapada solo en el lamento, sino que alcance un matiz de transformación, de una continuidad distinta, de un reconocimiento de la presencia del otro desde los diálogos evocadores.

El intrarrealismo en *Carta larga sin final* se manifiesta a través de la ruptura de la estructura aristotélica del relato convencional caracterizado por una presentación, conflicto, clímax y desenlace perfectamente definidos; esta ruptura estructural obedece a la necesidad interna de la autora de comenzar la carta escrita para la madre que acaba de partir en el mismo tono y con la misma familiaridad que la escribía siempre; Rumazo no está escribiendo una historia pensando en un público lector externo, es importante tener en cuenta que ella está escribiendo para la madre, lo cual se convierte en una tarea especialmente complicada a la hora de plantearse cómo escribir y a quién, como ella misma lo dice refiriéndose a los motivos para escribir en clave epistolar:

Si hay distancia física, si hay ausencia y si por encima de las dos palpita la presencia, el intento comunicativo busca la carta. La forma epistolar vino a significar en mi caso el alimento de una muy presionante necesidad. No había para mí, escritora, otra manera de llegar a mamá. Si ya en el ayer nuestra única separación real produjo cartas diarias, tuyas y mías, en el hoy no podíamos —ni ella ni yo— prescindir del encuentro, también ligado a una muy frecuente periodicidad. (33)

De esta manera se cumple una de las premisas del intrarrealismo, que a pesar de no tratarse de algo inédito en la literatura, arriesga lo que muchos escritores en la época en la cual esta novela vio la luz, no lo hacían como es el hecho de escribir desde la necesidad interna que pone al descubierto la herida que motiva la creación; una herida que la autora asume como propia en su obra, sin necesidad de crear un personaje al cual atribuírsela ni crear temporalidades y atmósferas que desliguen el relato de la vida personal de la escritora. Rumazo, dentro de su realismo íntimo, escribe para su madre y para ella misma, lo cual no significa que se trate de un texto con características de diario, pero sí con la suficiente potencia de quien escribe desde lo íntimo y testimonial.

Y no es que yo buscara a través de la forma epistolar plasmar una suerte de Diario; ya he dicho que considero a este circunscrito apenas

a las horas terrestres. Las nuestras eran otras, de aquí y de allá; mis cartas también tenían una condición peculiar, especialísima. Si hemos de guiarnos por el análisis de Todorov, muestran en el “aspecto literal” un grado de opacidad menor que el que generalmente tiene una correspondencia íntima. Si hago mención a un determinado mundo familiar, y por tanto dotado de su exclusivo código, trato de explicar en lo posible las referencias secretas, las connivencias, las claves. Parece obvio; la carta va a ser impresa y todos, el mayor número, deben entenderla. (33-4)

Así, la poética intrarrealista se plantea una realidad metafísica que interactúa con la realidad material, creando de esta manera un espacio alterno, en el cual habitan narradora y narrataria. El proceso de enunciación visto de una manera sencilla consiste en el desdoblamiento que produce la memoria que conserva y atesora las voces, las miradas, las acciones y la forma de ser de las personas por las que sentimos afecto:

Pero a la vez, ya en el “proceso de enunciación” me encuentro con que el receptor no puede directamente contestarme. Destruyo entonces ese factor aparentemente negativo y doy a mamá una participación activa. Mamá está presente: habla, dialoga, discute. Es una forma de respuesta. Además recorro a la cita: de palabras de ella en otro tiempo, de otros escritores, de amigos y de enemigos. La carta es una piedra que arrojada en la laguna va ampliando sus círculos. Claro que mamá y yo vemos en ellos un dibujo especial; al margen de cualquier intento explicativo nuestro, no podemos ni ella ni yo prescindir de la connotación dada. (34)

## CONCLUSIÓN

De esta manera, la poética intrarrealista en *Carta larga sin final* surge, desde la idea de la presencia del otro en mí y de los quiebres temporales que Ricoeur (1999) señalaría como “juego con el tiempo”, citando a Goethe, en relación al tiempo narrado y el tiempo que transcurre dentro de la propia narración:

este juego tiene un reto: la vivencia temporal (*Zeiterlebnis*) buscada por la narración. La tarea de la morfología consiste en mostrar la conveniencia entre las relaciones cuantitativas temporales y las cualidades de tiempo que se refieren a la vida. Inversamente, estas cualidades temporales solo se hacen visibles por el juego de las derivaciones y

los engarces, sin que una mediación temática sobre el tiempo se incorpore a ellas, como en Laurence Sterne, Joseph Conrad, Thomas Mann o Marcel Proust. El tiempo fundamental sigue estando implicado, sin hacerse temático. Sin embargo, es el tiempo de la vida el que es “codeterminado” por la relación y la tensión entre los dos tiempos de la narración y por las “leyes de forma” que de él se derivan. (500)

La diferencia del tiempo que trascurre fuera del relato y dentro de él, en el caso de *Carta larga sin final*, genera quiebres y un tiempo vital que Ricoeur define como “cualidades temporales”, a través de las cuales expresa y se manifiesta el ámbito de lo poético que va tejiendo una reconstrucción de acontecimientos. ❁

## Lista de referencias

- Begué, Marie-France. 2015. “La Simbólica del Mal de Paul Ricoeur comentada”. *Teoliterária: Revista Brasileira de Literaturas e Teologias*, vol. 3: 17-38.
- Carrión, Benjamín. 1978. “Prólogo”. En *Carta larga sin final*. Caracas: Edime.
- Genette, Gérard. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- . 2001. *Umbrales*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Richard, Nelly. 1994. “¿Tiene sexo la escritura?”. *Debate Feminista*. 9: 127-39.
- Ricoeur, Paul. 1996. *Tiempo y narración II*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- . 1998. *Tiempo y narración III*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- . 1999. *Historia y narratividad*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Rivera Yáñez, Fausto Aníbal. 2020. “Lupe Rumazo, ensayo literario y prosa crítica”. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <http://hdl.handle.net/10644/7577>.
- Rumazo, Lupe. 1967. *Yunques y crisoles americanos*. Caracas: Edime.
- . 1978. *Carta larga sin final a mi madre, Inés Cobo de Rumazo González*. Caracas: Edime.
- . 1992. *Vivir en el exilio, tallar en nubes*. Caracas: Edime.
- . 2020. *Carta larga sin final*. Bogotá: Seix Barral.
- Starobinski, Jean. 1974. *La relación crítica: psicoanálisis y literatura*. Madrid: Taurus.
- Zambrano, María. 2004. *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela.