

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA,
LITERATURA, EDUCACIÓN Y CULTURA

Dykinson, S.L.



UTPL
La Universidad Católica de Loja

***Estudios de lingüística, literatura,
educación y cultura***

Autores:

Santiago Acosta Aide
Francisco Xavier Frías
Galo Guerrero Jiménez
Isidro Marín Gutiérrez
Ángel Martínez De Lara
Carlos Vacacela Medina
Mateo Nicolás Guayasamin
Cristhian Geovany Sarango Jaramillo
María Mercedes Zuin
Norman González Tamayo

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez
Valdés, 61 – 28015 Madrid, España
e-mail: info@dykinson.com

Editorial DYKINSON, S.L.® es una marca
registrada usada bajo permiso.

e-mail: info@dykinson.com

Datos para catalogación bibliográfica:

*Estudios de lingüística, literatura,
educación y cultura*
Acosta, Santiago; Frías, Francisco;
Guerrero, Galo; Marín, Isidro; Martínez
De Lara, Ángel; Vacacela, Carlos;
Guayasamin, Mateo; Sarango, Cristhian;
Zuin, María; González, Norman

**Dirección Editorial Factoría de
Contenidos, Ediloja Cía. Ltda.:**
Orlando Fernández Palma

Diseño de portada:
Karen Vivanco Barriga

Composición tipográfica:
Karen Vivanco Barriga

© D.R. 2019 por la Universidad Técnica
Particular de Loja
San Cayetano Alto - Loja (Ecuador)



Esta versión digital ha sido acreditada
bajo la licencia Creative Commons 4.0,
CC BY-NC-SA: Reconocimiento-no comer-
cial-compañar igual. Esta permite: copiar,
distribuir y comunicar públicamente la
obra, mientras se reconozca la autoría
original, no se utilice con fines comercia-
les y se permiten obras derivadas, siem-
pre que mantenga la misma licencia al ser
divulgada. [https://creativecommons.org/
licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es)

ISBN UTPL: 978-9942-25-447-4
ISBN Dykinson: 978-84-9148-826-2

Contenido

Capítulo I	Filosofía y literatura: ficción, verdad y realidad.....	9
Capítulo II	Dos cuestiones de sociolingüística: la estandarización y los neohablantes.....	25
Capítulo III	Los géneros discursivos y la era digital	41
Capítulo IV	La comida y el hambre en el Quijote	55
Capítulo V	La muerte de Atahualpa, un hecho histórico en el ámbito de la cultura: enfoque transtextual	71
Capítulo VI	El indígena como discurso: de las Crónicas a La Historia Antigua del Reino de Quito.....	99
Capítulo VII	Representación de la sociedad en «Los funerales de la Mamá Grande» de Gabriel García Márquez	107
Capítulo VIII	Autores de la Generación de los Treinta.....	119
Capítulo IX	Humberto Salvador: en busca de una experiencia literaria no realista....	137

Presentación

Los nueve capítulos que conforman esta obra de *Estudios de lingüística, literatura, educación y cultura*, volumen 1, conformado por el Grupo de Investigación ELLEC de la Sección de Lenguas Hispánicas y Literatura del Departamento de Ciencias de la Educación del Área Socio Humanística de la Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador, tiene la intención de publicar estudios multidisciplinarios de académicos y especialistas de las diversas universidades de la región de habla hispana y de otras lenguas que en el ámbito de las letras, de la educación y de la cultura quieran difundir su pensamiento humanístico, desde la investigación, la reflexión y la divulgación científica.

En esta ocasión, el capítulo I, “Filosofía y literatura: ficción, verdad y realidad”, de Santiago Acosta, trata de mostrarnos el prestigio que tiene actualmente la narratividad como forma de configuración del discurso filosófico que parece abrir un fecundo campo de relaciones entre filosofía y literatura. La filosofía, al abandonar la argumentación sistemática y la pretensión de verdad, parece acercarse al estilo literario. Sin embargo, nos proponemos explicar que la mera narratividad no puede ser el lugar de encuentro entre literatura y filosofía, porque el discurso narrativo de ambas disciplinas persigue fines distintos con elementos diferentes. La narrativa literaria busca conformar, no sentidos conceptuales, sino mundos imaginarios autónomos, mediante elementos que son típicos de la literatura y ajenos a la filosofía: tramas argumentales, personajes, acciones, puntos de vista narrativos, tiempos y espacios. La narratividad filosófica no emplea esas herramientas creadoras, y su finalidad no es creadora, sino ideológica.

El capítulo II, “Dos cuestiones de sociolingüística: la estandarización y los neohablantes”, de Xavier Frías, nos presenta una introducción a dos cuestiones específicas de la sociolingüística. En primer lugar, la estandarización como una disciplina que se ocupa de la normativización lingüística. Se define lo que es estándar, lo que permite distinguir qué es una lengua y qué es un dialecto. En segundo lugar, se muestra cómo las lenguas se pueden clasificar en distintos grados desde un punto de vista legal, según su reconocimiento legislativo. En tercer lugar, se explican cuáles son los procesos más habituales de estandarización, fijándose en la realidad de las lenguas pluricéntricas y en los criterios de estandarización. A continuación se analiza el proceso de estandarización del quichua ecuatoriano a la luz de los modelos propuestos. Finalmente, el capítulo se cierra con una segunda parte dedicada al fenómeno de los neohablantes, propios de las lenguas no estatales.

El capítulo III, “los géneros discursivos y la era digital”, de Galo Guerrero-Jiménez sostiene que hablamos y escuchamos para comunicarnos pero escribimos y leemos también para comunicarnos mejor, sabiendo que el lenguaje escrito tiene algunas características muy especiales que es necesario conocerlas para vencer su complejidad. En este contexto, el autor se aproxima al tratamiento de los géneros discursivos, a la semántica discursiva que el texto genera, a la alfabetización básica de leer y escribir, a la polialfabetización y transliteracidad, a la infoalfabetización desde la lectura y la escritura,

a la lectura y la escritura en la sociedad global, a la correlación de la cultura oral con la escritura y al tratamiento de la electrónica y la textualización del discurso escrito en la era digital.

El capítulo IV, “La comida y el hambre en el Quijote” de Ángel Martínez de Lara y de Isidro Marín-Gutiérrez, realiza un estudio sobre el hambre, la comida, la gastronomía y los hábitos alimentarios en *El Quijote*. Explica cómo se manifiestan las formas de pensar y las costumbres alimentarias a finales del siglo XVI y principios del XVII en España y las diferentes formas de comer dependiendo del estamento social al que se perteneciera. Veremos las inclinaciones alimentarias de Sancho, de buen comer, y don Quijote, de frugalidad. Existe una riqueza de las alusiones y descripciones sobre el recorrido gastronómico en *El Quijote*.

El capítulo V, “La muerte de Atahualpa, un hecho histórico en el ámbito de la cultura: enfoque transtextual”, de Carlos Vacacela Medina, aborda el tema de la muerte de uno de los soberanos incas que dominó el extenso territorio llamado Tahuantinsuyo, nos referimos a Atahualpa, cuyo origen y descendencia mucho se había discutido. Se trata de descubrir los diversos ámbitos del arte y de la cultura en los que se trata este asunto y, para ello, se realizará un enfoque desde la teoría de la transtextualidad sostenida por Julia Kristeva y Gerard Genette. El principal objetivo es identificar los distintos campos en los que se aborda este tema y determinar los estudios que sobre él se han realizado. Con este propósito veremos cómo la literatura es fuente de todo acontecer.

El capítulo VI, “El indígena como discurso: de las Crónicas a la Historia Antigua del Reino de Quito, de Mateo Guayasamín, es una aproximación al discurso de representación sobre el universo indígena y cómo fue variando en la historia ecuatoriana. En este ensayo se da un vistazo a las primeras representaciones realizadas por los cronistas que vinieron a América durante los siglos XVI y XVII hasta la aparición de la obra *La Historia del Reino de Quito* en 1789 del jesuita riobambeño, Juan de Velasco, quien produjo una célebre obra encargada en recuperar, exaltar y dar a conocer el mundo indígena de la Real Audiencia de Quito. El aporte de Velasco consiste en otorgar una mirada distinta sobre el indígena que sirvió en la conformación de un pensamiento que reconoció el mestizaje como el valor cultural más importante de América y, por otro lado, ayudó para confrontar la representación inferiorizada del indígena. Todo eso, permitió la consolidación de un pensamiento hispanoamericano que encontró en el pasado americano no solamente su origen, sino también, el espacio para su conformación cultural.

El capítulo VII, “Representación de la sociedad en Los funerales de la Mamá Grande de Gabriel García Márquez”, de Cristhian Sarango Jaramillo et al, indaga la configuración de la pirámide social propuesta por García Márquez en una de sus narraciones breves más conocidas, el cuento «Los funerales de la Mamá Grande» de 1962. El análisis al cuento está mediado por la idea de que la muestra de dicha sociedad se sostiene en características como: el matriarcado absoluto ejercido por la Mamá y la cultura popular como rasgo que

complementa las huestes del feudalismo que estratifica y ensambla el entramado general y particular de dicha sociedad.

En el capítulo VIII, “Autores de la Generación del treinta”, María Mercedes Zuin Ramírez, sostiene que en la década de los 30, el Ecuador experimenta un proceso democrático singular con influencia socialista, tal cual sucedió en Cuba y que hasta ahora los latinoamericanos somos testigos de ello. Al otro lado del mar, Rusia hegemónica, se enfrentaba constantemente con Estados Unidos por este mismo orden. En este sentido, surge un movimiento intelectual de narradores ecuatorianos comprometidos con este tipo de realidad social que es expresado en sus relatos, tal como lo hicieron José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Alfredo Pareja Diezcanceso, Demetrio Aguilera Malta y Enrique Gil Gilbert, junto a otros escritores, pintores y demás cultores que, con ahínco, se dedicaron a plasmar artística, literaria, sociológica y políticamente esta lacerante realidad ecuatoriana.

Y, finalmente, en el capítulo IX, Norman González Tamayo, cierra el estudio de este primer volumen con el tema “Humberto Salvador: en busca de una experiencia literaria no realista”. Este autor señala que en Ecuador la crítica ha considerado a Pablo Palacio (1906-1947) como la figura singular de la narrativa más experimental de las vanguardias. Sin embargo, existe otro escritor que acompaña a Palacio en esta empresa vanguardista, Humberto Salvador (1909-1982), quien se ubica dentro de esta tendencia con la publicación de *Ajedrez* (1929), *En la ciudad he perdido una novela* (1930) y *Taza de té* (1932). En este capítulo se revisarán las disputas en torno a qué actitud debería predominar: si una más comprometida con la realidad oprimida del individuo (defendida por la vanguardia que privilegiaba el compromiso político y la actitud ética del escritor frente a su realidad, actitud defendida por el realismo social) o una más subjetiva, de exposición de una realidad, de experimentación con las formas, de puesta en crisis del pacto mimético. Además, se establecen diálogos entre las obras de los dos autores y se revisan los aportes de Humberto Salvador a la vanguardia experimental desde el análisis de sus libros de relatos y su novela. Se resalta también el tipo de crítica que se halla en este tipo de narrativa, una crítica que surge de la exploración de la subjetividad, de la exploración de la intimidad de la figura del autor en el texto y de las posibilidades del lenguaje y la comunicabilidad.

Galo Guerrero-Jiménez
Coordinador del Grupo de Investigación ELLEC

Capítulo I

Filosofía y literatura: ficción, verdad y realidad

Santiago Acosta Aide
Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador)

Introducción

El relato o la narración son actividades literarias que encuentran en el cuento y la novela sus manifestaciones propias. No son las únicas, porque narrar y relatar han sido actividades por las que los seres humanos han explicado la realidad y la propia vida desde tiempos inmemoriales. La literatura escrita tiene, como precedente lógico, la oral, y las expresiones literarias de carácter oral, a su vez, hunden su raíz en la propensión de los seres humanos a contar, a hacer de la vida, real o imaginaria, una veta inagotable de relatos.

La narración literaria ha adquirido, con el transcurso de los siglos, una sofisticación técnica considerable, y la reflexión teórica sobre el hecho narrativo se ha desarrollado también de forma proporcional. Pero, además del arte de contar, o la narración como arte, con sus procedimientos técnicos y recursos específicos, se da en diversos órdenes de la vida el fenómeno de la narración de historias: las historias familiares, los relatos populares, los chistes, las crónicas periodísticas, las anécdotas y casos que –debidamente narrativizados– se utilizan con fines didácticos, retóricos, humorísticos o genéricamente comunicativos. Basta reflexionar un poco para darnos cuenta de hasta qué punto “nuestro mundo personal, familiar, colectivo y global está hecho por relatos y penetrado de palabras”¹.

La narrativa goza de un éxito indiscutible como fenómeno literario. Independientemente de que haya países donde la lectura sea un hecho más o menos masivo, la industria editorial ha convertido el género narrativo en un producto de consumo cuya producción, distribución y venta comporta ingentes recursos económicos, la participación altamente especializada de profesionales de diverso orden en los procesos editoriales, la satisfacción de la demanda de millones de lectores y la concurrencia de críticos.

Esto que hemos llamado un éxito de la narrativa puede verse desde otra perspectiva, que es la que nos interesa en el presente artículo. La narración se ha hecho notoria por otros motivos menos operacionales que los puramente mercantiles. Se trata de un prestigio que podríamos llamar disciplinar o teórico. La narración ha adquirido una categoría paradigmática como forma de configuración de sentidos de la realidad. Y no solo en su

1 A. Paredes, *Las voces del relato*, Ed. Cátedra, Madrid, 2015, p. 13.

tradicional presentación literaria, sino sobre todo filosófica y, mucho más allá, vital. Hay una asociación genérica entre historia (o narración) y vida, en el sentido de la historia de una vida que puede contarse². No se trata aquí de este vínculo espontáneo entre narración y vida, sino de lo que se propone Ricoeur al pretender “repensar de manera diferente esta relación demasiado rudimentaria y demasiado directa entre historia y vida, [...] de tal forma que la ficción contribuya a hacer de la vida, en el sentido biológico del término, una vida humana”³. La idea de Ricoeur va en la dirección de reinterpretar la relación entre relato y vida.

Ricoeur explica dos modos en que la ficción alcanza a la vida. Por un lado, y dentro del ámbito literario, la ficción narrativa (relato, narración) encuentra su significado en el mundo del lector, dentro del cual el propio relato incide en la vida, reconfigurándola, en el sentido de que transfigura la experiencia del lector. Desde este punto de vista, lo que el enfoque hermenéutico postula es la superación de la segregación entre ficción y realidad, hasta el punto de afirmar que la obra literaria, contra lo que preconizaba la tradición formalista, comporta una dimensión de referencialidad, entendida como la “mediación entre el hombre y el mundo”⁴.

Por otro, sostiene Ricoeur, la vida no solo se vive, sino que se narra, en el sentido de que una vida propiamente humana es más que un flujo de sucesos: es una trama que configura sentidos sobre la base de esos sucesos, que se convierten así en acontecimientos, en acciones narrativamente legibles. Hay una “cualidad narrativa de la experiencia” y una “vida humana como una historia en estado naciente”⁵. Este enfoque de la narración como discurso que da sentido a la vida parece llevarnos mucho más allá de la literatura. Pero puede que no, si vemos en la literatura un ámbito en el que se ilumina la vida, desde el ángulo de la creación textual, por medio de sentidos alternativos. Con otras palabras, tampoco la literatura, incluso la de ficción, está lejos de la vida.

De la postulación de Ricoeur puede extraerse la inferencia de que filosofía y literatura son actividades que no pueden entenderse sin la vida como telón de fondo: ambas pretenden decir algo relevante sobre cómo los seres humanos vivimos, y damos sentido a la vida. La narratividad, asumida por los discursos literario y filosófico, parece constituir entonces un campo de vinculación entre estos dos ámbitos disciplinares. Sin pretender una fusión entre ambos, Espinosa ve la filosofía y la literatura como dos actividades aliadas en la tarea de comprender un mundo confuso, porque “aportan significado y continuidad frente a la fragmentación de la experiencia”⁶. Es decir, la realidad (admitamos por el momento este concepto, no tan fácil de definir, como un referente básico del argumento que estamos desarrollando) se presenta al ser humano como algo a lo que hay que dotar de significado,

2 Vid. P. Ricoeur, “La vida: un relato en busca de narrador”, *Ágora*, vol. 25, n. 2, 2006, pp. 9-22.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 *Ibid.*, p. 16.

5 *Ibid.* p. 18.

6 “Vida y narración: entre la filosofía y la literatura”, *Isegoría*, n. 42, 2010, p. 105.

y la narración es uno de los modos fundamentales de hacerlo. Esto ya presupone una cierta novedad frente a lo que cabría esperar de la filosofía. La forma tradicional del discurso filosófico no ha sido precisamente la narrativa; el lenguaje filosófico, antes del giro narrativo, ha perseguido la argumentación explicativa, el estilo deductivo y abstracto, la especulación conceptual..., rasgos todos ellos ajenos a la narración, cuyo carácter está en relatar acciones, describir situaciones, mediante un lenguaje más bien connotativo y figurado. Este giro narrativo ha coincidido con “el retorno de la filosofía a la vida”, como “constante del pensamiento posthegeliano”⁷.

Por eso, más que poner el acento en la narratividad o ejercicio narrativo como el punto de anclaje de las relaciones entre filosofía y literatura, el enfoque hay que dirigirlo, pensamos, hacia la forma como el lenguaje se refiere al mundo. Thiebaut piensa que estas dos disciplinas “analizan [...] las formas de significación de enunciados discursivos complejos –los textos– y su relación con el mundo (con la sociedad, con la cultura)”⁸. Es decir, que se trata, en el fondo, de averiguar si la literatura, y dentro de esta la de carácter narrativo, formula un modo de significar la realidad, y si, a la postre, esta forma de significar puede ser compartida por la filosofía.

Narración, ficción y realidad

El primer término que surge a la vista cuando de discutir la relación entre literatura y realidad se trata es el de ficción o ficcionalidad. Los expositores de la teoría de la ficcionalidad, entre quienes podemos citar en nuestra lengua a Martínez Bonati y Pozuelo Ivancos⁹, se han preocupado con ahínco en establecer los límites de literatura y realidad, y ese límite lo han trazado con ayuda de la noción de ficción. En resumen, la literatura es ficción y se agota en ella misma, sin pretender decir nada de la realidad. La obra literaria resulta así un objeto textual autorreferencial, que no aspira a representar un estado objetivo de cosas. El grado de elaboración teórica de quienes desarrollan esta tesis es, desde luego, más elevado, pero no es nuestro propósito analizarla ahora en detalle, sino atenernos a su postulado esencial.

Esta visión de la ficción como el mecanismo clave que convierte literatura y realidad en dos ámbitos discretos pierde de vista varios aspectos que son fundamentales a la hora de entender esa relación. Por un lado, que la literatura y la realidad están situadas en dos niveles distintos: la realidad en lo fenomenológico, la literatura en lo creativo. La realidad no la creamos: nos precede y acompaña, forma una continuidad de la que no podemos desprendernos; la literatura es un artificio que ingresa en la realidad y se vincula con ella

7 E. Lynch, *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*, Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2007, p. 21.

8 C. Thiebaut, “Filosofía y literatura: de la retórica a la poética”, *Isegoría*, n. 11, 1995, p. 83.

9 Vid. F. Martínez Bonati, *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, Ed. LOM, Santiago de Chile, 2001 y J. M. Pozuelo, *Poética de la ficción*, Ed. Síntesis, Madrid, 1993.

mediante una rica red de vasos comunicantes. Si ambas tienen una naturaleza diferente y se sitúan en planos diversos, aunque abiertos entre sí, no se ve la necesidad de declarar pertinazmente su distinción. Ni el escritor ni los lectores (salvo el lector ingenuo) pretenden que lo que se escribe en una obra literaria es fiel copia de la realidad. La literatura no es un documento notarial de la vida, ni un espejo que transmite miméticamente el mundo real. Levantar entre realidad y literatura una valla divisoria para impedir que nadie se atreva, no ya a pasar de un lado a otro, sino ni siquiera a contemplar lo que está al otro lado de la verja comporta un esfuerzo, no solo irrelevante en nuestra opinión, sino distorsionador de la relación entre ficción y realidad. Insistir en que realidad y ficción constituyen dos universos separados deja en la esterilidad el rico terreno de esos vínculos tan sugerentes que contraen las obras literarias con lo que hemos llamado indistintamente la realidad, la vida.

Digamos, en este punto, que lo que hace que estos dos ámbitos puedan comunicarse es el lenguaje. Las obras literarias son artefactos verbales; la realidad ha recibido, desde que el ser humano ha sido capaz de expresarse mediante signos lingüísticos, una trama textual. Aquí radica la legibilidad de la vida real, de los acontecimientos. No existe una realidad pura independiente de nuestra percepción como sujetos, la cual está íntimamente unida a nuestros sistemas de signos. Las obras literarias son objetos textuales complejos que descansan, en lo que a su capacidad significativa se refiere, por una parte, en los sistemas de signos articulados que son las lenguas, y por otro, en esa legibilidad de lo real, que es también significabilidad. Pese a lo que quiere la mentalidad posmoderna, la realidad no es tan confusa ni caótica; tampoco, ciertamente, tan sólida ni unívoca. Y eso porque ya está interpretada, desde la cultura, por los lenguajes, los sistemas morales, nuestras visiones del mundo, las tradiciones, los rituales, los conocimientos compartidos. Hay, entonces, una primera elaboración significativa de lo real sobre la que actúa la literatura.

La realidad, por consiguiente, ya viene impregnada de signos y simbolizaciones. Pretender una distancia 'aséptica' entre literatura y realidad es desconocer esta primera capa significativa con que la realidad se sitúa ante nosotros. La literatura arraiga en esa porosidad significativa y textual de lo real para nutrirse y nutrir la propia realidad. Aquí es pertinente observar que la visión antinómica de literatura (ficción) y realidad impide ver lo que hay en la propia realidad de ficción, independientemente de la ficción propiamente literaria. Si la ficción es producto de la imaginación y la inventiva, ¿cuánto hay de ficción en la propia realidad interpretada culturalmente por la humanidad? Salguero-Lamillar ha explicado de qué manera la "capacidad de pensar, imaginar o planear realidades inexistentes se encuentra en el origen de la actividad lítica [y artística] de nuestros antepasados"¹⁰. Imaginar es una forma de ficción, y tanto en la lengua como en las diferentes actividades humanas que comportan creación está presente la ficción imaginativa. Marín-Casanova argumenta que "si bien la ficción no deja de algún modo de ser un tipo de realidad, la

10 "Sobre ficción, lenguaje, (con) ciencia y modelos de interpretación", *Philologia Hispalensis*, vol. 27, n. 3/4, 2013, p. 114.

realidad no deja tampoco de ser un tipo de ficción”¹¹; es decir, el ser humano no solo se adapta al mundo, sino que adapta el mundo a sus necesidades, y esa adaptación es ya una invención, una actividad creadora que hace concreto lo que en un momento previo es una ficción mental.

Los seres humanos no pueden existir sin inventar posibilidades, algunas de las cuales plasman en realizaciones concretas, y otras quedan formando parte de su imaginario, desde el cual siguen impulsando su actividad y su voluntad de transformación del mundo. Un edificio ha sido antes un ente de ficción; la muralla china (qué más real que esta fantástica obra de la ingeniería humana) existió en un determinado momento como un objeto ficticio en la mente de alguien. La capacidad de anticiparnos al futuro, de prever posibles rumbos que siguen al presente, la verbalización de nuestros deseos son, entre otros, aspectos que involucran elementos ficticios, que terminan siendo un precipitado que alimenta la realidad. Imposible, entonces, pretender una realidad sin ficción.

Lo que sucede es que la literatura multiplica las posibilidades: se puede escribir *contra* la realidad (lo que es también una forma de interactuar la literatura con la realidad); es posible, asimismo, subvertir la realidad, dilatarla, duplicarla, ampliarla. Los juegos entre realidad y ficción plantean alternativas múltiples en las que los guiños del autor al lector abren caminos de comprensión novedosos. Lo real maravilloso es, por ejemplo, una forma de manipulación de la realidad en la que la propia realidad muestra su maleabilidad como materia novelesca. El fenómeno de la figuración del yo, por el cual el autor real se filtra como personaje en la ficción crea ámbitos de fecunda reacción mutua entre ficción y realidad. El procedimiento lo encontramos ya en Borges (en los cuentos “El otro” o “Borges y yo”); y en novela, por poner apenas un ejemplo, lo ha practicado Roa Bastos en *Madama Sui*.

Por otro lado, la realidad puede a veces salirse de sus proporciones normales y se vuelve desmesurada; decimos entonces, impropia pero reveladoramente, que supera a la ficción. En esos casos, la vida real se vuelca hacia la demasía y se nos presenta excesiva, incluso a efectos de convertirse en materia novelesca. En *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez cuenta los días finales de la vida de la famosa primera dama, pero sobre todo las peripecias por las que atraviesa su cadáver embalsamado. Los episodios que podrían antojársenos más inverosímiles se adecuan a la historia real, como sucede cuando el cadáver lo guarda en el desván de su casa uno de los oficiales encargados de su custodia, y practica con él actos de necrofilia. La obra de ficción, no obstante, no tiene otros límites que los de la lógica narrativa. No hay hechos más novelables que otros, porque el logro narrativo no radica en la materia real de los acontecimientos, sino en una trama textual que, cuando está adecuadamente elaborada, provoca la ilusión de vida, aunque ficticia.

Puede parecer que nos hemos desviado de la idea nuclear del artículo, esto es, la relación entre filosofía y literatura, que hay quienes la sitúan en la fórmula narrativa

11 “Tan real como la ficción”, *Philologia Hispalensis*, vol. 27, n. 3/4, 2013, p. 27.

que ambas adoptan, lo que, en el caso de la filosofía, ha sido una elección relativamente reciente. No perdemos de vista ese propósito que nos hemos propuesto, sino que en orden a acotarlo es necesario ver hasta qué punto la narrativa literaria se relaciona con la vida, respecto de la cual se muestra siempre parasitaria. Lo que queremos decir es que el entramado narrativo en el que se realiza la literatura novelesca no es sino un medio para producir un simulacro de vida.

La verdad de la literatura

Dicho esto, se requiere dar un paso más, que consiste, por un lado, en trazar la relación que la literatura, y en concreto la narrativa literaria, contrae con la verdad, en el sentido de si se puede hablar de una verdad literaria; y por otro, en ver qué posible vínculo existe entre la narrativa filosófica y la verdad, para terminar contrastando estos modos de verdad. El motivo por el cual introducimos en la argumentación el concepto de verdad radica en que ha sido, precisamente, la crisis de la idea de verdad la que ha hecho derivar el discurso filosófico hacia la narrativa. La idea de verdad que manejamos aquí no es la verdad en sentido metafísico, toda vez que no estamos ante una tarea de jaez metafísico, que trasciende los límites de la literatura. La noción de verdad metafísica, por otro lado, entró hace tiempo en crisis. La metafísica quiso construir una verdad objetiva, que se quintaesenciaba en una naturaleza universal de las cosas; se trataba de una verdad solidificada en el ser de los objetos y los entes. Ese tipo de verdad ha sido desechado por el discurso filosófico. Un pragmatista como Rorty ilustra este estado de cosas cuando afirma que donde no hay lenguaje no hay verdad, y que la verdad no existe independientemente de nuestras oraciones lingüísticas¹².

Una verdad cuyo ámbito de validez queda reducido a nuestras expresiones oracionales sienta mejor a la aspiración narrativa de la filosofía que una verdad que, trascendente a nuestra actividad mental, hay que buscar y alcanzar. El peligro de desvincular la verdad de la realidad, como si la realidad fuese del todo ajena a la verdad es evidente: nos acercamos a la posibilidad de un mundo “mudo de sentido” o “indiferente” ante lo humano¹³, puesto que la verdad que se considera como subsidiaria de nuestras expresiones oracionales deviene en construcción de sentidos autocontenidos en la propia unidad lingüística, o en mera referencialidad descriptiva, sin que podamos decir nada más profundo de la realidad. En todo caso, esta es la situación de la filosofía. El giro vitalista de la filosofía, ya mencionado anteriormente, ha significado que “la filosofía aceptaba ser reducida a un proyecto de saber en alguna medida equiparable con esa sabiduría discreta que la literatura compone a partir de los acontecimientos mundanos”¹⁴.

12 Vid. *Contingency, Irony, and Solidarity*, Ed. Cambridge University Press, New York, 1993.

13 Vid. Marín-Casanova, *op. cit.*, p. 33.

14 E. Lynch, *op. cit.*, p. 22.

Para E. Lynch, la filosofía, si quiere hacerse con el saber que elabora la literatura, debe desembarazarse del patrón de verdad que identificó el discurso filosófico durante siglos. La cuestión se traslada entonces a considerar si desde la literatura podemos seguir esgrimiendo el concepto de verdad. El propio Lynch asevera que en la literatura la verdad queda en suspenso, a favor de ese “saber discreto”¹⁵. El argumento adolece de cierta contradicción, porque no queda claro que pueda existir un saber donde la verdad esté suspendida. Hay nociones como la de ficción cuyo significado se ha ido tejiendo a merced de un juego de oposiciones y antinomias heredado de la tradición formalista, según la cual ficción se opone a verdad y a realidad, lo cual es cuestionable. El concepto de ficción no es opuesto al de verdad ni al de realidad. Invoquemos en este punto a J. J. Saer: “Podemos afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la realidad”; y añade: “no se escriben ficciones para eludir [...] los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación [...]. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia”¹⁶.

Tampoco verdad y realidad se corresponden como términos idénticos. La verdad tiene dos caras: la subjetividad y la objetividad. El mundo no es, considerado en sí mismo, verdadero, porque algo solo puede ser verdadero para alguien, y en esa relación interviene como mediación el sentido que ese algo tiene para tal alguien. La verdad es un puente que tendemos hacia el mundo, porque encontramos en él algo valioso que nos motiva o que activa nuestra energía interior. Por consiguiente, la verdad supone la formulación de juicios de valor y la puesta en práctica de elecciones vitales. Aún desde un punto de vista meramente intelectual, la verdad comporta esta confluencia de sujeto y objeto, y en ese sentido hay que interpretar la afirmación de Ortega y Gasset cuando asevera que: “Verdad es por tanto aquello que aquietta una inquietud de nuestra inteligencia”¹⁷.

Lo que está aquí en juego es, no cabe duda, la noción de verdad. Este concepto, heredero de la tradición metafísica, no tiene hoy gran fortuna. La verdad que hemos heredado de la metafísica histórica, inficionada de inmanentismo y abstraccionismo, no es la que interesa a la literatura y, desde luego, ha quedado desechada por las filosofías vitalistas posthegelianas. Sin embargo, sostenemos que la literatura, incluida la de ficción, no puede entenderse cabalmente si prescindimos del concepto de verdad, y que la verdad literaria difiere netamente de la que se pueda proponer la filosofía, incluso bajo la versión de una “sabiduría discreta”.

15 Op. cit., p. 22.

16 *El concepto de ficción*, Ed. Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 11-12.

17 “Sobre el estudio y el estudiante”, *Obras completas (tomo IV)*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1966, p. 546.

Esta verdad literaria es inseparable de la complejidad de la vida, por lo que no puede confundirse con la supuesta verdad simplificadora y unívoca del pensamiento único. La verdad tiene desde hace décadas el reto de enfrentarse a la epistemología de la complejidad y su derivación en el principio de incertidumbre que ha popularizado E. Morin sobre el antecedente de la incertidumbre de la mecánica cuántica y aportaciones previas de las ciencias naturales y sociales. Frente al paradigma de la complejidad, se encuentra el de la simplicidad. Morin declara que “el pensamiento simplificante fue fundado sobre la disyunción entre el objeto y el medio ambiente”¹⁸. Si aplicamos esta disyunción al caso que nos ocupa, el de la relación entre literatura y vida, y más específicamente entre ficción y realidad, podemos identificar la ficción como el objeto y la realidad como el medio del que se lo ha querido aislar, para convertir las dos entidades en elementos discretos, y más aún, incomunicables. La disyunción entre ficción y realidad es, entonces, una simplificación que distorsiona y reduce la rica relación entre estos dos términos, y que, todavía más, impide ver la verdad literaria que, lejos de eludir la complejidad de lo real, la reproduce desde sus propios presupuestos. Cuando decimos que la ficción reproduce la complejidad de lo real, esta afirmación no debe entenderse en términos miméticos: la ficción no reproduce la realidad, sino su complejidad, lo cual es distinto. Al reproducir la complejidad de lo real, la narrativa ficcional elabora modelos o modelaciones que operan sobre la base de la realidad (esto es, frente al marco de referencia de la realidad), crean un orden propio (condición *sine qua non* de las tramas textuales), articulan sentidos y proponen un mundo alternativo (el mundo ficticio) que, de hecho, es una totalidad, aunque esta pueda presentarse en algunas obras bajo la forma de una visión fragmentaria, segmentada, discontinua. Si la obra ficticia está bien escrita, su universo narrativo logrará desenvolverse como modelación alternativa de la realidad, sin la cual no puede funcionar: en esto consiste su *verdad*. Y este es el saber que la narrativa literaria proporciona: la totalidad imaginaria del universo narrativo, porque “el saber tiende a concebirse como una totalidad”¹⁹.

No se debe, por tanto, separar verdad y narración; su separación pierde de vista que la obra narrativa (y en general cualquier obra de arte verbal), si bien no tiene como objeto ser portadora de verdades absolutas, plasma, sin embargo, su propia verdad, de naturaleza literaria, que consiste en transmitirnos con éxito la creación de un mundo que, siendo autónomo, funciona subsidiariamente respecto del mundo real. No es cierta, entonces, la pretensión de J. C. Mèlich de que las narraciones “no tratan de la ‘verdad’ o de la ‘realidad’, sino de la forma o el modo de ‘soportarla.’”²⁰; ni tampoco que “las narraciones no son transmisoras de *sentido*”²¹. Mèlich hace estas afirmaciones en el contexto de la experiencia de la finitud, la contingencia y el azar que encontramos en la vida moderna.

18 “La epistemología de la complejidad”, *Gazeta de Antropología*, n. 20, 2004, p. 7.

19 “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en D. Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Ed. Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 243.

20 “Ética y narración”, *Ars brevis*, n. 15, 2009, p. 141.

21 *Ibid.*, p. 137.

En otro texto en el que aborda la relación entre literatura, ética y educación²², este mismo autor propone una educación ética que, por hacerse con la sabiduría propia de la literatura (de las narraciones), se despoja de tres pretensiones de verdad: la revelada (propia de la educación religiosa), la experimentable (que pertenece a la educación tecnológica) y la racional (perteneciente a la educación metafísica). Queda aquí ilustrada la supuesta incompatibilidad entre el saber narrativo y la verdad, o por lo menos algunos valores de la verdad. Sin embargo, el tipo de verdad que aquí se estima incompatible con la ética y la literatura es aquella verdad que se presenta con los rasgos de eterna, inmutable, intemporal, absoluta, a los que se considera ajenos a las notas con las que la posmodernidad acoge la realidad: la contingencia, la incertidumbre, la precariedad.

Nótese que se practica en este modo de razonar, que hemos querido ilustrar bajo el discurso de la ética literaria de Mèlich, una enorme simplificación: asumir que la verdad es algo absoluto, y que, contrastada con la complejidad y contingencia existenciales, se presenta como la pretensión de una visión única y dogmática de la realidad. Aunque se mencionen otros tipos de verdad, con respecto a los cuales se juzga igualmente incompatible el saber ético y narrativo, todos esos valores se subsumen en la concepción pseudometafísica de verdad. En esta forma de proceder hay, sin embargo, un residuo epistemológico válido: cualquier concepto de verdad que escojamos (racional, estética, ética, antropológica) necesita una fundamentación que, en rigor, solo la metafísica podría aportar. Como estamos en una época antimetafísica, y dado que la metafísica ha quedado arrinconada respecto de las disciplinas humanísticas, se ha desfondado el concepto de verdad, que ha venido a sustituirse por versiones más atenuadas: un saber discreto, incierto, inestable.

Lo cierto es que la verdad como vector del pensamiento es tan fuerte que, no obstante las crisis por la que pueda atravesar, persiste bajo diversas formas: como certeza moderada, como saber frágil, como sentido compensatorio. Esto sucede porque no puede existir conocimiento que no tenga como referente la aspiración a una verdad vivencial, que lejos de arrojar una imagen del mundo unívoca, identitática e inmóvil, hace suyo el saldo de incertidumbre, dolor y precariedad que de hecho encontramos en la vida, pero al cual la ficción narrativa logra dar sentido en una visión de totalidad.

En esta totalidad que la narración literaria crea intervienen elementos que dan integridad al mundo literario: los acontecimientos, los personajes, las acciones, los espacios, el tiempo, la estructura narrativa, las voces, las perspectivas visuales, los significados, todo ello articulado en una historia singular. De este modo, la ficción es creadora de vida. Cortázar decía: “decir ‘literatura’ y ‘vida’ para mí es lo mismo”²³. Una vida, la novelesca, que inculca su virus de sentido y de ilusión en la vida *real* de los sujetos (autor, lectores) para ensanchar, de hecho, la propia vida, dilatar sus límites, abrirla en planos de sentidos

22 Vid. J. C. Mèlich, “La sabiduría de lo incierto: sobre ética y educación desde un punto de vista literario”, *Educar*, n. 31, 2003, pp. 33-45.

23 *Clases de literatura*, Ed. Alfaguara, Buenos Aires, 2013, p. 16.

nuevos y fecundos, para terminar reclamando su derecho de existencia propia en el ámbito de las realizaciones humanas.

Ya se ha dicho que no es lo mismo verdad que realidad. La narrativa literaria, hecha al socaire de la realidad, no la describe ni la reproduce. Pero la obra literaria no puede existir sin aquella legibilidad de la realidad que mencionábamos al comienzo. La realidad no es un ente neutro, extrínseco, supuestamente objetivo a ultranza, porque toda realidad está configurada por esa primera capa de signos y símbolos que la hace accesible al observador. De ahí que se pueda hablar, con Ricoeur, de una función referencial de la ficción, que para él reside en la capacidad que tiene esta para configurar una experiencia temporal que, si estuviera desprovista de esas configuraciones, sería “casi muda”. El efecto final de la ficción es, siguiendo a Ricoeur, “la transfiguración de la realidad cotidiana”²⁴.

Recapitulamos lo dicho hasta ahora en forma de proposiciones: la literatura no puede renunciar a la verdad, la verdad de la literatura no es la verdad pseudometafísica, la verdad literaria no es ajena al sentido; la verdad literaria es a la vez estética y vital. Preguntarnos por la verdad literaria es entonces indagar acerca del sentido de la realidad, de las cosas, de los seres, y hacerlo no mediante argumentaciones, teorizaciones o un lenguaje apodíctico, sino por medio de fabulaciones, gracias a las cuales la obra conforma su propio mundo que, siendo ficcional, entra sin embargo en relación con el mundo personal de los sujetos reales. La narrativa literaria, en lo que tiene de configuración de sentidos con la mediación de una trama textual de acciones, tiempos, espacios, personajes y argumentos, da paso a su propia verdad; una verdad que contrae un diálogo con las demás verdades del hombre, y que lo ayuda a encontrar el sentido de lo que es y de cuanto lo rodea.

Literatura y filosofía: semejanza y diferencia

Si tuviéramos que encontrar un nexo entre literatura y filosofía, este no puede radicar en la mera forma discursiva que ambas disciplinas utilizan, la narrativa. Si fuere así, la relación resulta adjetiva, porque no se adentra en el uso concreto para el que ese cauce formal se utiliza. Al fin y al cabo, narrar es una tarea inespecífica, como dijimos al comienzo, pues narramos en contextos muy distintos y cuando desarrollamos actividades enormemente diversas. Lo singular es el objetivo que se propone la narración. Si lo narrativo fuese el vínculo entre filosofía y literatura, lo sería también de prácticamente todas las disciplinas que usan el lenguaje. Por eso discrepamos de la pretensión de que sea el vehículo narrativo el que propicie el encuentro de literatura y filosofía. No lo es porque la narrativa filosófica no tiene la misma finalidad que la literaria. La narración novelesca (usamos el término en un sentido general que recoge las variantes del cuento, la novela, la *nouvelle*), se ha dicho ya, busca conformar mundos imaginarios que funcionan autónomamente, y que se articulan sobre la base de acciones, acontecimientos, personajes,

24 “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, n. 25, 2000, p. 194.

estructura, voces narradoras, perspectivas de narración, espacios y tiempo; la narrativa filosófica, ya sea que se acoja a las convenciones del ensayo o de la expresión aforística (piénsese por ejemplo en la obra nietzscheana *El caminante y su sombra*), o que se plasme en otra forma discursiva que haga uso del molde narrativo, no tiene como finalidad ese acto creador de universos ficticios completos. Si fuese así, la filosofía confluiría con la literatura.

Lynch sostiene, en referencia a las formas prosísticas de filosofía y literatura, que “lo característico de ambas prosas [...] no parece que sea su diferencia en cuanto a sus respectivos motivos, sino su *coincidencia* en la organización interna, el típico tratamiento del sentido –in-trascendente [sic] y secularizado– que hoy en día identificamos con lo que se llama *narración*”²⁵. Su argumento falla en dos de sus supuestos: por un lado, la pretensión de que la diferente finalidad de formas discursivas de filosofía y literatura no sea característica, esto es, no tenga relevancia, puesto que hemos argumentado que esta diferencia es fundamental para distinguir los dos ámbitos disciplinares; por otro, la idea de que el tipo de conocimiento, sentido y verdad que alcanzamos con la filosofía es el mismo que nos brinda la literatura.

La piedra de toque es de nuevo la verdad. Lynch afirma que la diferencia entre filosofía y literatura es solo de contenidos, en cuanto que “la filosofía presume de ‘contener’ (o narrar) la verdad, mientras que la literatura/poesía es presentada como ‘conteniendo’ un montón de fábulas más o menos bellamente presentadas”²⁶. Ya sea que Lynch se adhiera a esta afirmación o simplemente esté haciendo un rápido diagnóstico de la cuestión, hay que hacer notar que de nuevo se da por supuesto que la verdad es solamente la filosófica, como si no existiese una verdad literaria, que nos hemos esforzado en explicar que no es ni descriptiva ni referencial, sino creadora, pero que al ser verdad dice en última instancia algo muy significativo para la vida real de quienes reciben esos universos simbólicos que son las obras de arte. Adviértase que sigue vigente en los planteamientos reproducidos por Lynch el postulado de que la literatura nada tiene que ver con la realidad, que es un mero pasatiempo sin repercusiones vitales, que es un saber de segundo orden, que su supuesta verdad es una versión muy rebajada de la verdad filosófica, esta –sí– de mayor jerarquía intelectual.

Si la relación entre filosofía y literatura debe abordarse desde su semejanza y diferencia, las cosas deben plantearse de otro modo. La diferencia no radica en la diferente pretensión de verdad (como si la verdad pudiera jerarquizarse en función de la pretensión de quien la presenta), sino en el resultado que cada discurso persigue, y que ya dijimos que es, en el caso de la literatura, la configuración de mundos imaginarios, pero no por ellos menos verdaderos en su capacidad significativa y apelativa. La narrativa filosófica no persigue este objetivo: por eso no contiene los elementos propios de la narrativa ficcional, que ya hemos mencionado. La narrativa a la que acude la filosofía

25 “Discurso interrumpido”, *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, n. 25, 2000, p. 98.

26 *Ibid.*, p. 98.

como estructura discursiva busca argumentar, delinear ideas convincentes y reveladoras, explicar fenómenos sociales y humanos, plasmar un sistema de ideas que diga algo relevante respecto de una problemática o temática específica. La argumentación persigue convencer y persuadir, mientras que la explicación parte de un conocimiento que se pretende aclarar y hacer comprender²⁷. Aun cuando digamos que hay una narrativa como hilo expresivo común al lenguaje filosófico y literario, se trata sin embargo de dos formas narrativas netamente distintas en sus propósitos y en sus componentes.

La semejanza de ambas disciplinas puede estar en aquello que, precisamente, se señala como el elemento ausente de la filosofía, y que antaño la definía: la voluntad de expresar la verdad. Lynch reconoce que el giro narrativo de la filosofía conlleva “necesariamente abandonar el rígido patrón de la verdad”²⁸. Puede que la filosofía, cuando ha terminado por abandonar su vocación metafísica, dejara también de aspirar a la formulación de una verdad monolítica, pero eso no significa el abandono de la voluntad de expresar verdades, incluso de forma vehemente. Todo discurso persigue, en última instancia, articular una verdad, dentro de cuantos matices podamos admitir: ya hemos hablado de la verdad en la literatura. Las obras literarias, entes que tienen, indudablemente, una dimensión retórica, utilizan mecanismos que crean un efecto de verdad (como todo otro discurso que haga uso de elementos retóricos)²⁹, pero la verdad literaria no es solo cuestión de efecto. El efecto presupone que hay una verdad de la que el texto narrativo desea en última instancia ser portador. Por otro lado, el efecto de verdad de la narrativa literaria no radica en la intención de persuadir presente en un determinado segmento textual, porque dicho efecto no se sostiene solo en el conjunto de ideas desplegado en el discurso, sino en la forma como todos los elementos de la narración literaria encajan en la obra entendida como un todo. De nada serviría que una obra literaria contuviese páginas o capítulos de gran efectividad retórica si el conjunto final resultara desigual o poco convincente desde el punto de vista artístico, porque la diversidad de elementos y su articulación mutua no estuviese lograda. Podría haber, en ese caso, determinados efectos de verdad, pero al final la obra resulta fallida en su intención de transmitirnos la verdad literaria, que tiene que ver, insistimos, con el sentido de su visión del mundo y, todavía más, con la capacidad para construir un mundo propio, que cobra consistencia, por la eficacia de sus mecanismos narrativos ante los ojos del lector.

En consecuencia con el desarrollo argumental que hemos realizado, puede afirmarse ahora que la semejanza entre filosofía y literatura no radica en la textura narrativa del discurso, porque la narrativa literaria y la filosófica difieren no solo en su contenido, sino en su particular configuración y finalidad. La narrativa literaria no se reduce a un sistema de ideas o racionamientos (si bien una obra narrativa pudiera contenerlo). Por

27 Vid. H. Calsamiglia y A. Tusón, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ed. Ariel, Barcelona, 2001, p. 294.

28 *Filosofía y/o literatura*, op. cit., p. 22.

29 Vid. Cabruja et al., “Cómo construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narratividad”, *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, n. 25, 2000, p. 68.

otro lado, el discurso filosófico, aunque pueda comprender elementos narrativos, no tiene finalidad artística, sino ideológica. En suma, la supuesta equivalencia textual entre narrativa filosófica y narrativa literaria encierra una confusión. Si bien es cierto que no solamente hay narraciones en la actividad literaria, sino en otros muchos fenómenos de comunicación, la narración literaria convoca una serie de ingredientes narrativos y los articula de un modo tal para perseguir una finalidad tan específica, que agrupar la narratividad literaria y la filosófica en un mismo conjunto de actividades discursivas no hace sino vaciarlas de contenido y desfigurarlas en lo que tienen de específico. Lo que se ve como semejanza es en el fondo una de sus grandes diferencias, a no ser que lo que se pretende como su motivo de encuentro y afinidad (la narratividad) no sea sino la apelación a un carácter general que, en realidad, agrupa a muchas otras actividades de carácter lingüístico: el hecho de ser actos verbales. Pero entonces aquí entraría la casi totalidad de las actividades humanas que usan el lenguaje para contar algo, desde la conversación informal de dos hablantes hasta la más sofisticada obra de arte verbal.

Conclusión

La filosofía fue la matriz de donde se fueron desgajando, como ramas independientes de su tronco originario, las demás disciplinas científicas. Esta separación se fue haciendo progresiva, desde un momento inicial, hasta alcanzar un grado de máxima distancia con la superespecialización de las ciencias, sostenida por el avance de la técnica y la tecnología. Recuperar los lazos originarios de diálogo entre disciplinas es un proyecto loable que nos invita a pensar en la integración y la unidad del saber que aquella filosofía primigenia representaba.

El diálogo entre las disciplinas, en especial las de carácter humano y social, es una tarea encomiable que invita a pensar qué tienen en común las distintas actividades del saber humano. El giro lingüístico que la filosofía dio con el antecedente del gran desarrollo de la lingüística y la teoría literaria en el pasado siglo, y que se expresó en las corrientes del estructuralismo filosófico, la filosofía analítica y la hermenéutica se asoció a otro estilo de hacer filosofía, más alejado del tipo de obras sistemáticas, a la vez que cercano al tono menor del ensayo u otras formas discursivas. Por otro lado, el gran desarrollo de la narratología con su arsenal de nociones teóricas y herramientas de análisis hizo de los conceptos relacionados con la narración nociones de gran potencia significadora.

Buscar en el instrumento de la narración el nexo común que propicia el encuentro y la comunicación disciplinar entre filosofía y narrativa podría tener en esos antecedentes una justificación motivada. Pero la narración literaria comporta unos elementos de construcción de la obra literaria y una finalidad artística y significativa que distan mucho de los propios de la narrativa filosófica, eminentemente argumentativa e ideológica, desprovista de propósito artístico (si bien no necesariamente de una voluntad de estilo), en el sentido de que el discurso filosófico no busca la configuración de mundos ficticios autónomos que entran en comunicación con la realidad no literaria. La narrativa literaria

se despliega en un ámbito disciplinar y creativo muy determinado por los elementos que la definen, y se resiste a agruparse genéricamente con otros textos discursivos no artísticos, aun cuando estos puedan presentar ingredientes narrativos asumidos desde una caracterización muy general y abarcadora de la narración textual.

Dicho esto, nos parece mucho más productivo e iluminador hacer descansar la semejanza entre estas dos áreas de la actividad creadora, la filosofía y la literatura, en la vocación de saber y la voluntad de verdad de fondo humano que ambas exhiben. En todo discurso hay una voluntad de verdad, a lo que hay que añadir que por *verdad* no entendemos aquí la que perseguía la metafísica histórica, lastrada por una concepción identitática de la realidad, igual a sí misma, inmutable, universal, abstracta. La verdad que siempre ha encarnado la literatura ha sido vital, concreta, singular, específica, que abarca las contradicciones y sombras propias de la existencia; pero sobre todo la verdad literaria consiste en hacer creíble el universo ficticio, y ponerlo en diálogo con el contexto de la vida real para nutrirlo de significados. Ello contribuye a la tarea de configurar la realidad, en la línea propuesta por Ricoeur³⁰, porque la realidad como *materia bruta* no existe, sino mediatizada por nuestros sistemas signícos y simbólicos, entre los cuales los literarios ocupan un lugar privilegiado y persistente.

30 Vid. "Narratividad, fenomenología y hermenéutica", *op. cit.*

Referencias bibliográficas

- T. CABRUJA, L. ÍÑIGUEZ, y F. VÁSQUEZ, “Cómo construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narratividad”, *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, n. 25, 2000, pp. 61-94.
- H. CALSAMIGLIA y A. TUSÓN, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ed. Ariel, Barcelona, 2001.
- J. CORTÁZAR, *Clases de literatura*, Ed. Alfaguara, Buenos Aires, 2013.
- L. ESPINOSA, “Vida y narración: entre la filosofía y la literatura”, *Isegoría*, n. 42, 2010, pp. 105-128.
- E. LYNCH, “Discurso interrumpido”, *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, n. 25, 2000, pp. 95-108.
- E. LYNCH, *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*, Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2007.
- J.A. MARÍN-CASANOVA, “Tan real como la ficción”, *Philologia Hispalensis*, vol. 27, n. 3/4, 2013, pp. 25-49.
- F. MARTÍNEZ BONATI, *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, Ed. LOM, Santiago de Chile, 2001.
- J.C. MÈLICH, “La sabiduría de lo incierto: sobre ética y educación desde un punto de vista literario”, *Educación*, n. 31, 2003, pp. 33-45.
- J.C. MÈLICH, “Ética y narración”, *Ars brevis*, n. 15, 2009, pp. 136-150.
- E. MORIN, “La epistemología de la complejidad”, *Gazeta de Antropología*, n. 20, 2004, pp. 1-14.
- M. NANDORFY, “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en D. ROAS (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Ed. Arco/Libros, Madrid, 2001.
- J. ORTEGA Y GASSET, “Sobre el estudio y el estudiante”, *Obras completas (Tomo IV)*, Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1966.
- A. PAREDES, *Las voces del relato*, Ed. Cátedra, Madrid, 2015.
- J.M. POZUELO, *Poética de la ficción*, Ed. Síntesis, Madrid, 1993.
- R. RORTY, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Ed. Cambridge University Press, New York, 1993.

- P. RICOEUR, “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, n. 25, 2000, pp. 189-207.
- P. RICOEUR, “La vida: un relato en busca de narrador”, *Ágora*, vol. 25, n. 2, 2006, pp. 9-2
- J.J. SAER, *El concepto de ficción*, Ed. Ariel, Buenos Aires, 1997.
- F.J. SALGUERO-LAMILLAR, “Sobre ficción, lenguaje, (con) ciencia y modelos de interpretación”, *Philologia Hispalensis*, vol. 27, n. 3/4, 2013, pp. 113-138.
- C. THIEBAUT, “Filosofía y literatura: de la retórica a la poética”, *Isegoría*, n. 11, 1995, pp. 81-107.

Capítulo II

Dos cuestiones de sociolingüística: la estandarización y los neohablantes

Xavier Frías Conde
UNED / Cercle Linguistique de Prague

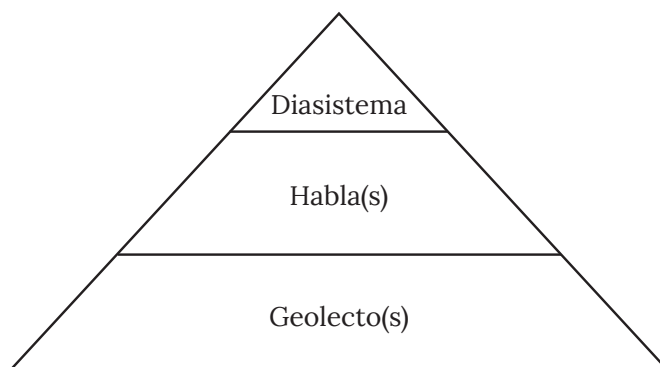
1. La estandarización, entre la lingüística y la sociolingüística

Uno de los campos de estudio de la sociolingüística es el que trata de la estandarización o normativización de las lenguas. La estandarización es absolutamente necesaria para que cualquier dialecto se constituya en lengua. De ahí surge que la primera cuestión que nos planteemos sea de índole lexical, pues existe una cierta confusión terminológica acerca de qué es una lengua y qué es un dialecto, dado que en el fondo lo que se produce es una confusión entre lingüística y sociolingüística.

En todo caso, la estandarización es el proceso por el cual una forma lingüística, un dialecto en principio, se constituye en lengua. Por tanto, no hay lengua sin estandarización.

Pero tal como afirmábamos hace un momento, se da una frecuente confusión terminológica entre conceptos lingüísticos y sociolingüísticos. En principio, la definición de lengua o dialecto no corresponde al lingüista, sino al sociolingüista, de ahí que ante el fenómeno lingüístico nos hallemos ante dos concepciones que conviven, pero que son diferentes.

Así pues, cabría hablar de una pirámide lingüística, que se representa así



Por otro lado, cabría hablar de la pirámide sociolingüística, que se representa así:

Como se ve, ambos sistemas tienen en común que, en su cúspide, se sitúa el concepto de diasistema o dominio lingüístico, que no es sino un conjunto de hablas con un origen común en un territorio, con una estructura gramatical y un léxico semejante.

Hay diasistemas que constituyen una lengua, como el español, pero hay diasistemas que no son siquiera lenguas, pues carecen de al menos un estándar, como es el caso del francoprovenzal en Francia y Suiza, pero también todas las hablas de tradición oral en el mundo que carecen de forma escrita. Por tanto, un diasistema puede ser una lengua o no. De hecho, se da el caso de que en un diasistema haya más de un estándar y, por tanto, haya más de una lengua; tal es el caso del asturleonés en España y Portugal, que son dos lenguas estandarizadas dentro de un solo dominio lingüístico.

2. Conceptos fundamentales

Se hace, pues, necesario, definir los conceptos aparecidos en las dos pirámides anteriores. Para ello, es necesario acercarse al concepto de estándar lingüístico (Alcaraz & Martínez 1997: 323)

Se llama lengua estándar, o lengua común, a la utilizada como modelo, por estar normalizada, de acuerdo con las normas prescritas, como correcta. Ésta es la lengua que usan los medios de comunicación, los profesores, los profesionales, etc. Por lo general, el concepto de ‘estándar’ se aplica sólo al léxico y a la morfosintaxis, estando excluido del mismo las variedades fonológicas (cf. acento, dialecto). Dicho con otras palabras, tan ‘estándar’ es el español hablado con acento andaluz o valenciano como el de Castilla, siempre que el léxico y la sintaxis correspondan a la norma. La lengua estándar tiene variantes, que van desde la lengua coloquial, o lengua familiar, hasta la académica o solemne. La primera se caracteriza por el uso de palabras y enunciados que tienen más carga expresiva, afectiva o emotiva. El término culto lo mismo puede aplicarse al concepto de ‘lengua estándar’ que al de registro académico, formal y solemne. La ‘lengua coloquial’ se diferencia del llamado lenguaje convencional, caracterizado por una fraseología formulística, propia de la función fática del lenguaje (cf. *función del lenguaje*), en la que abundan modismos, refranes, saludos, felicitaciones, expresiones eufemísticas (“¡Le llegó la hora!”) y de autoafirmación (“Te lo digo yo”, “¿Sabes?”, etc.).

2.1. Lengua y dialecto

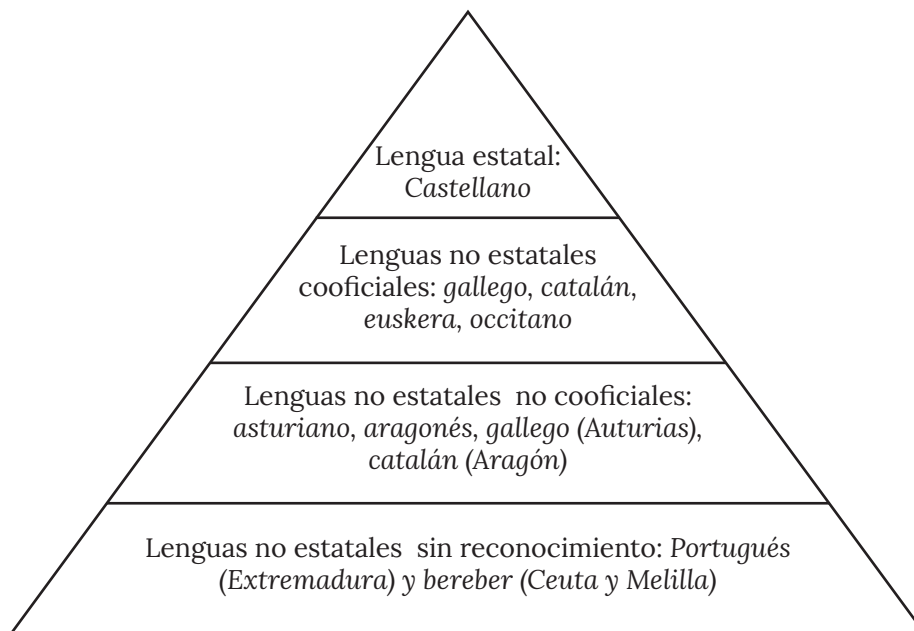
Así pues, un idioma ha de estar estandarizado, de modo que exista un modelo de lengua culta, con formas ortográficas, gramaticales y lexicales fijadas. Además, una lengua puede ser oficial, lo cual implica que su uso es obligatorio en las administraciones públicas

de un Estado o una región. En el caso del Estado, cuando la lengua es oficial, se dice que es la lengua estatal, aunque hay países con más de una lengua estatal y, por tanto, oficial, como es el caso de Suiza (alemán, francés e italiano), Bélgica (francés y neerlandés) y Canadá (inglés y francés) entre otros. Los idiomas a menudo alcanzan dicho estatus por motivos políticos. Así, el dialecto de París dio lugar al francés o el dialecto de Valladolid al castellano.

Un dialecto, en cambio, es básicamente una forma oral. Todos los geolectos (variantes locales de un diastema) son dialectos, pero no todos los dialectos son geolectos. Los dialectos no tienen valor oficial, aunque históricamente las lenguas oficiales de los Estados europeos comenzaron siendo los dialectos de la capital. Con todo, los dialectos sí se usan en literatura (en Italia tienen un gran cultivo), pero no sirven para escribir ciencia.

2.2. Clasificación de las lenguas según su estatus legal

Anteriormente mencionamos el valor oficial de algunas lenguas. Se trata, pues, de una cuestión legal. A continuación, presentamos la pirámide legal de las lenguas de España según su reconocimiento legislativo:



Este modelo español es de los más complejos en cuanto a la legislación. En la cúspide de la pirámide está el español o castellano, idioma oficial del Estado, consagrado como tal por la Constitución Española (1978).

En un segundo nivel se encuentran las llamadas lenguas cooficiales, que son aquellas que sus estatutos de autonomía (equivalente a la constitución autonómica o regional) reconocen como cooficiales con el castellano en sus respectivos territorios. De este modo,

el catalán es cooficial con el castellano en Cataluña, País Valenciano y las Islas Baleares; el gallego en Galicia y el euskera o vasco en Euskadi (País Vasco) y parte de Navarra.

En el tercer nivel se encuentran las lenguas que solo tienen algún tipo de reconocimiento o protección en leyes autonómicas, pero sin rango de cooficiales, como es el caso del asturiano. Además, el gallego en Asturias, transformado por decreto en “lengua” por el gobierno regional y el catalán en Aragón, se encuentran en este mismo nivel por ya no ser cooficiales.

Por último, en el cuarto nivel se encuentran las lenguas que no tienen ningún tipo de reconocimiento ni protección legal. Paradójicamente ahí se encuentra el portugués en los enclaves fronterizos del lado español o el bereber

3. La estandarización

3.1. Modelos de estandarización

No existe un solo modelo de estandarización de las lenguas. Más bien al contrario, se pueden dar distintos modelos, que trataremos de reproducir a continuación:

- a. Existencia de un estándar único sin variantes: italiano, friulano o vasco.

Estándar

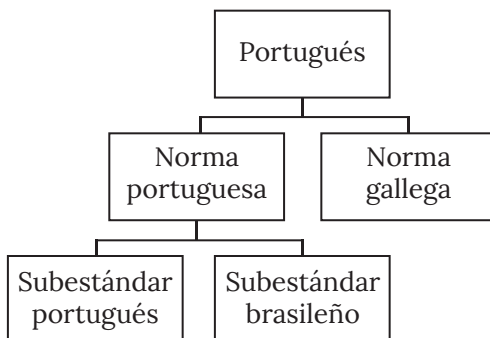
- b. Existencia de un estándar con dos o más subestándares à occitano

Estándar A	Estándar B
------------	------------

- c. Diversos niveles de estandarización jerarquizados (lenguas pluricéntricas): catalán, español, inglés

Estándar			
Norma 1		Norma 2	
Subestándar 1	Subestándar 2	Subestándar 3	Subestándar 4

También el portugués según la visión reintegracionista:



- d. Existencia de dos estándares en cohabitación: occitano etimológico y occitano-francés; gallego-español y gallegoportugués

Estándar A	Estándar B
------------	------------

- e. Existencia de dos estándares en cohabitación en un mismo diasistema: asturiano y mirandés en asturleonés

Estándar 1	Estándar 2
------------	------------

3.2. Criterios de estandarización

A la hora de estandarizar se utiliza uno de estos tres criterios principalmente (aunque no exclusivamente):

1. Elección del dialecto de mayor prestigio, vgr., el dialecto florentino como base del italiano estándar.
2. Elección de un dialecto central que sea comprendido por los extremos (más y menos evolucionados), vgr., el languedociano o el asturiano.
3. Reconstrucción supradialectal, donde se toman formas de todos los dialectos, como gallego oficialista.

4. Lenguas techo y lenguas cubiertas

Estos dos conceptos son claves para entender cómo es la convivencia de lenguas en un territorio en que conviven una lengua oficial y una o varias tradicionales (o ancestrales) en situación de riesgo, lo que comúnmente se conoce como lenguas amenazadas.

La lengua dominante, aquella que con frecuencia tiene un valor oficial, es conocida como lengua techo y su presencia en el territorio pone en peligro la existencia de la(s) otra(s) lengua(s), normalmente histórica.

La lengua amenazada es conocida como lengua cubierta. Puede descomponerse en un híbrido con la lengua oficial cuando ambas son de la misma familia (es un paso previo a la desaparición y no dura más allá de una o dos generaciones, como es el caso del chapurreado en Asturias, mezcla de asturiano y castellano, pero también del *angluñol*, la mezcla de español e inglés, que en Estados Unidos suelen denominar *Spanglish*).

El hablante que utiliza tanto la lengua techo como la cubierta no es bilingüe, sino diglósico, puesto que ambas lenguas no están en igualdad de condiciones. De hecho, la elección de una u otra no depende de los interlocutores, sino del contexto social, de modo que la lengua cubierta se suele usar en ambiente íntimos, al tiempo que la lengua techo se utiliza en situaciones formales.

5. La estandarización del quichua ecuatoriano

5.1. El quichua, ¿una o varias lenguas?

¿El quichua ecuatoriano es una lengua o forma parte de un diasistema? Esa es la primera cuestión que cabe plantearse. Que el quichua es un diasistema está fuera de duda, pero ¿existe entre las distintas hablas tanta distancia tipológica que impide la comprensión mutua entre los extremos? Para P. Heggarty¹ (s/d) entre otros, no hay duda de que el quichua es lo que él denomina una “familia de lenguas” que es lo mismo que un diasistema, pero que no permite equiparar diasistema con lengua por la enorme fragmentación dialectal:

(...) son tantas las diferencias existentes entre el quechua de Cuzco y el de Chavín que la gente de estas dos regiones no puede entenderse cuando cada uno habla en su propia variedad nativa de quechua. De hecho, las formas del quechua hablado en estas regiones son tan diferentes que no podríamos decir con entera propiedad que ellas sean variedades de una misma lengua quechua. Así, para ser más precisos, lo mejor es decir que el quechua es una ‘familia’ compuesta por varias lenguas diferentes emparentadas entre sí.

Este mismo autor continúa aún:

¿Qué significa considerar al quechua una ‘familia’ de lenguas emparentadas entre sí? En primer lugar, debemos dejar claro que es enteramente normal para una lengua pertenecer a una familia de lenguas más extensa: esto vale

1 <http://www.quechua.org.uk/Sp/Sounds/Home/HomeQuechuaAbout.htm> [visitado marzo 2018]

para la mayoría de lenguas en el mundo. Un ejemplo muy conocido es el de la lengua de otra gran civilización, el chino, que tampoco es una sola lengua, sino que más bien es una familia de varias lenguas emparentadas entre sí, familia que está conformada por el chino mandarín (hablado en la capital, Beijing), el chino cantonés (hablado más al sur, en Hong Kong), entre otros tipo de chino más. Exactamente lo mismo ocurre con el árabe, que verdaderamente también es una familia de lenguas y no únicamente una sola: el árabe hablado en Marruecos, en el norte de África, es muy diferente del que se habla en Arabia Saudita, por ejemplo. En efecto, casi todas las lenguas conocidas en la actualidad pertenecen a alguna familia de lenguas. (...) De lo anterior, las lenguas emparentadas no son solo aquellas que muestran algún parecido. Decir que un grupo de lenguas está emparentado significa mucho más que eso: significa que todas ellas forman parte de una misma ‘familia’ de lenguas, lo cual es similar a una familia humana, donde los hijos provienen de una misma madre. Por ejemplo, veamos qué pasa con el castellano, el portugués, el italiano, el francés, el rumano, el catalán, entre otros... Actualmente, estas lenguas son muy diferentes entre sí, pero provienen de una ‘madre’ o lengua ancestral común a todas ellas: el latín. Así, estas lenguas forman en conjunto la más conocida de todas las familias de lenguas, la llamada familia románica o romance (cuyo nombre se debe a que su lengua ancestral común, el latín, fue hablada por los Romanos).

Un poco más adelante ilustra algunos ejemplos de diversidad para defender su tesis, con varios dialectos peruanos y uno ecuatoriano para reflejar las distintas pronunciaciones de la palabra *kimsa*:

Región	cambios de la [s] en *[kimsa]	cambios de la [m] en *[kimsa]	así que ahora se pronuncia...
Chavin	[s] se pierde	no hubo cambio	[kima]
Chimborazo	no hubo cambio	no hubo cambio	[kimsa]
Huancavelica	no hubo cambio	no hubo cambio	[kimsa]
Cuzco	no hubo cambio	[m] > [n]	[kinsa]

Y lo mismo para *qam*:

Región	cambios de la [q] en *[qam]	cambios de la [m] en *[qam]	así que ahora se pronuncia...
Chavin	no hubo cambio	no hubo cambio	[qam]
Chimborazo	[q] > [k]	[m] > [ŋ]	[kaŋ]
Huancavelica	[q] > [x]	no hubo cambio	[xam]
Cuzco	no hubo cambio	[m] > [ŋ]	[qaŋ]

No nos parecen criterios suficientes para defender la posibilidad de que en el diasistema quechua existan varias lenguas. Es bien sabido que la ortografía de las lenguas pluricéntricas permite distintas pronunciaciones según las zonas.

Seguimos, pues, defendiendo que el diasistema quechua permite la creación de un solo estándar, aunque es indudable que requiere la existencia de diversas locales.

El quichua actual se extiende por varios países (Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina), de modo que resulta ser la lengua ancestral americana con mayor expansión y mayor número de hablantes. Sin dudar de las dificultades de intercomprensión en determinados contextos (lo cual no deja de suceder entre hablantes de español), no tenemos la impresión de que ello dé lugar a negar la unidad lingüística que aún existe en quichua.

Por otro lado, la defensa de la fragmentación lingüística del quichua en aras de alcanzar la normativización es peligrosísima. Casos de ello hay de sobra en Europa, donde se ha defendido la fragmentación del catalán con motivaciones políticas ya desde principios del siglo XX, intentando desgajar el valenciano del tronco del catalán. Contra la estandarización global se alzan voces que no quieren perder las variantes locales del quichua, lo cual es absolutamente comprensible, pero se parte de una percepción equivocada de lo que significa estandarizar, pues la lengua hablada y la lengua escrita no tienen por qué ser iguales, de hecho, en la mayoría de las lenguas no se habla como se escribe. Así, existe un solo estándar árabe, pero los dialectos son muy distintos entre sí, tanto que suelen ser ininteligibles mutuamente, de modo que el dialecto árabe suele utilizarse a modo de *lingua franca* para permitir la comunicación oral entre hablantes de distintas variedades.

A menudo, las recetas aplicadas en determinados contextos (socio)lingüísticos no son exportables, pero sí es cierto que las cuestiones metodológicas que fueron implementadas en determinados lugares con lenguas amenazadas –y el quichua lo está gravemente– sí pueden resultar efectivas (al menos parcialmente) en otros lugares. Por

eso, es importante compartir experiencias, aunque procedan de Europa, pues de una u otra forma son exportables a Sudamérica.

5.2. El estándar ortográfico peruano del quichua

Existe un estándar ortográfico quechua en Perú de la mano de Rodolfo Cerrón Palomino (1994) que tiene como objetivo alcanzar una ortografía unificada. Esto causa que haya grafías peruanas que pueden servir en Bolivia, pero que no se utilizan en Ecuador, principalmente toda la serie de grafemas como: *k, k', kh; p, p', ph; t, t', th; q, q', qh*, donde se distingue entre simple, aspirado y eyectivo, que reflejan fonemas que no se dan en quichua ecuatoriano, pues de hecho solo existen tres de estas consonantes: *k, p, t*, donde incluso *k* y *q* no se distinguen. El alfabeto completo del sistema estándar peruano, tomado de la variedad de Cuzco es así (el segundo cuadro se refiere a las aspiradas y eyectivas):

Mayúsculas	A	Ch	H	I	K	L	Ll	M	N	Ñ	P	Q	S	T	U	W	Y			
Minúsculas	a	ch	h	i	k	L	ll	m	n	ñ	p	q	s	t	u	w	y			
IPA	æ	ɑ	tʃ	h	ɪ	ɛ	k	l	ɬ	m	n	ɲ	p	q	s	t	ʊ	ɔ	w	j

Mayúsculas	Chh	Ch'	Kh	K'	Ph	P'	Qh	Q'	Sh	Sh'	Th	T'
Minúsculas	chh	ch'	kh	k'	ph	p'	qh	q'	sh	sh'	th	t'
IPA	tʃʰ	tʃʰ	kʰ	kʰ	pʰ	pʰ	qʰ	qʰ	ʃ	ʃ	tʰ	tʰ

El primer paso a la hora de estandarizar es alcanzar la unidad ortográfica entre las variantes, lo cual no es una excepción en el caso quichua. Una vez alcanzado este objetivo, el resto es más bien una cuestión pedagógica. No cabe duda de que una de las cuestiones que inmediatamente surgirán es por qué complicar tanto la ortografía del quichua ecuatoriano si se aplica el sistema arriba descrito del quichua sureño peruano. El argumento sería así: si en el quichua ecuatoriano existe solo /k/, por qué escribir <k> y <q> La cuestión es la misma que si preguntamos por qué en español americano la grafía /s/ puede ser escrita como <c>, <z> y <s>, o por qué escribir y <v> para /b/. Aquí nos encontramos con que lo que es normal para una lengua mayoritaria e internacional, no lo es para una lengua amenazada. El argumento, sin embargo, sirve para las dos lenguas de igual manera, no solo para la internacional.

El modelo peruano, más concretamente el del Cuzco, es precisamente el que se emplea en las principales guías de conversación. De hecho, es preciso entender que no es posible hacer guías de conversación (ni manuales de instrucciones de aparatos electrónicos) en cincuenta dialectos, ni tampoco los manuales escolares pueden tener treinta versiones.

5.3. El caso gallego

El aislamiento del quechua ecuatoriano recuerda a la posición oficialista que se está dando con el gallego y la obsesión con el independizarlo del portugués, aunque nadie pone en duda la existencia de un diasistema gallegoportugués. Cuando el gallego es escrito con la ortografía española con mínimas adaptaciones, las diferencias visuales con el portugués son múltiples, pero cuando es utilizada la ortografía internacional del gallego (es decir, la portuguesa), entonces las diferencias son mínimas. Puede servir el presente cuadro (Frías 2015: 126) como muestra:

Português Padrão	Normintergal	Normigal
O temível dragão Kilokombo acabou indo ao psiquiatra após perder a autoestima. Cada vez que o dragão atacava o seu pior inimigo, o caveleiro Levedoso, este usava o seu lume tremendo para preparar uns ovos estrelados e coxas de frango na grelha.	O temível dragom /dragão Kilokombo acabou indo ao psiquiatra após perder a autoestima. Cada vez que o dragom / dragão atacava o seu pior inimigo, o cavaleiro Levedoso, este usava o seu lume tremendo para preparar uns ovos estrelados e coxas de <i>pōlo</i> na grelha.	O temíbel dragón Kilokombo acabou indo ao psiquiatra após perder a autoestima. Cada vez que o dragón atacaba a seu peor inimigo, o cabaleiro Levedoso, este usaba o seu lume tremendo para preparar uns ovos estrelados e coxas de <i>polo</i> na grella .

Para los oficialistas, el gallego y el portugués son lenguas diferentes y, por tanto, en el estándar fueron seleccionados los elementos que más se alejaban del portugués. Sin embargo, cuando el gallego es escrito según la norma portuguesa, la mayoría de las diferencias desaparecen. Esto no significa que el gallego tenga que ser pronunciado de la misma manera que el portugués. Existe una unidad ortográfica, pero diversidad en la pronunciación, como también acontece con el portugués de Brasil. Es un caso más que evidente de lengua pluricéntrica.

5.4. Más casos de pluricentrismo en los estándares lingüísticos

La existencia de un estándar único no responde a la realidad de lenguas estandarizadas, como el catalán. Pero, de hecho, la mayoría de las lenguas son pluricéntricas, como el español, portugués, francés, inglés, etc. Por tanto, en estas lenguas no solo existe un estándar uniforme, lo que existe es un estándar con distintas normas.

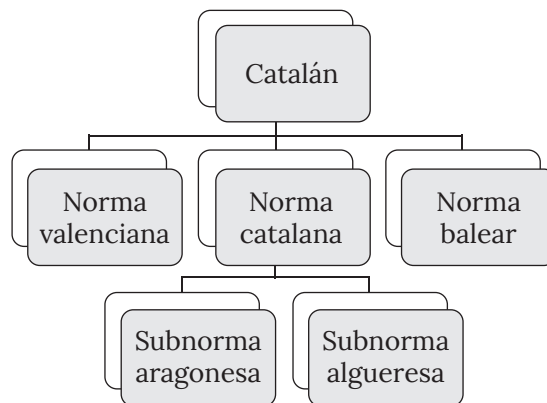
La estandarización de las lenguas sigue frecuentemente uno de estos tres criterios:

1. Elección de un dialecto céntrico que sea comprensible por todos, como es el caso del sardo en la llamada LSC o del asturiano central.

2. Elección de la variante con más prestigio, frecuentemente el dialecto de la capital, que es el caso de las lenguas estatales europeas.
3. Creación de un estándar supradialectal que recoja elementos de todos los dialectos, pero que no tome como base ninguno concreto.

Si se optase por el dialecto del Cuzco para todo el quichua, este respondería al criterio 1, pero esta hipótesis no parece factible ni aconsejable para el caso del quichua.

Existe una idea equivocada de que el estándar es homogéneo en la mayoría de las lenguas. Así, por ejemplo, las diferencias entre el portugués europeo y el brasileño son muy notorias. Sin embargo, probablemente el modelo de las grandes lenguas internacionales no sea un referente para el quichua. En este caso, creemos que un modelo que puede servir parcialmente es el del catalán, cuya estructura de estándar lingüístico viene reflejada en el siguiente gráfico:



Por tanto, de esta forma es como el quichua podría tener una estructura semejante desde el punto de vista normativo. Como se ve arriba, no hay un estándar oficial pancatalán (pero, a menudo, la norma catalana es tomada como tal por causas sociopolíticas).

Así pues, existiría un estándar quichua básicamente ortográfico, pero también normas locales, probablemente una por cada Estado y, dentro de las normas, subnormas propias para las variantes con más rasgos significativos si esto fuera necesario. No obstante, la jerarquización de las normas responde a un criterio fundamental ya citado: la unidad ortográfica de toda la lengua, pues ella es el andamio que hace posible la existencia del estándar.

6. Los neohablantes

Vamos a dedicar a continuación un espacio a la figura del neohablante, que está íntimamente ligada a los procesos de estandarización de las lenguas minoritarias amenazadas.

6.1. Concepto

Para Ramallo & Rourke (2014: 99), la figura del neohablante gallego se define:

Entre los cambios sociolingüísticos más relevantes en la reciente historia social del gallego, destacamos la emergencia de los neohablantes, entendiendo por esta categoría a las personas que hablan de manera prioritaria gallego, y que no han tenido este idioma como primera lengua y/o lengua familiar (O'Rourke y Ramallo, 2013b). Es obvio que una caracterización como la que acabamos de señalar deja fuera a un importante grupo de personas que hablan gallego después de haberlo aprendido en la socialización secundaria. Y esto es así porque en nuestra definición del neohablante de gallego es muy relevante la expresión «de manera prioritaria», respecto de sus prácticas sociolingüísticas.

De los mismos autores más un tercero (O'Rourke, Pujolar & Ramallo 2015: 1), tenemos otra definición ya más general, donde además introducen el concepto de neosignante:

Neohablante o neosignante es un individuo bilingüe que ha accedido a una de las lenguas que utiliza por medio de algún programa educativo bilingüe, por contacto con personas adultas usuarias de la lengua o algún otro medio que está fuera de las formas habituales de transmisión lingüística.

La figura del neohablante se ha convertido en una figura muy interesante en las tres últimas décadas, hasta el punto de que ha surgido, sobre todo en Europa, una pregunta: ¿son ellos el único futuro de muchas lenguas minoritarias? No podemos responder a esa cuestión aquí, pero sí trataremos de analizar esta figura muy en boga en las dos últimas décadas del siglo pasado y también en las dos primeras del presente siglo. Tanto es así, que es un término de entrada reciente en las lenguas europeas: *Néolocuteur*, *new speaker*, *neohablante*, *neoparlante*, *neofalante*, *Neuspreecher*, etc.

Hay que tener en cuenta que, muy a menudo, los neohablantes son fruto de la planificación lingüística desarrollada en territorios con lenguas amenazadas.

Lo opuesto al neohablante es el paleohablante o hablante tradicional. La diferencia fundamental es que el neohablante ha aprendido la lengua, mientras que el paleohablante la ha adquirido. Para ello, hay que tener en cuenta estos dos conceptos: adquisición y aprendizaje. La adquisición es un proceso que se da desde el principio de la vida hasta los 4 o 5 años, que produce individuos polilingües o multilingües y donde la lengua materna puede habitar con otras en ciertos casos. En todo caso, se trata de una lengua transmitida. Por el contrario, el aprendizaje se inicia a partir de los 5 o 6 años hasta el final de la vida. Se trata, pues, de una lengua estudiada, donde los individuos son políglotas. En todo caso, ni la figura del neohablante ni la del paleohablante son homogéneas.

Ocurre con frecuencia que los paleohablantes desconfían de los neohablantes porque creen que su modelo de lengua no es el adecuado o porque simplemente consideren

que los neohablantes *hablan como libros*. No obstante, lo cierto es que la mayoría de los neohablantes utilizan una lengua mucho más depurada, evitan situaciones de diglosia y, ante todo, son hablantes con conciencia lingüística.

6.2. Por qué hay neohablantes

La existencia de neohablantes es debida a la pérdida de la transmisión lingüística en el seno de la familia. En una familia, puede darse que uno de los hijos decida recuperar el idioma familiar por su cuenta y todo ello por distintas razones: Familiares, políticas, sociales y/o culturales. Entre todas ellas, las razones políticas son las menos estables.

En ciertos contextos, el uso de la lengua tradicional en la ciudad transmite una visión política radical que no favorece la expansión de la lengua para nada. Pero lo cierto es que los neohablantes son los que más usan las lenguas tradicionales amenazadas en ciertas ciudades, puesto que ya casi no quedan paleohablantes. De hecho, a veces son los únicos que usan activamente la lengua tradicional. En teoría, un estrato de neohablantes puede recuperar una lengua regional, pueden volver a transmitir la lengua tradicional a la siguiente generación. Además, su modelo lingüístico es neutro, no es dialectal

Por tanto, la pregunta es: ¿Qué se puede hacer cuando se rompe la transmisión generacional de una lengua? A veces los neohablantes son la única solución, por eso, la figura del neohablante tiene valor per se, ya que hace crecer el número real de hablantes de una lengua y, además, su modelo lingüístico suele ser bueno

Pero el neohablante debe tener una buena competencia lingüística bastante buenas gracias a buenas herramientas de formación lingüística.

6.3. Diferencias entre neohablantes y estudiantes de segundas lenguas

Es una diferencia de tipo sociolingüístico. Ambos aprenden una L2, pero por motivos diferentes.

El estudiante:

- Por estudios, negocios, vacaciones, etc.
- La L2 no se convierte en su lengua cotidiana
- La L2 es una lengua extranjera

El neohablante:

- Por los motivos ya mencionados

La L2 sí se convierte en su lengua cotidiana, pero, además, la L2 no es una lengua extranjera. Por otro lado, el cambio de L1 a L2 les sucede a personas que viven durante

muchos años (al menos 30) en un territorio extranjero o al menos alóglota. Además, se puede dar la nivelación de L1 y L2, proceso que sucede entre los neohablantes cuando conscientemente quieren que la L2 sea su lengua cotidiana.

Hay casos donde se aprecia la importancia del conocimiento pasivo de la lengua. Se dan casos de transmisión de abuelos a nietos, como ha ocurrido en Argentina con el gallego.

La confrontación entre neo- y paleohablantes se recoge en el siguiente cuadro:

1. Aprenden la lengua (muy a menudo en la adolescencia)	1. Adquieren la lengua
2. Modelo lingüístico à lengua estándar casi siempre.	2. Modelo lingüístico à dialecto local.
3. Son bilingües.	3. Son casi siempre diglósicos.
4. Influencias de la lengua estatal en sintaxis y fonética, sobre todo.	4. Influencias de la lengua estatal en léxico y morfología, sobre todo.
5. No es normal ni el cambio de códigos ni la mezcla de códigos	5. Ambos fenómenos son bastante frecuentes.
6. La lengua regional es normalmente empleada como lengua de cultura	6. La estatal suele ser la lengua de cultura

6.4. El neohablante y la lengua estándar amenazada

No es que no haya neohablantes sin lengua estándar, pero, sin embargo, los neohablantes suelen utilizar un modelo de lengua normativizado. La lengua tradicional debe salir del gueto y pasar a la realidad cotidiana, para lo cual, los neohablantes son una buena herramienta.

Al inicio, la lengua estándar se ve con desconfianza en sociedad, no es la lengua “propia”. Los niños la deben estudiar en clase y suele divergir del dialecto de casa (lo que no sucede nunca con la lengua estatal). Con todo, la lengua regional propia estándar se debe estudiar en la medida de lo posible como L1.

6.5. Conceptos básicos acerca de L1 y L2

Un hablante bilingüe posee dos lenguas (L1a + L1b), pero una es siempre predominante sobre la otra. Para quien tiene una lengua regional, la L1 es siempre su lengua, y la lengua

estatal es su L2. Antiguamente, la lengua estatal se solía aprender en la escuela, pero, hoy, en cambio, los niños crecen con las dos lenguas a la par.

En la mayoría de los casos, la relación entre la L1 regional y la L2 estatal es de interferencia, donde la lengua dominante siempre es la L2 (véase supra §5).

Para concluir, el neohablante ideal es bilingüe, no diglósico, sin interferencias entre L1 y L2. De hecho, la L2 se convierte en una lengua primera cuando el proceso de concienciación lingüística se realiza correctamente.

Referencias bibliográficas

- Alcaraz Varó, E. & Martínez Linares, M. A. (1997). *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Editorial Ariel
- Cerrón-Palomino, R. (1994). *Quechua sureño, diccionario unificado quechua-castellano, castellano-quechua*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Frías Conde, X. (2016). “Escritores galegos de expressão portuguesa”. Ferreira A. M. et alii *Pelos mares da Língua Portuguesa III Aveiro: Universidade de Aveiro*, pp.369-380.
- Frías Conde, X. (2016). *Notas de sociolingüística e historia da língua galega*. Madrid: UNED.
- Heggarty, P. (s/d). *Orígenes y diversidad del quechua*, <http://www.quechua.org.uk/Sp/Sounds/Home/HomeQuechuaAbout.htm> [visitado marzo 2018]
- Ramallo, F. & Rourke, B. (2014). “Perfiles de neohablantes de gallego”, *Digithum* 16, UOC, pp. 98-104: www.digithum.uoc.edu
- O’Rourke, B., Pujolar, J., & Ramallo, F. (2015). “New speakers of minority languages: the challenging opportunity – Foreword”. *International Journal of the Sociology of Language*, 231, 1-20.
- Torero Fernández de Córdova, A. (1964). “Los dialectos quechuas”, *Anales Científicos de la Universidad Agraria* 2(4). Lima: La Molina, pp. 446-78

Capítulo III

Los géneros discursivos y la era digital

Galo Guerrero-Jiménez
Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador)

La escritura y la lectura potencian la lengua hablada

El lenguaje escrito es complejo, por eso muy pocos se atreven a escribir y a leer. Es complejo porque debe recoger e interpretar desde la simbología de los signos gráficos la infinidad de matices que tiene la lengua hablada: entonación, ademanes, gestos, etc. Y sobre todo es complejo porque se necesita un conocimiento adecuado de la lengua en sus aspectos gramaticales, semánticos y pragmáticos para que sea posible, primero la comprensión y luego porque “los lectores construyen el significado y pueden llegar a múltiples sentidos a partir del mismo texto según cuáles sean las características personales de cada uno, aun cuando compartan la misma cultura, las mismas experiencias y los mismos conocimientos”¹.

Por eso, la conciencia fonológica y la conciencia gráfica, una vez que se tiene conocimiento de la lengua, es fundamental para que haya una oportuna aplicabilidad, comprensión y significación del texto escrito que, como sabemos, solo cobra vida cuando el lector interviene para, al leerlo, contextualizarlo según las expectativas que su formación sociocultural le permitan poner en juego.

El registro fonológico y el registro gráfico debidamente comprendidos nos permiten una debida interpretación del texto escrito y luego una significación muy personal como producto de la inferencia y de la reflexión críticas a la que se debe someter todo tipo de discurso escrito para que no prime solo el contenido que el texto tiene, sino las ideas que el lector puede llegar a generar acerca de la palabra escrita. Pues, el objetivo no es leer para reproducir ideas ajenas, sino, como señala Goldin: “Si el libro logra mostrarles la importancia de pensar y trabajar en la adquisición de la lengua escrita habrá cumplido parte de su cometido”².

En este sentido, “la escritura es importante en la escuela porque es importante fuera de la escuela, y no al revés”³, como mero instrumento solo para pasar de grado. El papel

1 B. Braslavsky, *Enseñar a entender lo que se lee*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013, p. 52

2 D. Goldin en E. Ferreiro, *Cultura escrita y educación*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2007, p. 14.

3 *Ibid.*, p. 45.

del maestro de los grados iniciales de la educación escolarizada, por lo tanto, no es solo el del esfuerzo profesional para hacer conocer el alfabeto para que se reconozcan las palabras, sino el de trabajar para que el alumno sepa que “la escritura potencia, organiza y desarrolla la lengua hablada, actúa sobre el pensamiento y sobre la conducta”⁴.

Hablamos y escuchamos para comunicarnos pero escribimos y leemos también para comunicarnos mejor, sabiendo, sobre todo, que el lenguaje escrito tiene algunas características muy especiales que es necesario conocerlas para vencer su complejidad. Nos sirven muy bien al respecto, las puntualizaciones de Braslavsky: El lenguaje escrito carece de la espontaneidad e inmediatez del lenguaje oral. Requiere intencionalidad, actividad voluntaria y consciente. No tolera las formas y estructuras incompletas del lenguaje hablado. Requiere una sintaxis más rigurosa y completa. El interlocutor está ausente, tanto para el que escribe como para el que lee. La situación no es compartida entre el emisor (que escribe) y el receptor (que lee) como ocurre entre el hablante y el oyente. No existe la comunidad de comprensión, que debe ser recreada. Contrariamente a la rapidez del ritmo del lenguaje hablado, que no favorece la reflexión, la escritura concentra la atención, la conciencia y la reflexión del emisor y del receptor. Por eso, según Vigotsky, (citado por Braslavsky) es la forma más elaborada, más explícita, más exacta, más reflexiva y más compleja del lenguaje⁵.

Los géneros discursivos

El mundo profesional a nivel universitario exige una relación idónea con la sociedad. Quien logra obtener un título académico construye una identidad sociocultural que le permite desplazarse con solvencia académica y con una ética cívica o ciudadana a través de la cual puede comunicar, enseñar y practicar el conocimiento que en su especialidad domina con el suficiente estatus de servicio, de poder y de competencia profesional altamente calificada.

Este tipo de profesional es aquel que aprendió a dominar una disciplina determinada no tanto porque logró formarse adecuadamente en las aulas universitarias sino porque aprendió a tomar plena conciencia del poder que ejerce la lectura y la escritura de esa disciplina en la cual se especializó; por lo tanto, es aquel que conoce y domina los géneros discursivos de esa disciplina, está con ellos a diario leyendo y escribiendo, tal como lo hace un académico, un investigador, un científico que lee y escribe no solo para conocer sino para construir conocimiento, para profundizar y para, fundamentalmente, ofrecer una propuesta de servicio a todo ente humano que esté a su alcance.

Estos profesionales, altamente competentes, saben que la lectura y la escritura no son meras herramientas para transmitir información, como normalmente sucede en

4 Ibid., p. 44.

5 B. Braslavsky, op. Cit., pp. 43-44.

la edad escolarizada de todos los niveles de la educación, sino que supieron descubrir, a tiempo, que hay una magnífica relación de crecimiento personal y profesional que trasciende las barreras del mero existir textual para compenetrarse en el saber pensar, en el saber ser y en el saber actuar desde el género discursivo que muy bien supieron escoger para su proyección profesional.

En este orden, estos profesionales saben que el género discursivo que dominan tiene una sistematización individual para comprender, inferir y reflexionar sobre un texto concreto de su competencia tanto cuando hablan para comunicarse con su público, o bien cuando leen y, particularmente, cuando tienen que escribir. Son plenamente conscientes de que los géneros con los cuales trabajan “sirven para construir el conocimiento, para elaborar identidades y para ejercer el poder”⁶ en su prácticas sociales.

En definitiva, “el género es visto como una forma de comunicación particular, generada en un contexto social, histórico y espacio-temporal concretos”⁷ que el hablante, el lector y escritor conocen muy bien para poner en práctica su quehacer profesional y humano. Por lo tanto, el género discursivo “permite considerar tanto lo gramatical (estilo, sintaxis, léxico) como lo discursivo (estructura, registro), o pragmático (interlocutores, propósito, contexto) o lo sociocultural (historia, organización social, poder)”⁸.

Por consiguiente, “el interés por estudiar cada género está en que, al conocer cómo es y cómo funciona, podemos mejorar su enseñanza y aprendizaje: aprender a utilizar un género es aprender a desarrollar las prácticas profesionales que se desarrollan con él”⁹ en virtud de que el género nos permite abordar el conocimiento específico de la disciplina que nos compete dominar a profundidad. Pues, cada género tiene sus propias particularidades, que si el lector las conoce bien, no tendrá ninguna dificultad para comprender la información, para interpretarla y para disfrutar mientras lee con regocijo y, por supuesto, con la debida preparación intelectual al estilo de lo que señala Ken Bain: “Saben cómo simplificar y clarificar conceptos complejos, cómo llegar a la esencia del asunto con revelaciones motivadoras, y son capaces de pensar sobre su propia forma de razonar en la disciplina, analizando su naturaleza y evaluando su calidad”¹⁰.

La semántica discursiva que el texto genera

Quien se da cuenta de que cuando vive sabe por qué vive, es aquel que, por lo regular, está en condiciones de adentrarse en su propia realidad interior y en las

6 D. Cassany, *Taller de textos. Leer, escribir y comentar en el aula*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 18.

7 *Ibid.*, p. 22.

8 *Ibid.*, p. 21.

9 *Ibid.*, p. 23.

10 K. Bain, *Lo que hacen los mejores profesores universitarios*, Universidad de Valencia, Valencia, 2007, p. 27.

realidades del mundo exterior con una adecuada concepción mental, de manera que, cuando le corresponda leer y/o escribir, no le cueste demasiado trabajo, primero porque con voluntad sabrá acercarse al texto y, segundo, porque una vez que se ha metido en el texto sabe que su desplazamiento en él es de una enorme curiosidad y con la suficiente capacidad de asombro para indagar filosóficamente esa realidad textual que le permitirá salir robustecido de ideas, de incógnitas, de preguntas que le permitirán ampliar su concepción humanística de la vida para ahondar y reflexionar, e incluso hacer propuestas coherentes sobre los enigmas de la existencia, bien sea desde su visión muy personal o en asocio con su formación profesional y socio-cultural.

En este orden, los ideales de vida trazados familiar y profesionalmente se robustecen enormemente desde el discurso textual que un ciudadano haya escogido para leer o para escribir; por supuesto que las ciencias humanísticas como la literatura, la teología, la filosofía, la sociología, la lingüística, la psicología, la antropología, son disciplinas que nos ayudan a “sondear las entrañas más secretas de las cosas sencillas, la médula de los valores domésticos más humanos y de los problemas religiosos, en el más ancho sentido de esta palabra”¹¹, de manera que sea posible aprender a vivir más humanamente porque será factible profundizar en las ideas desde el mundo de la reflexión, del análisis y desde la crítica ponderada para no sentirnos marginados del mundo, para valorar los diversos sentimientos que se nos cruzan en la vida de uno y en la vida de los demás.

Se trata de una experiencia de vida exquisita que le permite al lector no solo aportar para el desarrollo de las disciplinas humanísticas y/o científicas, según sea su inclinación, sino porque, en la medida en que disfruta de la lectura o de la escritura de ese discurso textual, libremente elegido, aprende a sentirse bien consigo mismo y, ante todo, en medio del gran conglomerado humano al cual pertenece, por difícil que a veces le resulte esa relación con los demás, que son el sostén de la vida de cada uno, individualmente.

Así, el ser del lector crece, se vivencia y vivencia a los demás de manera progresista, pensante, y en cualesquiera de los ámbitos en los que haya elegido vivir. De esta manera, y de forma paulatina, el lector y el escritor se van labrando una filosofía de vida “sin amargura, sin complejos y sin resentimiento; [pues], está empeñado en transformar la realidad más inmediata; reclama sus derechos, repele las injusticias, rebate las desigualdades, rompe los tópicos y, aunque domina su notable capacidad de indignación, se cuestiona las convicciones anacrónicas y critica las circunstancias adversas que ha vivido”¹².

Así se forma el lector, no para cumplir una tarea escolar, como en el caso de los alumnos que solo leen para estudiar, y desde esta óptica es más el pesimismo y el mero utilitarismo el que los promueve a realizar una tarea de lectura y/o de escritura en la que no sienten el deseo de hacerla para disfrutar sino solo para cumplir con el profesor que

11 J. Hernández, *El arte de escribir*, Ariel, Barcelona, 2005, p. 21.

12 Ibid., p. 25.

es el que exige este tipo de actividades quizá con el mismo nivel de pereza intelectual que la de su alumno.

El lector que ha logrado salir de la lectura como tarea impuesta es aquel que “disfruta soñando con el tiempo nuevo que todavía le resta por vivir: fuerza y espíritu le sobran para surcar la larga travesía que aún le queda por recorrer”¹³ dentro de un vasto mundo de discursos textuales que lo motivan a “preguntarse por qué ese texto dice lo que dice y cuáles serían sus intencionalidades ideológicas y pragmáticas”¹⁴, de manera que su punto de vista sea uno más de las valoraciones hermenéuticas y dialógicas que al lector le es posible asumir libre y responsablemente dentro de la semántica discursiva que el texto genera.

La alfabetización básica de leer y escribir

Con el advenimiento de la nueva era digital, de la electrónica y de la superinformación han aparecido espacios para infinidad de discursos sociales que urgen tratarlos desde la búsqueda de nuevas competencias lectoras y escritoras de manera que haya una rehumanización en el ámbito de la lectura y la escritura, especialmente. Al respecto, en diferentes partes del mundo, desde la academia y desde la investigación universitaria se llevan a cabo estudios permanentes que se evidencian a través de publicaciones analógicas, digitales, de congresos, seminarios, talleres y espacios de discusión a todo nivel para responder a la cultura de las multialfabetizaciones del siglo XXI, y que a decir de Eloy Martos Núñez, incluyen al menos “seis categorías interconectadas, que van de la alfabetización básica (leer, escribir, expresarse oralmente con corrección) a la alfabetización digital, la alfabetización mediática, la alfabetización multimedia, la alfabetización intercultural y la alfabetización informacional”¹⁵.

Una de estas multialfabetizaciones: la alfabetización básica de leer y escribir fue tratada desde diversos puntos de vista en el XV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura que se celebró en Valencia, España, del 19 al 21 de noviembre de 2014. En este congreso se reunieron infinidad de especialistas de varias universidades de España y de otros países del orbe para analizar la conducta humana de diversos sectores poblacionales, espacialmente de los niveles de la escolarización formal en torno a la alfabetización básica, y que en el congreso se analizó con el nombre de “Retos en la adquisición de las literaturas y de las lenguas en la era digital”.

13 Ibid., p. 25.

14 F. Jurado, “La lectura: los movimientos interpretativos son movimientos evaluativos”. En G. Bustamante y F. Jurado, *Entre la lectura y la escritura. Hacia la producción interactiva de los sentidos*, Editorial Magisterio, Bogotá, 2002, p. 91.

15 E. Martos y M. Campos, (Coord.), *Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura*, Ed. Santillana, España, 2013, p. 17.

Las propuestas, los análisis, las investigaciones son diversos pero responden a la necesidad de “entender la pluralidad de manifestaciones a que estamos asistiendo y al juego dialógico entre las distintas concepciones, tecnologías y sectores o ámbitos ampliados, desde los creadores a los profesores, desde las industrias o empresas culturales a la biblioteca o la sociedad de la información. (...) El texto electrónico o la lectura-escritura electrónica no son solo nuevas literacias que corresponden a nuevos alfabetismos: suponen mutaciones trascendentales en lo relativo a las prácticas de lectura, escritura y aprendizaje”¹⁶, y que han fomentado el apareamiento de nuevos géneros o discursos desde el ámbito de la lectura fragmentaria o la lectura social conectada en infinidad de redes sociales que desde la Internet están propiciando una nueva inteligencia o mente colectiva.

Sin embargo, esta nueva cultura alfabetizada de la lectura-escritura electrónica es lo que preocupa al mundo académico, a los científicos y a los investigadores que trabajan en el campo de la educación y de la psicología, y que debería preocupar a los profesores, sobre todo porque un alto porcentaje de los maestros, en el mundo entero, son los que aún no han podido incorporar su quehacer profesional desde nuevos enfoques didácticos que los investigadores en el campo de la lectura y de la escritura ya los vienen tratando de manera adecuada, tal como se pudo percibir en este congreso valenciano de la lengua y la literatura. Y la preocupación es latente, ante todo porque ahora el aula en donde se aprende todo lo que se quiere estudiar es Internet, y esta es un aula sin muros en donde los que más interactúan son nuestros alumnos. El problema es con qué corpus de prácticas letradas y con qué parámetros de uso los internautas se adentran en estas montañas de información, sobre todo porque “en el mundo actual cada vez se generan más prácticas, espacios e itinerarios de lectura tildados de inapropiados, no ya por la censura clásica de sus contenidos, sino de los nuevos formatos, ambientes y reglas de los propios eventos culturales”¹⁷.

Polialfabetización y transliteracidad

Por consiguiente, y ahora que Internet se ha convertido en el aula abierta del conocimiento, las maneras de leer ya no son únicas, tal como sucede con los escritos físicos o impresos cuyas formas “cristalizadas” por lo regular son textos acabados, lineales, de fácil lectura, tal como sucede con una novela, con un libro de cuentos, una biografía, un texto académico, un manual y hasta un libro de carácter científico, educativo y/o humanístico.

Ahora, en la era digital, es el texto electrónico el que exige un nuevo alfabetismo para leer y escribir. Por supuesto, el libro físico sigue manteniendo su majestuosidad, su querencia para que sea abordado con la pasión y el afecto que siempre le tiene el buen

16 Ibid., p. 7.

17 Ibid., p. 9.

lector; pero por la facilidad para encontrar cualquier tipo de información en Internet, son los dispositivos electrónicos los que facilitan el encuentro y la manipulación de la información, y cuyas formas lectoras y de escritura exigen nuevas prácticas; así sucede, por ejemplo, con un hipertexto, cuya definición la puntualiza Eduardo Encabo, cuando asevera que “el concepto de hipertexto es el que mejor define el modo de abordar la lectura en la segunda década del siglo XXI. Podemos considerarlo como un documento electrónico compuesto por unidades textuales interconectadas que forman una red de estructura no lineal. Precisamente en el aspecto no lineal reside el punto esencial del cambio lector. El hecho de tener que leer de un modo distinto puede provocar dispersión y hastío o, viceversa, también puede motivar gran satisfacción. De alguna forma, esta situación va a depender del modo de acceder al conocimiento que las personas poseen. Por esa razón, se considera la educación unida a las nuevas situaciones lectoras”¹⁸.

Incluso, esta interconexión electrónica está borrando las fronteras de un solo escritor como el productor del documento electrónico. Ahora son varios los autores, los escribientes que crean, es decir, que reescriben un documento, que producen mensajes. En este caso ya no es la verticalidad de la escritura ni la linealidad la que favorece a un escrito, ahora “desde la horizontalidad, pueden conectarse e intercambiar cosas. Ya no es el árbol del conocimiento, erguido, vertical, con su tronco de raíces y un tronco del que se diversifica: la diversidad está ahora expandida a cualquier lugar, la verticalidad ha sido suplida por la horizontalidad, en cualquier sitio puede emerger la cepa o raíz, es como la mala hierba, que crece en los intersticios o márgenes de la realidad, de forma a menudo caótica”¹⁹.

Este nuevo alfabetismo digital, esta hipertextualidad nos está encaminando a una cultura de lo colectivo, de la apropiación, del entrevero informacional que está provocando un nuevo enfoque de inclusión cultural aún no del todo claro, pero que está favoreciendo el crecimiento de un lector “polialfabetizado” dada la “transliteracidad” que se está generando paulatinamente, es decir, “la capacidad de leer, escribir e interactuar a través de una gama de plataformas, herramientas y medios de comunicación desde la oralidad hasta la escritura, televisión, radio y cine, o redes sociales digitales”²⁰.

La educación formal, por lo tanto, tiene hoy, más que nunca, un gran reto para adaptarse a estas nuevas formas lectoras que no las detiene nadie porque la tecnología e Internet “no es solo un gran océano de información, sino que se configura como un gran zoco, un gran mercado donde las personas, las mercancías y los artefactos fluyen permanentemente, en un ciclo incesante”²¹ de manifestaciones y de conductas humanas que nos deben encaminar a la conformación de nuevos espacios de rehumanización

18 Ibid., p. 308.

19 Ibid., p. 9.

20 Ibid., p. 10.

21 Ibid., p. 11.

y de potenciación de la lectura para el fortalecimiento de los nuevos ideales que la mancomunidad intelectual necesita universalizarlos.

La infoalfabetización desde la lectura y la escritura

El lenguaje que cada ser humano emplea a diario para comunicarse, para relacionarse, en definitiva, para aprender a vivir en comunidad y de manera personal, tiene un profundo significado interior, el cual se exterioriza de conformidad con el nivel de formación de cada hablante. El lingüista Edward Sapir ya lo dijo con mucha propiedad: “Su significado interior, su valor o intensidad psíquicos varían en gran medida de acuerdo con la atención o con el interés selectivo del espíritu, y asimismo –ocioso es decirlo– de acuerdo con el desarrollo general de la inteligencia. (...) Los procesos del pensamiento entraron en juego, como una especie de afloramiento psíquico, casi en los comienzos de la expresión lingüística, y que el concepto, una vez definido, influyó necesariamente en la vida de su símbolo lingüístico, estimulando así el desarrollo del lenguaje”²².

Y si el interés selectivo del espíritu para el desarrollo del lenguaje, a más de ampararse en los pormenores de la oralidad, lo hace desde la lectura y la escritura, ese ciudadano habrá acudido a lo más importante de todos los simbolismos lingüísticos visuales: la palabra manuscrita, impresa y/o virtual, como lo hace casi todo ciudadano alfabetizado que, con esfuerzo y dedicación permanentes, se vuelve infoalfabetizado, es decir, con las competencias necesarias para comunicarse en el ámbito de su especialidad o de su ocupación cotidiana, tanto en el saber decir, en el saber leer, en el saber escribir y en el saber hacer.

Por consiguiente, una persona infoalfabetizada, según María Pinto, es aquella que está en condiciones de “saber escoger, saber dar sentido a la información y saber utilizarla para resolver problemas, encarar nuevas situaciones y continuar aprendiendo (...) a lo largo de la vida en la sociedad contemporánea”²³. Esta misma autora recoge la opinión de la American Library Association quien confirma que “para ser considerada infoalfabeta, una persona debe ser capaz de reconocer cuándo necesita información, así como tener la capacidad para localizarla, evaluarla y usarla efectivamente”²⁴.

Es en este sentido que un lector aprende, efectivamente, a ser lector, en la medida en que, como lo comenta González y Wagenaar, citado por Pinto: “Una persona es competente en información cuando demuestra que sabe, es decir, cuando es capaz de realizar la actividad de información especificada, en condiciones de eficiencia, en tanto

22 E. Sapir, *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2010, p. 21 y 24.

23 E. Martos y M. Campos, op. Cit., p. 24.

24 Ibid., p. 24.

que ha desarrollado habilidades y conocimientos para reconocer necesidades y resolver problemas de información”²⁵.

Por consiguiente, un lector con un adecuado interés de su espíritu se vuelve infoalfabetizado cuando, según las normas ALFIN (alfabetización informacional) es capaz de: “Determinar el alcance de la información necesitada. Acceder de forma efectiva y eficiente a la información requerida. Evaluar de forma crítica la información y sus fuentes e incorporar la información seleccionada en la propia base de conocimientos y sistema de valores. Usar la información de forma efectiva para llevar a cabo un propósito específico. Entender los aspectos económicos, legales y sociales que rodean el uso de la información, y acceder y utilizar la información de forma ética y legal”²⁶.

Y, sobre todo, estas importantísimas definiciones llegan a tener la mejor expresión de su sentido humano cuando a todo ciudadano infoalfabetizado, según Eloy Martos, le es posible “disponer de una formación ética, que deberá obtenerse mediante un ejercicio constante de reflexión y práctica democrática”²⁷.

La lectura y la escritura en la sociedad global

La mejor herramienta que el ser humano tiene para afirmar y confirmar su existencia en el mundo, es el lenguaje. A través de él el pensamiento fluye para entrar en contacto con el medio, con las circunstancias personales y contextuales; “pues entendemos que el lenguaje media la adquisición, apropiación y aplicación de todo conocimiento. (...) La lengua es ante todo un instrumento utilizado por el ser humano para interpretar la realidad objetiva, psíquica y social, que orienta su conducta en el mundo”²⁸.

Por eso, dada la importancia, quizá la más vital para que el ser humano pueda realizarse plenamente, existen en todo el mundo infinidad de especialistas que se encargan de estudiar el fenómeno de la lengua desde varias ópticas, y todo con el ánimo de que aprendamos a desarrollar las mejores habilidades comunicativas y crezca así la más cálida expresión de lo humano. Claro está que, como sostiene el neurolingüista Robert Dilts: “El lenguaje constituye uno de los componentes fundamentales a partir de los cuales construimos nuestros modelos mentales del mundo, y puede ejercer una tremenda influencia sobre el modo en que percibimos la realidad y respondemos ante ella” (2008, p. 23). En efecto, estas circunstancias mentales son las que marcan nuestra relación con el mundo, y con mayor razón, cuando sabemos que el lenguaje verbal y escrito constituye una característica exclusiva del ser humano; y como señala Sigmund Freud,

25 Ibid., p. 25.

26 Ibid., p. 25.

27 Ibid., p. 17.

28 Á. Díaz, *Aproximación al texto escrito*, Ed. Universidad de Antioquia, Medellín, 2009, pp. xii-xiii.

para confirmar el valor de lo humano: “Las palabras apelan a las emociones y constituyen, de forma universal, el medio a través del cual influimos sobre nuestros congéneres”²⁹.

Así funciona el mundo, influencia tras influencia, contacto tras contacto y utilizando todas las herramientas humanas y tecnológicas posibles para mantener contactos cada vez más efectivos y prácticos, a veces más complejos, dada la forma de desarrollo universal que últimamente ha adquirido nuestra aldea global en el campo de la educación, de la ciencia, de la tecnología y de las humanidades en general.

Por eso, la preocupación de diferentes sectores sociales, educativos y científicos que se honran en llevar a cabo estudios concretos para expresar sus criterios en orden a señalar los problemas y a mejorar lo que expresamos con la lengua. Álvaro Díaz, señala, por ejemplo, que “un hablante de cualquier lengua emplea gran parte de su tiempo comunicándose verbalmente en el siguiente orden: escuchando, hablando, leyendo y escribiendo. Sin embargo, la capacidad de comunicarse por escrito es la que menos se practica; hay días y hasta semanas en que los hablantes de una lengua no escriben ni un solo párrafo. Esta es una de las razones que dificultan el arte de escribir”³⁰, sobre todo en una sociedad alfabetizada en la que día tras día necesitamos expresarnos desde esta variante comunicativa, y que en el mundo de la educación escolarizada, en la investigación y en la ciencia, constituye uno de los componentes más significativos para mejorar el curso de nuestra vida personal, profesional y social.

Frente a esta preocupación, sobre todo en el mundo de la educación escolarizada: educadores, lingüistas, pedagogos e investigadores de la lengua, llevan a cabo encuentros internacionales en todo el mundo para seguir cruzando ideas e investigaciones muy serias en torno al problema de la lectura y de la escritura académicas, tal como el que se llevó a cabo en la ciudad de Barranquilla, convocado por la Universidad del Norte, y que tuvo su oportuna realización desde el 10 al 12 de junio de 2015. Aquí se analizaron algunas temáticas con una muy bien marcada seriedad académica e investigativa, tales como: la enseñanza de la escritura desde una perspectiva sociocultural, cómo se aprende a leer y a escribir en la era de Internet, nuevos caminos de aprendizaje de la lectura y escritura en la universidad desde los portales digitales, la enseñanza de la lengua desde la práctica del aula en la sociedad global, integración regional y enseñanza de la lectura desde una perspectiva glotopolítica.

Correlación de la cultura oral con la escritura y la electrónica

La oralidad, la escritura y la electrónica son tres formas de comunicación fundamentales para el desarrollo del pensamiento humano individual, social, cultural y humanístico-científico. Estos modos comunicacionales nos han enseñado a interrelacionarnos con

29 R. Dilts, *El poder de la palabra*, Ed. Urano, Barcelona, 2008, p. 23.

30 Á. Díaz, op. Cit., p. 3.

todos los seres de la comunidad a la cual nos debemos; y, hoy, con la electrónica, con todos los seres del planeta. Estas tres formas, fundamentales desde cualquier punto de vista para el desarrollo y evolución de la sociedad, han permitido el cultivo de cuatro formas de cultura universal: la cultura oral, quirográfica, tipográfica y electrónica³¹, todas en vigencia y con una marcada función liberadora, cognoscitiva, afectiva, instrumental, socializadora y evasivo-imaginativo-creativa.

Estas funciones que cada cultura posee nos han llevado, ante todo, a reflexionar y pensar con rigor; por ejemplo, en la escritura y en la lectura, la función liberadora nos lleva a la ejecución y práctica de “elementos críticos, universales, tolerantes, sensibles y libertarios, fundamentales para asumir, con una nueva visión, los derechos y los deberes ciudadanos, en las democracias integrales que empiezan a surgir en el mundo”³².

La cultura oral, de tradición eterna, válida en todos los estamentos de la convivencia humana sigue siendo cultivada con todas sus variantes y funciones individuales y socialmente estructuradas e instituidas con su distintivo propio de “sabemos lo que podemos recordar”.

En efecto, la cultura oral, según Ong tiene algunos distintivos en su modo de pensar, de comunicar y de expresarse. Fernando Avendaño (2005), estudioso de la propuesta de Ong, recoge algunos lineamientos: el discurso oral es copulativo antes que subordinativo. Los elementos del pensamiento y de la expresión oral tienden a ser acumulativos antes que analíticos. El discurso oral es redundante, amplificador; la repetición de lo apenas dicho mantiene eficazmente tanto al hablante como al oyente en la misma sintonía. La cultura oral es altamente tradicionalista, conservadora; dedica gran energía a repetir una y otra vez lo que se ha aprendido arduamente a través de los siglos. Las culturas orales están fuertemente contextualizadas, son situacionales y próximas a la experiencia vital. Las palabras cobran su sentido en el contexto de la vida real, a partir del uso³³.

Y si bien es cierto que la historia de la humanidad comienza con la escritura, por la operatividad para consignar y registrar todos los acontecimientos humanos, también es verdad que la cultura oral, la cual aparece antes que la cultura escrita, sigue y continuará en su más plena manifestación humana y con los rasgos que la han caracterizado desde su inicial y primigenia manifestación individual. Por supuesto, hoy aparece robusta gracias al efecto de la cultura escrita y de la cultura electrónica. El modo comunicacional de carácter oral se ha adaptado a la modernidad y de conformidad con el impacto de lo escrito y de lo electrónico.

31 F. Avendaño, *La cultura escrita ya no es lo que era*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, Santa Fe, 2005, p.22.

32 L. Bernal, *La literatura y la competencia lectora. Degustando la lectura*, Ecoediciones, Bogotá, 2011, p. 11.

33 F. Avendaño, ob. Cit., pp. 23-24.

Oralmente hay cabida para seguir expresando lo que el ciudadano común y el altamente letrado y alfabetizado electrónicamente, seguirá manifestando lo que siente desde su particular visión para opinar y para cuestionar oralmente lo que cree que es necesario manifestarlo a viva voz y con la ayuda de los medios electrónicos a su alcance.

Un caso patético es el de las redes sociales (electrónicas, como se deberían llamar), en las que la escritura y la imagen no son más que un medio para expresar con ética, o incluso sin ella, el desarrollo de su oralidad. Es decir, el ciudadano que escribe en estas redes no escribe porque esa sea su predilección, sino porque quiere expresar su sentir del momento y sin previa manifestación del cuidado que exige el texto escrito. Estas secuencias orales son lineales y sin mayor preocupación por la escritura lingüísticamente correcta, puesto que lo que le importa es la manifestación del condumio de su oralidad que se evidencia en ese momento con el contertulio o persona con la cual se establece la comunicación en ese instante, aprovechando como buen pretexto un medio electrónico.

De esta manera, hoy se correlacionan oralidad, escritura y electrónica, como las tres grandes manifestaciones culturales del momento, y en las que la oralidad sigue manteniendo su más plena manifestación individual.

La textualización del discurso escrito

El lenguaje humano para efectos de comunicación siempre seguirá siendo un problema si no se consideran algunos elementos básicos que son necesarios para crear un discurso adecuado, coherente, armónico, de manera que sea posible la conquista de una oralidad, de una escritura y de una lectura significativas, en cuya visión personal y social quede plasmada la mejor propuesta humana de comunicación, sobre todo porque “en medio de la realidad está el sujeto expresándose por medio del lenguaje”³⁴.

Nuestra condición humana se plasma, de alguna manera, en esta triple dimensión que Botero la anuncia así: lenguaje-sujeto-realidad; pues, el sujeto humano “puede aludir a la realidad desde el saber lingüístico, considerándola como una especie de macrotexto que está siendo escrito por la mano de los sujetos, en la medida en que ellos son los agentes activos de unos procesos de significación que hacen a esa realidad ser lo que está siendo”³⁵.

Esta realidad macrotextual desde el contexto de la escritura, Yuri Lotman la concibe así: “El mundo externo es infinito y el modelo finito que el texto ofrece es una reproducción de lo infinito en lo finito” (citado por Ferro)³⁶. El mundo externo, o esta realidad macrotextual, al plasmarla a un texto escrito, en efecto, lo que hace es reproducir

34 R. Botero, *El lenguaje un problema contemporáneo*, Ed. Universidad de Medellín, Medellín, 2008, p. 32.

35 *Ibid.*, p. 32.

36 R. Ferro (2015). *Textos y mundos*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2015, p. 23.

lingüísticamente una parte de ese todo que es la realidad, y que el sujeto la percibe desde las limitaciones de su lenguaje humano en cuanto sirve de instrumento a una expresión y un pensamiento libres³⁷.

En este orden, el texto escrito, finito, como extracción de lo infinito, se limita a la expresión de un sujeto que comprende e infiere esa realidad que lingüísticamente también es asumida desde la realidad personal de ese sujeto que está inmerso en una realidad social a la cual pertenece, y bajo esas condiciones aflora “la explicación satisfactoria de aquella capacidad o propiedad de la mente humana que permite que un sujeto cualquiera en condiciones adecuadas use la lengua como la usa”³⁸.

Usar la lengua para escribir, por consiguiente, será siempre bajo su entera idiosincrasia personal y bajo una perspectiva de condicionamientos sociales que hacen que la finitud del texto se convierta en un discurso lingüística y socialmente aceptable. En tal virtud, organizar un texto no es otra cosa que textualizarlo, es decir, “la función de este procedimiento consiste en transformar las ideas generales y organizarlas en el proceso de planificación”³⁹ de la escritura.

Bajo estas circunstancias, la textualización alude a un concepto de mundo específicamente estructurado desde una perspectiva semiótica cuya significancia posibilita la comunicación de la experiencia intramundana con los entes⁴⁰ que el sujeto escribiente puede textualizar.

En resumen, “la textualización se considera un proceso que comprende tanto las acciones puramente motrices, referidas al acto de escribir letras y palabras, como a la producción de proposiciones en el desarrollo de la progresión temática, considerada esta como el elemento básico del proceso de textualización o transcripción”⁴¹ que permite poner en juego el proceso metacognitivo que le caracteriza a cada sujeto escribiente que desde su particular manera de ver y de percibir la realidad infinita, crea un mundo abstracto y finito hasta lograr la estructura de un texto concreto.

37 R. Botero, ob. Cit., p. 41.

38 Ibid., pp. 40-41.

39 J. Martínez, *Aportes del modelo psicolingüístico a la escritura*, Ed. Magisterio, Bogotá, 2009, p. 31.

40 R. Ferro, ob. Cit., p. 18.

41 J. Martínez, ob. Cit., p. 31.

Referencias bibliográficas

- F. AVENDAÑO, *La lectura y la escritura ya no es lo que era. Lecturas, escrituras, tecnologías y escuela*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, Santa Fe, 2005.
- K. BAIN, *Lo que hacen los mejores profesores universitarios*, traducción de Oscar Barberá, Ed. Universidad de Valencia, Valencia, 2007.
- L. BERNAL, *La literatura y la competencia lectora. Degustando la lectura*, Ecoediciones, Bogotá, 2011.
- R. BOTERO, *El lenguaje un problema contemporáneo*, Medellín: Ed. Universidad de Medellín, Medellín, 2008.
- B. BRASLAVSKY, *Enseñar a entender lo que se lee. La alfabetización en la familia y en la escuela*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013.
- D. CASSANY, *Taller de textos. Leer, escribir y comentar en el aula*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008.
- Á. DÍAZ, *Aproximación al texto escrito*, Ed. Universidad de Antioquia, Medellín, 2009.
- R. DILTS, *El poder de la palabra. Programación neurolingüística*, traducción de David Sempau, Ed. Urano, Barcelona, 2008.
- E. FERREIRO, *Cultura escrita y educación*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Espacios para la Lectura, México, D.F., 2017.
- R. FERRO, *Textos y mundos*, Ed. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2015.
- J. HERNÁNDEZ, *El arte de escribir*, Ed. Ariel, Barcelona, 2005.
- F. JURADO, “La lectura: los movimientos interpretativos son movimientos evaluativos”, En Bustamante G. y Jurado F. *Entre la lectura y la escritura. Hacia la producción interactiva de los sentidos*, Ed. Magisterio, Bogotá, 2002.
- J. MARTÍNEZ, *Aportes del modelo psicolingüístico a la escritura*, Ed. Magisterio, Bogotá, 2009.
- E. MARTOS y M. CAMPOS (Coord.), *Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura*, Red Internacional de Universidades Lectoras, Ed. Santillana, España, 2013.
- E. SAPIR, *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*, traducción de Margit y Antonio Alatorre, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2010.

Capítulo IV

La comida y el hambre en el Quijote

Hunger and food in Don Quixote

Ángel Martínez de Lara

amartinez4@utpl.edu.ec

Universidad Técnica Particular de Loja, Loja, Ecuador

Isidro Marín-Gutiérrez

imarin1@utpl.edu.ec

Universidad Técnica Particular de Loja, Loja, Ecuador

Mónica Hinojosa-Becerra

monica.hinojosa@unl.edu.ec

Universidad Nacional de Loja, Loja, Ecuador

Línea Principal: *Patrimonio turístico, cultural y gastronómico en la era digital.*

1. Introducción

Independientemente de la hora en la que esta comunicación será leída, en mayor o menor grado, esta audiencia tendrá hambre. Tal magia contiene la lectura del libro, que de la mano narrativa de Cervantes, éste logra en grado óptimo que percibamos con grata naturalidad la entrañable presencia del hambre. El miedo al hambre ha dirigido muchas veces la voluntad humana. Existe el hambre en nuestros días y se refleja el hambre en la novela más leída del mundo: *El Quijote de la Mancha*. En el período histórico que analizaremos, existía mucha gente que pasaba hambre, y por esta razón proliferaron las obras literarias que trataban de los pícaros, más preocupados por llenar el estómago con algo sólido, que por aprender complicadas normas de protocolo en la mesa (Parker, 1971). Lo que más abunda en *El Quijote* es la pobreza y el hambre. Pero como *“la mejor salsa del mundo es el hambre, y como ésta nunca falta a los pobres, siempre comen con gusto”* (II, 5).

Después de la derrota del vizcaíno, dice Sancho a su amo: *“Aquí traigo una cebolla y un poco de queso, y no sé cuántos mendrugos de pan, pero no son manjares que pertenecen a tan valiente caballero como vuestra merced”*. *“¡Qué mal lo entiendes!- respondió Don Quijote- Hágote saber, Sancho, que es honra de los caballeros andantes no comer en un mes, y ya que coman, sea de aquello que más hallaren a mano. Si no era acaso en algunos suntuosos banquetes que les hacían, los demás días los pasaban en flores..., pues andan lo más del tiempo de su vida por las florestas y despoblado sin cocinero, que su más ordinaria comida, ha de consistir en viandas rústicas, tales como las que tú ahora me ofreces”* (I, 10).

También se emplea en *El Quijote* la palabra “penitencia” en el sentido de comida escasa, a veces en sentido irónico: “Don Quijote imitó al Bachiller Sansón Carrasco a que se quedase a hacer penitencia con él. Aceptó el bachiller y anadióse al ordinario un par de pichones al banquete (II, 3). Pedro Pérez también invita a hacer “penitencia con él” al paje que le llevó las cartas a Teresa Panza (II, 50).

El mundo de los hidalgos castellanos estaba entre la austeridad y la pobreza, con mesas escasamente dotadas de utensilios, apenas platos y sencillos vasos, a tono con los escasos alimentos presentados en ellas (Tamames Gómez, 2005). Don Quijote va a manifestar poco interés por la gastronomía como ya lo indica su complexión física, propios de un hombre frugal y poco aficionado a los placeres de la mesa. Entiende que existen otros valores superiores y que prefiere devorar libros de caballerías.

La sencillez a la hora de comer en el *Quijote*, y la escasez de alimentos, hacen que la percepción gastronómica esté ausente en su conducta alimentaria. Solo comía lo necesario. Era el alimento para no desfallecer. Era la comida para sobrevivir (Rincón, 1986). Así tener hambre no es la mejor forma para apreciar la comida porque todo nos parecerá exquisito, como sucede con Sancho, su fiel escudero y todo lo contrario que nuestro caballero de la Triste Figura que alcanza el placer de lo exquisito o refinado.

La mayor parte del tiempo durante sus andanzas caballerescas, Don Quijote y Sancho pasan hambre (Plasencia, 2005). El escudero es el encargado del acopio de comida y en sus alforjas lleva lo justo para no morir de hambre. Pero en su estancia en la Venta de Juan Palomeque el Zurdo fue manteado y le robaron las alforjas. Don Quijote se percató de ello después de la lucha con los dos rebaños de ovejas, y le dijo con pena y bastante hambre: “Tomara yo ahora más aína un cuartal de pan, o una hogaza y dos cabezas de sardinas arenques, que cuantas yerbas describe Dioscórides” (I, 18).

Leyendo el *Quijote* uno descubre que era más importante que hubiera comida en abundancia más que viandas exquisitas. Durante el siglo XVI en España el hambre era una compañera de la cotidianidad, en la que las personas se ocupaban de evitarla a diario (Almodóvar, Martín & Almodóvar, 2003). Después de la batalla con los carneros (I, 18), a Don Quijote y Sancho les tomó la noche “en mitad del camino... lo que no había de bueno en ello, era que perecían de hambre, que con la falta de alforjas, les faltó toda la despensa y matalotaje” (I, 19). Y tras la aventura del Cuerpo Muerto, “tendidos sobre la verde hierba, con la salsa de su hambre almorzaron, comieron, merendaron, y cenaron en un mismo punto” (I, 19).

El hidalgo se alimenta a veces de recuerdos: “No quiso desayunarse Don Quijote porque, como está dicho, dio en sustentarse de sabrosas memorias” (I, 18). Incluso una vez intenta hacer una especie de huelga de hambre: “Pienso dejarme morir de hambre, muerte la más cruel de las muertes” (II, 59), aunque no lo hará gracias a Sancho.

A Sancho casi le matan de hambre en la Ínsula Barataria. Su médico, Pedro Recio, le retira lentamente la comida. Unos por “demasiado calientes y tener muchas especias que acrecientan la sed”. Otros por “demasiado húmedos”, y el plato de perdices “asadas y bien sazonadas”, porque según Hipócrates, “toda hartazgo es mala, pero la de perdices, malísima” (II, 47).

La vista y olor de los ricos platos excitan los deseos de su hueco estómago “francolines de Milán, faisanes de Roma, ternera de Sorrento, perdices de Morón, o gansos de Lavajos”. Los francolines eran parecidos a las gallinas de Guinea y estaban de moda servirlos en las buenas mesas. Los faisanes se guisaban sin piel. La ternera de Sorrento era un tipo de carne que se asaba a la parrilla con bulbos de hinojos. Las perdices se asaban con manteca. Mientras Pedro Recio le propone: “Lo que yo sé que ha de comer el señor gobernador ahora, para conservar su salud y corroborarla, es un ciento de cañutillos de “suplicaciones”, y unas tajadicas sutiles de carne de membrillo, que le sustenten el estómago y le ayuden a la digestión” (II, 47).

Sancho indica a su galeno que su estómago “está acostumbrado a cabra, vaca, tocino, cecina, a nabos y a cebolla” (II, 49). Y a sus sirvientes una vez que se fue el médico les dice: “¿Sería posible ahora que no está el doctor Pedro Recio que comiese yo alguna cosa de peso y de substancia, aunque fuese un pedazo de pan y una cebolla?” (II, 47). Sancho le pide a sus sirviente: “Lo que ahora se ha de hacer, es meter en el calabozo al doctor Recio, porque si alguno he de matar, ha de ser a él, y de muerte adminícula y pésima, como es la de la hambre” (II, 47). Sancho asegura: “Dénme de comer, o si no, tómense su gobierno, que oficio que no da de comer a su dueño, no vale dos habas” (II, 47).

2. Metodología

Hemos utilizado la investigación cualitativa que, por tener rango de científicidad, va a implicar una gran rigurosidad descriptiva en sus registros. Nos fundamentaremos en una recogida de información en categorías alimenticias (pan, queso, vino, etc...), falta de comida (hambre, sed, etc...) y platos gastronómicos (gazpacho, olla podrida, etc...) que aparecen en la obra, en dos partes, de Miguel de Cervantes *Quijote de la Mancha*. Posteriormente hemos sometido los datos a un proceso de categorización en ejes temáticos. Para finalizar hemos triangulado nuestros resultados con bibliografía e investigaciones similares para aumentar sus validez (Hernández Sampieri, Fernández Collado & Baptista Lucio, 2014). Para este análisis hemos utilizado la obra digitalizada en Internet del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<https://goo.gl/1t2VAe>).

3. Diferencias entre comida y gastronomía

Tanto comer como beber son operaciones fisiológicas que tienen como fin la reparación del desgaste del organismo. Ambos procesos tienen como fin la propia supervivencia. Pero la gastronomía es distinta. Entendemos a la gastronomía como el “arte de la buena mesa” o el “arte de preparar una buena comida”. Así que distinguiremos entre el comer y beber por pura supervivencia y la gastronomía que es “el disfrute racional de la comida, adecuada y expertamente preparada”. No todo lo que se come y se bebe, aun siendo alimentariamente apto, es gastronómicamente aceptable (Supo & Darío, 2015).

La vida cotidiana a finales del Siglo XVI en lo que se refiere a la alimentación, era diferente a la de nuestros días. La ley prohibía la reserva de alimentos en las casas. Así que era forzoso acudir cada día a los proveedores, aunque sólo fuese para adquirir pequeñas cantidades. El castellano de aquella época era bastante frugal. Aunque eran las comidas hogareñas porque en las fiestas el derroche era la tónica. Por ejemplo en la fiesta por la llegada a España del Gran Almirante de Inglaterra en 1605 se ofrecieron 1.200 platos tan abundantes que hasta los no invitados pudieron comer. O las raciones que se entregaron por los almacenes reales al duque de Mayenne con el fin de pedir la mano de la infanta Ana de Austria para el rey Luis XIII (Muñoz Coronel, 2010). Pero si nos referimos a la obra del Quijote aparecen también personajes, en “Las Bodas de Camacho”, que muestran en las grandes ocasiones opíparas comilonas. Para don Quijote y Sancho las bodas de Camacho son el momento de celebración alimentaria (Vivar, 2002). La cantidad de comida servida era una cuestión de prestigio, que manifestaba la capacidad económica del anfitrión. Así vemos las exuberantes mesas del rico Camacho, y atraído por el aroma de las sabrosas comidas que allí se cocinaban, cómo Sancho se acerca, esperando que por la alegría propia del momento de la celebración, le dejaran migar un trozo de pan (Pinillos, 1997).

Tengamos presente que la alimentación del Siglo de Oro español estaba diferenciada según las clases sociales y que don Quijote pertenecía a la hidalguía rural venida a menos. La carne ocupaba un lugar principal en la alimentación de la clase rica, y se preparaban en guisados o a la marinera, sazónada con especias y diversos condimentos. Existen en la época ciertos platos famosos, como la “olla podrida”, y el llamado “manjar blanco”, cuya receta la escribió Francisco Martínez, cocinero de Felipe II (Simón Pálmer, 1982). En cuanto a los postres los castellanos componían de frutas (uvas, granadas, naranjas), confituras (pastas de frutas, yemas de huevo confitadas en azúcar) y pasteles diversos a base de almendras.

Pero la comida habitual en las mesas del pueblo llano estaba alejado de estos excesos. Lo normal era una comida al día, al mediodía y por la noche no se tomaba nada caliente. En casa de los ricos, esta comida constaba de uno o dos platos de carne (pescado y huevos en Cuaresma), y las gentes modestas consumían un pedazo de cordero o cabra. En cuanto a los pobres, si llegaban, se alimentaban de legumbres (cardos, habas), queso, cebollas y aceitunas.

En cualquier ambiente observamos una serie de normas sociales de comportamiento en relación con la alimentación y su protocolo. Don Quijote aconseja a Sancho que evite comer ajos y cebollas (desagradables por su olor) o no embriagarse ni comer sin medida en el capítulo XLIII (De Cervantes, 2005):

“... No comas ajos ni cebollas, porque no saquen por el olor tu villanería... Come poco y cena más poco, que la salud de roda el cuerpo se fragua en la oficina del estómago. Sé templado en el beber considerando que el vino demasiado ni guarda secreto ni cumple palabra. Ten cuenta, Sancho, de no mascar a dos carrillos, ni de eructar delante de nadie...” (II, 43).

4. Lo que se come en El Quijote

A través de la obra de *El Quijote* sabemos lo que comía nuestro hidalgo en su casa, y lo poco que llevaba a su estómago en sus andanzas. Podemos ver el comer de Sancho y los pastores, los manjares en las ventas de los caminos, las exquisiteces en los castillos y palacios, y la comilona de las bodas de Camacho.

Cervantes cita numerosos alimentos, incluidos el bacalao y el caviar. Sabe los diversos nombres del bacalao: *“A dicha acertó a ser viernes aquel día (el de su primera salida), y no había en toda la venta silla unas raciones de un pescado, que en Castilla llaman abadejo, y en Andalucía bacalao, y en otras partes curadillo, y en otras truchuela”* (I, 2). *“Sin duda, por ser viernes y abstinencia, le pusieron este plato”* (I, 1). Un bacalao, por cierto, remojado y peor cocido y acompañado de pan negro.

El caviar apareció por primera vez documentado en la literatura española como un manjar exótico que pone en boca de unos peregrinos “tudescos” que vienen de Alemania: *“Pusieron asimismo un manjar negro que dicen que se llama “Cabíal”, y que es hecho de huevos de pescados, gran despertador de la colambre”* (II: 54). La “Colambre” es la necesidad de beber vino.

Cervantes también distinguió y apreció diversos sabores: *“La ternera... es mejor que la vaca, y el cabrito mejor que el cabrón”* (I, 2). Y señala cómo los frailes comían muy bien. Después de la aventura del Cuerpo Muerto, Don Quijote y Sancho satisficieron *“sus estómagos con más de una fiambarrera que los señores clérigos del difunto”* (I, 19).

El Inventario de comidas

Leyendo *El Quijote* podemos crear, y sabemos que en Castilla La Mancha se ha creado una Guía Gastronómica Cervantina. Los capítulos más importantes, los compondríamos basándonos en el relato que hace Cervantes de la comida habitual de Alonso Quijano, de las Bodas de Camacho, del Gobierno de la Ínsula Barataria, de la comida en casa del Caballero del Verde Gabán, y de la cena de don Antonio Moreno por un lado. Fijándonos en la comida que a Don Quijote y Sancho ofrecieron los cabreros, y la que tomaron el

escudero y Ricote con los peregrinos. “La abundancia se mostraba en los castillos y casas, así de don Diego Miranda, como en las Bodas del rico Camacho y de don Antonio Moreno” (II, 67).

La comida habitual de Don Quijote en su casa, consistía en “una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, y algún palomino de añadidura los domingos” (I, 1).

Ya desde la primera página en *El Quijote* se come. Se pueden recorrer sus aventuras satisfechos o no del buen o del mal comer, que todo es alegría del buen condumio. La gastronomía en la novela no se limita al primer capítulo, las referencias son constantes. Se citan un total de 88 alimentos, que son diferentes según el itinerario geográfico de los personajes (Carbayo Herencia, 2015). Cuando se analiza desde un punto de vista nutricional observamos que la mayoría de los platos citados tiene una concentración baja de hidratos de carbono y elevada tanto en grasas como en proteínas.

Lentejas

Los viernes, como buen hidalgo cristiano, don Quijote come lentejas para practicar la abstinencia de comer carne todos los viernes del año. En el saber popular de la época se decía que las lentejas eran malas y melancólicas, que turbaban el ingenio y favorecían las pesadillas (Madera, Cabrejas & Cabrejas, 2016).

Palominos

El domingo, el día de descanso cristiano, don Quijote consumía palominos o pichones, la cría de la paloma, que habría cazado Alonso de Quijano, ya que era muy aficionado a la caza. Quizás preparados en “mirrauste”, una salsa de origen muy antiguo que ya recoge Ruperto de Nola en su recetario del año 1520, ligada con almendras, azúcar y caldo de ave, o bien cocinados de cualquier otra forma. Es posible que don Quijote tuviese un palomar, un privilegio que se otorgaba a los hidalgos y a las órdenes religiosas (Villegas Becerril, 2005).

El pan

El lector bien puede sacudirse las migas de la propia pechera del “desocupado lector”, de tal manera, que bien cabría un estudio solo del pan como alimento básico de un pueblo eminentemente pobre. En aquella época el pan se solía amasar una vez por semana. No existía el refinamiento de las harinas y los panes duraban mucho tiempo. Se apreciaba más cuando el pan estaba *asentado*. Veamos que leemos sobre el pan en *El Quijote* (Piccus, 1964):

Dijo luego al huésped que le tuviese mucho cuidado de su caballo, porque era la mejor pieza que comía pan en el mundo. (I, 2)

—respondió Sancho—. Allá se lo hayan, con su pan se lo coman: si fueron amancebados o no, a Dios habrán dado la cuenta. (I, 25)

Pues yo te aseguro —dijo don Quijote— que, ahechado por sus manos, hizo pan candeal, sin duda alguna. (I, 31)

¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo! (II, 58)

¡Oh pan mal empleado y mercedes mal consideradas las que te [he] hecho y pienso de hacerte! (I, 68)

“y por ahora denme un pedazo de pan y obra de cuatro libras de uvas, que en ellas no podrá venir veneno” (II, 47).

La olla podrida

Por «olla podrida» —dice Covarrubias en el siglo XVI— se entiende «la que es muy grande y contiene en sí varias cosas, como carnero, vaca, gallina, capones, longaniza, pie de puerco, ajo, cebolla, etc. Púdose decir <podrida> en cuanto que se cuece muy despacio, que casi todo lo que tiene dentro viene a deshacerse y por esta razón se pudo decir podrida, como la fruta que se madura demasiado» (Sáez Rivera, 2008: 290). Sancho Panza dice que «mientras más podridas, mejor huelen» (II, 49).

La buena olla se hace con vaca y carnero, según el refrán: «Vaca y carnero, olla de caballero». La carne de carnero era entonces más cara y apreciada que la de vaca. Don Quijote ahorra poniendo más vaca, mucho más asequible económicamente. Y así, cuando ve una opulenta olla, ansía satisfacer su hambre: «Aquel platonazo... me parece que es olla podrida, que por la diversidad de cosas que en las tales ollas podridas hay, no podré dejar de topar con alguna...» (II, 47).

La “olla podrida” es heredera de la “adafina” judía. Cuando la “adafina” se “cristianizó”, se añadió tocino, embutido y algunos trozos de cerdo, y pasó a denominarse olla, en alusión al recipiente en el que se cocinaba, en el cual se cocía lentamente. Llama la atención que el hidalgo la comía con vaca, una carne dura y poco sabrosa, peor considerada que la de carnero, debido a que para su preparación se empleaban vacas viejas, y no terneras jóvenes. En cualquier caso la olla distinguía a la clase hidalga del pueblo llano, que no podía permitirse estas viandas (Martínez López, 2005).

Salpicón

El «salpicón», que tomaba casi todas las noches, se hacía con los mismos trozos de vaca cocidos en la olla, a los que se añadía «*un poco de buen tocino de pernil cocido, picado y mezclado con la vaca, luego pimienta, sal, vinagre, cebolla picada mezclada con la carne, y unas ruedas de cebolla para adornar el plato*». Sancho Panza se desquitó del ayuno a que le sometió Pedro Recio, cenando un «salpicón de vaca con cebolla» (II, 49).

El salpicón es un plato que se preparaba con los restos de la olla del mediodía que se tomaba en la hacienda manchega a diario, añadiendo grandes cantidades de cebolla a los restos de la carne desmigada, algunas legumbres y a veces nabos, componiendo así una cena muy sabrosa que debía ser patrimonio culinario y cotidiano en la España cervantina, y que vemos que se repite en el Quijote, como cuando protesta Sancho, en el capítulo XLIX de la segunda parte por la falta de comida, y le dan finalmente de cenar: «*un salpicón de vaca con cebolla y unas manos cocidas de ternera...*».

Vemos un salpicón emparentado directamente con la clásica receta de la «ropa vieja», que también utiliza los sabrosos restos del cocido, y que es muestra de una cocina popular y de aprovechamiento, como sucede con muchos de los platos reflejados a través de las páginas de *El Quijote*. Casi todas las noches don Quijote cenaba salpicón, que se preparaba con los restos de la olla del mediodía y que solía comerse frito (Díaz, 2005).

Duelos y quebrantos

La alimentación de nuestro hidalgo en su casa los sábados se realizaba a base de “duelos y quebrantos”, un plato preparado con huevos, sesos de cordero, tocino entreverado y torreznos.

Sobre la composición de los «Duelos y Quebrantos», existen opiniones distintas. Para unos, se trata de huevos con torreznos, chorizo y jamón. En el Diccionario de la Real Academia de 1803, citado por Rodríguez Marín en apoyo de su opinión, se lee que los «Duelos y Quebrantos» son, en Castilla La Mancha, «*tortilla de huevos y sesos...*» (Morel-Fatio, 1915). Otros, como Clemente Cortejón, sostienen que se trata de un «*guiso de carne*» (Cortejón, 1907).

Las primeras versiones de *El Quijote* al inglés, y al francés, tradujeron la locución «duelos y quebrantos», por los términos «*huevos y torreznos*». Azorín pensaba que la frase debió ser un tópico, un comodín, que no se refería a ningún plato (Pleskot, 2000). La frase podría entenderse como símbolo de «*poca o escasa comida*». En este sentido, Sancho dice que «*los duelos con pan son menos*» (II, 13), o «*todos los duelos con pan son buenos*» (II, 51). Las tristezas, la pobreza y la escasez, se sienten menos si hay algo de comer.

El curioso nombre que tiene dicho plato se puede deber a las costumbres alimentarias de los nuevos cristianos antes judíos viejos. Y es que el sábado es el día del precepto

religioso hebreo, el día de culto a Yahvé, la jornada festiva por excelencia, en la que casi todas las actividades están reglamentadas de acuerdo con un estricto código. Si a esto unimos que las creencias religiosas hebraicas prohíben tajantemente el consumo de cerdo, que tan abundantemente prolifera en los “duelos y quebrantos” en forma de jamón o tocino, encontramos una doble ruptura del código judío. A los judíos se les daban de comer “duelos y quebrantos” para demostrar la veracidad de su cambio de fe. El consumo de carne de cerdo durante el sábado supondría ese doble quebranto de la ley religiosa hebrea. Allá les va, para quienes quieran hurgar en las dobles intenciones, si Cervantes no hace un inquisitorial guiño por aquello de hebreos usos, pues comer cerdo se aleja de ser judío o converso (López Navío, 1957). Es posible que el nombre de este plato se deba a que se utilizaba los «duelos» por la oveja herida, y «quebrantos», por la oveja despeñada. Don Quijote tomaba los «duelos y quebrantos» los sábados, y era un plato de gente humilde.

Las suplicaciones

Las «suplicaciones» u obleas dulces, son muy antiguas. Durante una comida del rey Jaime I el Conquistador, en la Navidad de 1267, sacaron a la mesa unas obleas que entonces ostentaban «grabados» simbólicos o heráldicos (Piedrafita, 2005). Parece que el nombre de «suplicación», viene de la costumbre de introducir entre oblea y oblea, súplicas de carácter religioso. Las «suplicaciones» se llamaron luego “barquillos” (Pardo Bazán, 2014).

“más lo que yo sé que ha de comer el señor gobernador ahora para conservar su salud y corroborarla, es un ciento de canutillos de suplicaciones y unas tajadicas sutiles de carne de membrillo, que le asienten el estómago y le ayuden a la digestión” (II, 47).

La salva

Era costumbre de Sancho, esperar a que su señor «hiciese la salva» (II, 59). «Hacer la salva» era la prueba de la comida o bebida que hacía el catador, o persona de mayor relieve o responsabilidad entre los asistentes, para garantizar de que no había ningún peligro de envenenamiento. Solía hacerse desde muy antiguo, en los palacios de reyes y nobles señores. Pero Sancho no espera tal protocolo. Él, procura comer y engullir sea lo que fuere. Cuando don Quijote le habla del honor que supone sentarse a comer al lado de su «amo y natural señor», el escudero le responde: «¡Gran merced! Pero sé decir a vuestra merced, que como yo tuviese de comer, tan bien y mejor me lo comería en pie y a mis solas, como sentado a la par de un emperador. Y aun así, si vale decir verdad, mucho mejor me sabe lo que como en mi rincón sin melindres ni respetos, aunque sea pan y cebolla, que los gallipavos de otras mesas donde me sea forzoso mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser si me viene la gana, ni hacer otras cosas que la soledad y la libertad traen consigo» (I, 1). Los Gallipavos, eran los pavos, exquisito manjar que venía de América que se decoraban con plumas y panes de oro.

El manjar blanco

Era una especie de picadillo, a base de lonchas de ave cocidas durante un buen rato a fuego lento, en una salsa de leche, azúcar y harina de arroz, y solía servirse en forma de pellas (Joly, 1991). A pesar de no comer todo lo que Sancho quisiera tiene fama de comilón. Así se lo dice Don Antonio, en Barcelona: *«Acá tenemos noticia, buen Sancho, que sois tan amigo de majar blanco y de albondiguillas, que si os sobran las guardáis en el seno para otro día». -»No, señor, no es así»- responde Sancho- y Don Quijote que está delante, sabe bien que con un puño de bellotas o de nueces nos solemos pasar entrambos ocho días»* (II, 62).

Los gazpachos

El gazpacho debía ser plato muy corriente en tiempos de Cervantes (Puche, Serrano & Díez, 2004). Sancho al decidirse a abandonar el gobierno de su Ínsula, dice: *«Mejor me está a mí una hoz en la mano, que un cetro de gobernador; más quiero hartarme de gazpachos, que estar sujeto a la miseria de un médico impertinente que me mate de hambre»* (II, 53).

Las empanadas

Sancho tiene que hartarse casi por necesidad fisiológica y nada mejor que una empanada (Nadeau, 2015): *«Comenzó a embaular en el estómago el pan y el queso que se le ofrecía...»* (II, 59). Posteriormente dirá: *«Yo, a aquel arroyo me voy con esta empanada, donde pienso hartarme por tres días»* (II, 50). Estas empanadas eran de gran tamaño: *«Volvió Sancho desde allí a un poco, con una gran bota de vino y una empanada de media vara... de conejo albar»* (II, 13). Don Quijote expresa sus diferencias entre él y su escudero: *«Yo, Sancho, nací para vivir muriendo, y tú, para morir comiendo»* (II, 59).

El queso

Los quesos manchegos, no podían estar ausentes en la gastronomía de esta tierra. El queso no falta en las alforjas de Sancho. Cita como exquisito el de Tronchón (Teruel) (II, 66), que tenía ya gran fama (Valles, 2017). Pero con ser este queso muy bueno, le aventajaba el de la propia aldea de Sancho, el manchego artesano y que era el que hacía su mujer. El paje que vuelve de llevar la carta de Teresa Panza, *«díole (a la Duquesa) las bellotas, y más un queso que Teresa le dio por ser muy bueno, que se aventajaba a los de Tronchón»* (II, 52).

El queso es a veces blando o *«Estaba él (Sancho), comprando unos requesones que los pastores le vendían»* (II, 17). Estos requesones son los que aparecen en la aventura de Don Quijote con los leones, de forma que le escurrían por toda la cabeza. De la misma familia de productos lácteos, es la *«cuajada»*, que Don Quijote compara con la blancura de la mano de la hermosa Quiteria (II, 21).

«Acabado el servicio de carne, tendieron sobre las zaleas, gran cantidad de bellotas, y juntamente pusieron un medio queso más duro que si fuera hecho de argamasa.» (I, 11). Como prueba del hambre Sancho se despacha: “—Aquí trayo una cebolla y un poco de queso, y no sé cuántos mendrugos de pan —dijo Sancho—, pero no son manjares que pertenecen a tan valiente caballero como vuestra merced” (I, 10).

El vino

El queso va casi siempre acompañado de vino, pues aquel «despierta» a éste. Así, el cartero de los Duques dice a Sancho: «Si vuesa merced quiere un traguito, aunque caliente, puro, aquí llevo una calabaza llena de lo caro, con no sé cuántas rajitas de queso de Tronchón, que servirán de llamativo y despertador de la sed, si acaso está durmiendo» (II, 66).

Durante el discurso de la «dichosa edad», «Sancho comía bellotas y visitaba muy a menudo el segundo zaque que, porque se enfriase el vino, lo tenía colgado de un alcornoque» (I, 11). Y es que Sancho, muchas veces empinaba la bota «con tanto gusto, que le pudiese envidiar el más regalado bodegonero de Málaga...» (I, 8). Pero el escudero del Caballero del Bosque, que también es de la aldea de Sancho, no le va a la zaga, pues asegura: «Esta bota es tan devota mía, y quiérola tanto, que pocos ratos se pasarán sin que la dé mil besos y mil abrazos» (II, 13).

Allí donde bien se come, mejor se bebe y no agua. Así que vayamos al vino, pues todo en él es amistad y cultura, aunque antes en ello no precede Quinto Horacio Flaco.

“El ánfora guarda siempre el aroma del primer vino que guardó”

“—¡Bravo mojón! —respondió el del Bosque—. En verdad que no es de otra parte y que tiene algunos años de ancianidad.

—¿A mí con eso? —dijo Sancho—. No toméis menos sino que se me fuera a mí por alto dar alcance a su conocimiento. ¿No será bueno, señor escudero, que tenga yo un instinto tan grande y tan natural en esto de conocer vinos, que, en dándome a oler cualquiera, acierto la patria, el linaje, el sabor y la dura y las vueltas que ha de dar, con todas las circunstancias al vino atañederas? Pero no hay de qué maravillarse, si tuve en mi linaje por parte de mi padre los dos más excelentes mojones que en luengos años conoció la Mancha, para prueba de lo cual les sucedió lo que ahora diré. Diéronles a los dos a probar del vino de una cuba, pidiéndoles su parecer del estado, cualidad, bondad o malicia del vino. El uno lo probó con la punta de la lengua; el otro no hizo más de llegarlo a las narices. El primero dijo que aquel vino sabía a hierro; el segundo dijo que más sabía a cordobán. El dueño dijo que la cuba estaba limpia y que el tal vino no tenía adobo alguno por donde hubiese tomado sabor de hierro ni de cordobán. Con todo eso, los dos famosos mojones se afirmaron en lo que habían dicho. Anduvo el tiempo, vendióse el vino, y al limpiar de la cuba hallaron en ella una llave pequeña, pendiente de una correa de cordobán. Porque vea vuestra merced si quien viene desta ralea podrá dar su parecer en semejantes causas” (II, 31).

Postres y golosinas

Utiliza Cervantes comparaciones aprovechando cualidades de algunos alimentos, postres o golosinas: Maritornes, la mujer de Sancho, sin duda alguna «*olía a ensalada fiambre y trasnochada*» (II, 16). La facilidad para «*cercenar cabezas*» la compara con la blandura del mazapán (II, 26), Y con nabos (I, 35). Y hay más: «*algunos así componen y arrojan libros de sí, como si fueran buñuelos*» (II, 3). «*La nariz del escudero del Bosque... era de color amoratado, como de berenjena*» (II, 14), o «*de las berenjenas son amigos los moros*» (II, 2).

En otras comparaciones aparecen la «*granada*», el «*melón maduro*», las «*habas*», los «*dátiles*» (II, 21), la «*manteca*», la «*manzana*» (I, 10), el «*alfeñique*» (II, 1). Y utiliza el sabroso «*pisto manchego*» en un modismo familiar: «*dar pistos a su honra*», es decir, darse importancia. Aparecen las frutas de sartén (utilizando grasas animales principalmente manteca de cerdo), membrillos, uvas, nísperos, piruétano (peras salvajes), pasas, avellanas, almendras, nueces o bellotas.

En un pasaje cita Cervantes refiriéndose a los peregrinos que venían con Ricote: «*...Tendiéronse en el suelo... No faltaron aceitunas, aunque secas, y sin adobo alguno, pero sabrosas y entretenidas*» (II, 54).

La siesta, la mesa en verano y los helados

También se cita en *El Quijote* una costumbre española muy relacionada después de comer. Hasta 10 veces se refiere Cervantes a la siesta, ese sueño corto tras la comida (Rodilla, 2016). Echan su obligada siesta los peregrinos, medio aturcidos por el vino. «*Acabóse el banquete, durmieron la siesta*». «*Don Quijote se fue a reposar la siesta...*» (II, 3). Sancho respondió que era verdad que tenía por costumbre dormir cuatro o cinco horas las siestas del verano» (II, 32). Por «*servir a la bondad de la Duquesa, procuraría con todas sus fuerzas no dormir aquel día ninguna hora de siesta*» (II, 32). Y se cita como caso excepcional: «*Cuenta, pues, la historia que Sancho no durmió aquella siesta*» (II, 33).

Resulta curiosa otra costumbre de los pueblos españoles en la época: la de poner la mesa a la puerta de las casas, en días calurosos. También la vemos en *El Quijote* (I, 2): «*Pusiéronle la mesa en la puerta de la venta, por el fresco*». También nombra Cervantes los helados: «*el meneo dulce de la cantimplora*» (II, 45). «*Cantimplora*» es, según Covarrubias «*una garrafa de cobre para enfriar en ella el agua o el vino, enterrándola en la nieve, o meneándola dentro de un cubo con la dicha nieve, cosa muy usada en España*». También se citan «*bebidas de nieve*» (II, 58), recordando las que tomaba en casa de los Duques.

5. Conclusiones

En sus hábitos alimentarios, don Quijote refleja su forma de pensar, su condición de hidalgo y sus creencias religiosas, relacionadas con su forma de comer, con los días en que come determinados alimentos, remarca su condición de cristiano viejo, sin antepasados judíos ni musulmanes.

Cervantes presenta el panorama de un momento histórico español en el que se perciben una serie de costumbres gastronómicas muy ricas y complejas, algunas de ellas herencia de la cocina hebrea y de la cocina árabe, que se mezclaron con la tradicional cocina de los cristianos, consiguiendo una fusión gastronómica. Algunas de las costumbres alimentarias actuales son herederas de la sociedad que refleja *El Quijote*. Muchos de los platos y manjares citados por Cervantes en su libro, permanecen en la práctica gastronómica de Castilla La Mancha actual (Pillet Capdepón, 2011). Además del queso de la aldea de Sancho, que no es otro que el queso manchego, y los vinos, podemos saborear como aperitivos y entremeses, las “Berenjenas de Almagro”, el pastel de liebre o perdiz, y el salmorejo manchego. Como platos típicos tenemos las “gachas de matanza”. Otros de los platos actuales son las “migas”. También está la “olla podrida” o el “salpicón manchego”. En cuanto a los “gazpachos manchegos”, de ser un plato esporádico, está pasando a hacerse más común en los restaurantes manchegos y el exquisito “morteruelo” (una especie de paté).

En *El Quijote* Cervantes recoge un extenso recetario de la cocina manchega, una cocina basada en las actividades agrícolas y ganaderas de la zona, en los productos naturales y autóctonos de Castilla La Mancha. Se trata de una comida que presenta platos muy nutritivos y calóricos, sabrosos y adaptados a las necesidades de la población de la Mancha de aquella época, desde grandes señores a labradores o arrieros. Algunos de los platos más importantes de la cocina del Quijote son los sonoros “duelos y quebrantos”, la carne de cabrito y las tiernas gallinas de corral, las ollas, los gazpachos manchegos o las empanadas. El vino transportado en pellejos de gran tamaño o pequeñas botas. Los hábitos alimentarios reflejan toda una cultura, desde los relacionados con el ámbito religioso, a otros de ámbito social como las diferencias que quedan patentes entre los hidalgos y la gente del pueblo.

A través de las páginas del *Quijote* se pone de manifiesto la cultura alimentaria de los hidalgos de la época, de los hidalgos pobres pero también se manifiesta una cultura popular y cotidiana que cuando no había nada para echarse a la boca se alimenta con bellotas. También hay algunas señales de la cocina de élite. Pero la realidad se impone, mientras que don Quijote sueña con aventuras, Sancho se encarga de abastecer como puede a su señor y a las caballerías. Sus intereses alimentarios reflejan su forma de vivir y de pensar en una época histórica concreta, que Cervantes escribe las costumbres culinarias de nuestro héroe manchego universal.

6. Referencias bibliográficas

- ALMODÓVAR, M. Á., MARTIN, M. A. A., & ALMODÓVAR, A. M. *El hambre en España: una historia de la alimentación*. Oberon Books, 2003.
- CARBAYO HERENCIA, J. A. Alimentos relacionados con la novela Don Quijote de la Mancha ¿Seguían las recomendaciones nutricionales saludables aconsejadas en la actualidad?. *Clínica e Investigación en Arteriosclerosis*, núm. 27 (4), pp. 193-204, 2015
- CORTEJÓN, C. *Duelos y quebrantos:(I. cap. 1) Comentario a una nota de la primera edición crítica del “Don Quijote”*. Tip. La Académica, 1907.
- DE CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2005.
- DÍAZ, L. *La cocina del Quijote*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- HERNÁNDEZ SAMPIERI, R., FERNÁNDEZ COLLADO, C., & BAPTISTA LUCIO, P. *Metodología de la investigación*. México DF: Mc Graw Hill, 2014.
- JOLY, M. Las burlas de don Antonio. En torno a la estancia de Don Quijote en Barcelona. *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 71-81, 1991.
- LÓPEZ NAVÍO, J. Duelos y quebrantos, los sábados. *Anales cervantinos*, núm. 6, pp. 169-191, 1957.
- MADERA, P. G., CABREJAS, B. M., & CABREJAS, M. M. La dieta de don Quijote. *Revista Clínica de Medicina de Familia*, núm. 9 (3), pp. 250-251, 2016.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, E. Duelos y Quebrantos. Rebusnos de casta en un menú cervantino. Sobre los que con desazón comen “duelos y quebrantos los sábados” y motejados de “cazoleros” o “berenjeneros”. *Casa del Tiempo*, núm. 83, pp. 84-93, 2005.
- MOREL-FATIO, A. Duelos y quebrantos. *Bulletin hispanique*, núm. 17(1), pp. 59-61, 1915.
- MUÑOZ CORONEL, J. Comida y gastronomía en la España de “El Quijote”. *Cuadernos de Estudios Manchegos*, núm. 35, pp. 17-32, 2010
- NADEAU, C. A. A Gastronomic Map of Don Quixote Part 2. *eHumanista*, núm. 4, pp. 140-158, 2015.
- PARDO BAZÁN, E. *La tribuna*, Linkgua, 2014.
- PARKER, A. A. *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y Europa (1599-1753)* (Vol. 164). Barcelona: Gredos, 1971.

- PICCUS, J. La mejor pieza que comía pan en el mundo. *Romance Notes*, núm. 5(2), pp. 168-173, 1964.
- PIEDRAFITA, E. La alimentación en Aragón en el siglo XIII: el modelo clerical y el nobiliario.” *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, núm. 80-81, pp. 99-132, 2005.
- PILLET CAPDEPÓN, F. El turismo de interior y el patrimonio territorial en Castilla-La Mancha. *Cuadernos de Turismo*, núm. 27, pp. 725-741, 2011.
- PINILLOS, M. C. Emblemas en el Quijote. El episodio de las bodas de Camacho. *Criticón*, núm. 71: pp. 93-104, 1997.
- PLASENCIA, P. *A la mesa con Don Quijote y Sancho*. Barcelona: Suma, 2005.
- PLESKOT, E. El narrador y el lector en La ruta de Don Quijote de José Martínez Ruiz, Azorín. *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, núm. 24, pp. 75-87, 2000.
- PUCHE, R., SERRANO, M., & DÍEZ, J. (2004). *Guía de viaje por la ruta de Don Quijote: itinerarios, monumentos, gastronomía y folclore*. Cali: Grupo Editorial Norma.
- RINCÓN, J. S. *El mundo social del” Quijote”*. Barcelona: Gredos, 1986.
- RODILLA, M. J. “Alzados los manteles.” El arte de la palabra y la sobremesa en el Quijote. *Romance Notes*, núm. 56 (1), pp. 27-33, 2016.
- SÁEZ RIVERA, D. M. Marcos Fernández: «Capítulo y explicación de la palabra hidalgo o hidalga», en *Olla podrida a la española... (1655)*. *Anales Cervantinos*, núm. 40, pp. 283-310, 2008.
- SIMÓN PÁLMER, M. D. C. *La alimentación y sus circunstancias en el Real Alcázar de Madrid (No. 2)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- SUPO, N., & DARÍO, J. *Influencia de la Gastronomía Española en la cultura Gastronómica de la ciudad de Guayaquil*. Doctoral dissertation, Facultad de Ingeniería Química. Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 2015.
- TAMAMES GÓMEZ, R. (2005). La condición económica de Don Quijote y Sancho en la sociedad española del siglo de oro. *Información Comercial Española*, núm. 824, pp. 141-154, 2005.
- VALLES, J. *La gastronomía en tiempos de Cervantes*. Madrid: LID, 2017.
- VILLEGAS BECERRIL, A. Hábitos alimentarios y cocina del Quijote. *Ámbitos*, núm. 13, pp. 23-27, 2005.
- VIVAR, F. Las bodas de Camacho y la sociedad del espectáculo. *Cervantes*, núm. 22 (1), pp. 83-109, 2002.

Capítulo V

La muerte de Atahualpa, un hecho histórico en el ámbito de la cultura: enfoque transtextual

Carlos Vacacela Medina
Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador)

1. La literatura como fuente receptora del tema de la muerte de Atahualpa

Resulta pertinente, antes de abordar el hecho literario desde el enfoque transtextual, conocer el marco histórico que inspiró la aparición de la elegía, objeto de estudio desde la concepción de Gerard Genette y Julia Kristeva. En este sentido, se observa que la literatura se muestra como una fuente receptora de temas que surgen en el contexto de la realidad. Una vez que los temas se codifican mediante procesos de creación literaria aparecen los distintos trabajos o análisis encaminados a responder algunas inquietudes. En función de este criterio, nos acercaremos al acontecimiento histórico que ocurrió en Cajamarca en 1533, año de la muerte de Atahualpa, y que ha sido capaz generar la aparición, en distintos géneros, de varias composiciones referidas a la muerte del Soberano Inca. Resulta interesante conocer que el hecho histórico haya impactado de tal manera que, hasta la actualidad, se guardan las piezas que poéticamente abordan el tema.

En este orden, conviene resaltar que alrededor de un mismo marco histórico aparecen tres composiciones distintas y geográficamente distantes: en Perú, el *Apu Inca Atawallpaman*, que se traduce como Elegía a la muerte de Atahualpa, cuyas fechas de creación y de recopilación no se registran con claridad, aunque al respecto, César Toro Montalvo (42) expresa que fue recopilada por Jesús Lara; Jean Philippe Husson (267) por su lado, al atribuir el hallazgo a Cosme Ticona, recalca que se trata de un escrito que corresponde al siglo XVII. En Bolivia, se tiene conocimiento de dos hechos literarios: una pieza teatral denominada *Atau Wallpaj p'uchukakuyinpa Wankan*; de la que igualmente no se tienen noticias del autor; el manuscrito que utiliza Jesús Lara (1859-1939) para la traducción está fechado en 1871; y, otra composición que apareció en verso, y se la atribuye a Ciro Bayo (1859-1939), es *El rescate de Atahualpa*. En Ecuador tenemos el *Atahualpa huañui*, cuya autoría se la atribuye a Jacinto Collahuaso, asomó por primera vez en la *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, traducida primero por Luis Cordero y luego por el mismo recopilador, Juan León Mera; posterior a las mencionadas traducciones no se han dado intentos serios de una nueva versión en español.

Las composiciones mencionadas son las más difundidas y las que han sido objeto de estudio, en mayor o menor grado, por escritores, historiadores e investigadores de la literatura.

Resulta de gran interés indagar dichas manifestaciones literarias, al considerar que las tres se refieren a un mismo hecho histórico, pero que asoman en distintas dimensiones temporales y espaciales. A no dudar, existen otras composiciones que abordan la misma temática, así, por ejemplo, tenemos la pieza dramática que Jesús Lara lo traduce como *La tragedia de la muerte de Atahualpa*¹, donde existe una especie de diálogo, presagiando la muerte, entre el soberano y sus «Adorables y tiernas princesas» (Osorio 13), como el mismo inca manifiesta; pero no necesariamente aborda el tema de la prisión y muerte.

Conforme se puede apreciar, el suceso histórico acaecido en Cajamarca ha inspirado la creación de varios hechos literarios dentro de los géneros que, a no dudar, son objeto de estudio por analistas y críticos literarios. Bajo el enfoque transtextual, es necesario no mirar con indiferencia la presencia de elementos o escenarios del acontecimiento histórico que se pueden infiltrar y asomar en un hecho literario; de ahí, la necesidad de conocer el contexto histórico que da lugar al apareamiento de las elegías.

2. La transtextualidad: punto de partida

Las distintas maneras de relación entre el hecho histórico y el literario se ha de comprender desde la arista de la transtextualidad y sus distintas categorías desarrolladas por Gerard Genette y Julia Kristeva. Cabe resaltar que la transtextualidad se manifiesta mediante varias categorías como la metatextualidad, intertextualidad, hipertextualidad, hipotextualidad, ellas permiten abordar el estudio del hecho literario para identificar sus relaciones.

El propósito de lograr un análisis exhaustivo de la elegía conlleva un estudio desde ópticas diferentes y complementarias; no podemos desconocer que todo hecho literario tiene una fuerte vinculación con la sociedad y con el medio. O, si se lo mira desde el lado sociológico de la literatura, todo objeto literario implica la confluencia de tres elementos inseparables: creador o escritor, hecho literario y lectores o destinatarios. En consecuencia, si estos elementos se encuentran imbricados, subyace una gran responsabilidad del escritor, así, según Jean Paul Sartre, su función «consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente» (54); en otras palabras, un hecho literario, producto de la creación del hombre. es parte, también, de una sociedad y de una época.

En el proceso de análisis e interpretación, del mismo modo, es imposible desconocer el contexto de su creación, las circunstancias sociales, políticas, ideológicas y culturales que dieron origen y significado. De ahí que, a decir de Robert Scarpit, «ni los historiadores de la literatura, ni los críticos literarios pueden ya permitirse ignorar las determinaciones

1 Existen varios nombres con los que la historia ha nombrado al último soberano inca: Ataw Wallpa, Atau Huallpa, Atabaliba, Atabalipa, Atahuallpa, Atahualpa, Atawallpa, pero el más frecuente es este último, y no se trata más que de una sinonimia; esta variedad se debe a que aprender el idioma resultó tarea difícil y las pocas palabras aprendidas por los españoles fueron deformadas (Zárate 38).

que las circunstancias externas, y en particular las sociales, hacen pesar sobre la actividad literaria» (9) si consideramos que un hecho literario es el producto de la percepción creadora con vínculos históricos y sociales. Bajo tales consideraciones, es preciso esbozar un ligero panorama del contexto histórico donde nace la *Elegía a la muerte de Atahualpa*. Para dicho fin, es necesario realizar un acercamiento a las concepciones y categorías sobre la transtextualidad y la intertextualidad referidas por Genette y Kristeva.

2.1. La transtextualidad y sus categorías

Resulta imperativo, antes de iniciar el presente capítulo, conocer lo que se entiende por transtextualidad e intertextualidad: al primero, que se lo conoce también como la trascendencia textual, Gerard Genette (1930) lo define sencillamente como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (9), en palabras de Fanuel Hanán Díaz es aquella «capacidad que tienen todos los textos de relacionarse en diferentes formas con otros textos [...] y no necesariamente indica una relación intertextual propiamente, ya que esta se rige por el principio de la copresencia efectiva» (41). Entre las categorías de la transtextualidad sobresale la intertextualidad tratada ampliamente por Julia Kristeva (1941), quien se fundamenta en el enfoque realizado por Bajtin y nuevamente retomada por Genette; para ella, el término alude a «la copresencia de dos o más textos, o la presencia efectiva de un texto en otro» (Hanán Díaz 41), o lo que es similar a encontrar distintas voces e ideas en un mismo espacio dentro del texto.

La finalidad de abordar el estudio de la *Elegía a la muerte de Atahualpa* desde la arista de la transtextualidad es identificar cómo trasluce el hecho histórico cuando se aborda el tema en distintas manifestaciones culturales; y, aunque Genette no presenta las categorías transtextuales en el orden que lo presentamos, trataremos de resaltar sus principales características con claridad y de manera fidedigna al pensamiento de sus creadores.

¿Por qué abordar con prioridad el tema de la transtextualidad? Sencillamente porque es el punto de partida para todo estudio que considera las circunstancias históricas y sociales; y, aunque este concepto está recomendado para la narrativa, lo hacemos válido para la poesía; dado que nos ofrece la posibilidad de abordar el hecho literario y buscar la manera en que se relaciona un texto con otro texto o se pueden advertir las condiciones que permitieron su creación, sin pretender que sea exhaustiva ni definitiva la vinculación entre las circunstancias y el hecho literario.

Según la transtextualidad, en los términos que considera Genette, existen diversas maneras de relacionar entre un hecho literario y otro, y no necesariamente con otro texto, puede relacionarse con un acontecimiento, con una manera de pensamiento, con ciertas estrategias sociales, etc. La manera clásica, explícita, más frecuente y sencilla es la *cita* que se la hace constar entre comillas; una manera camuflada y menos explícita es el *plagio*, en que el escritor copia algo y no lo cita; una tercera manera en la que se puede

hablar de transtextualidad es la *alusión*, es decir cuando una idea se encuentra implícita, únicamente sugerida, para que el crítico o el estudioso de la literatura la descifre (Genette 10). La transtextualidad así concebida, incluye varias categorías como: intertextualidad, paratexto, metatexto, hipertexto y architexto.

3. El hipotexto

En primera instancia, y según nuestras exigencias, es necesario enfrentarnos a la categoría denominada hipotexto, entendido como el pre-texto, o como aquellas circunstancias que han conllevado a la creación del objeto literario. Aunque en términos de Genette (15) debe entenderse a la obra que ha sido inspirada en otra, en nuestro caso, pese a no ser necesariamente una obra, podemos considerar a las circunstancias histórico-sociales de la época de la conquista y colonización como el pre-texto; porque es ahí donde surge o se inspira el poeta individual-colectivo, para componer la elegía, como una estrategia de inmortalizar el hecho histórico y el nombre del soberano. La categoría descrita debe graficarse como una relación binaria, en nuestro caso la elegía es un hecho B, surgida o derivada de un hecho A que es el acontecimiento histórico real ocurrido en Cajamarca. Hanán Díaz observa que los hipotextos constituyen una especie de antecedente o «textos anteriores que se permean en una obra o sobre los cuales se efectúa la intervención» (40); constituyen una especie de fuente de donde emerge una obra literaria.

3.1. El hecho histórico como hipotexto de la elegía

Dentro del contexto semántico sugerido por Genette, se vuelve imperiosa la necesidad de identificar como hecho A, el acontecimiento histórico; y, como hecho B, la *Elegía a la muerte de Atahualpa* que hunde sus raíces en ese hecho real originado por la presencia de Colón en tierras americanas. El punto A (hipotexto) se explica mejor a través de la historia al conocer que, a raíz de la muerte del inca Huayna Cápac, el Tahuantinsuyo entró en un serio proceso de inestabilidad política y social, debido a que el soberano falleció sin decidir quién sería el sucesor del trono. Cronistas como Pedro Sarmiento de Gamboa, Juan Santa Cruz Pachacuti Yamqui, Bernabé Cobo, Martín de Murúa y Miguel Cabello Balboa aseveran que al respecto hubo un testamento y que, por preferencia de su padre, el que debería desempeñarse en el poder era Ninancuyunchi, el hermano menor de Atahualpa, como segunda opción figuraba Huáscar; en ningún lugar del testamento constaba Atahualpa como posible heredero del trono. Pero el destino que se avizoraba para el imperio y las conveniencias de ambición y poder de cada heredero condujeron a una encarnizada lucha entre los hermanos: Huáscar, nacido en el Cuzco, hijo de la legítima coya Raura Ocllo y Atahualpa, también hijo de Huayna Cápac y de la Princesa Paccha, nacido al norte del imperio que tenía a Quito como su principal centro administrativo (González Suárez 250).

Conocido es que, tras su muerte, Huayna Cápac fue embalsamado y llevado de manera sigilosa al Cuzco para no despertar sospechas de su fallecimiento y no alarmar a la gente de los lugares por donde pasaba el séquito funeral. Desaparecido su padre, las batallas entre los hermanos fueron inevitables; finalmente, Atahualpa ganó la batalla contra su hermano y decidió entrar en Cajamarca; por aquel entonces ya se hablaba de la presencia de unos hombres extraños de piel blanca, los españoles. Según Roberto Páez (55), Pizarro, que había llegado acompañado de apenas 177 hombres: 110 de a pie y 67 de a caballo, divisaba con detenimiento el movimiento de las tropas de Atahualpa que habían triunfado sobre las de su hermano Huáscar. Atahualpa, debido a su poder y popularidad, representaba un riesgo inminente que creyeron conveniente tomarlo preso.

En este contexto, según nos refiere la historia, fue «El día viernes 15 de noviembre de 1531 [que] pudo contemplar Pizarro por vez primera la ciudad incaica de Cajamarca, ...en un arranque de audacia y de valor propio de esos tiempos y esos hombres, Pizarro tomó preso a Atahualpa» (Páez 55). En la misma obra se dice que una vez capturado y al no aceptar el alegato, que por orden de los Reyes de Castilla debían dar los conquistadores, se vieron obligados a combatir contra el inca Atahualpa; Valverde, al observar la reacción del soberano, no encontró otra alternativa que utilizar las armas; este enfrentamiento dejó un saldo aproximado de dos mil nativos muertos. Aunque, incluso, la fecha de su muerte es un tanto discutida, pero con seguridad su fallecimiento se registra en 1533. Raúl Porras Barrenechea señala el mes de su muerte no en noviembre, sino el 31 julio (65).

Con la muerte de Atahualpa, en 1533, la civilización inca que se encontraba en pleno apogeo llegó a su fin; terminando de esta manera, y para siempre, con la presencia indígena en el escenario político y administrativo del Tahuantinsuyo. El acontecimiento suscitado en Cajamarca, actual ciudad del Perú, no podría ser borrado fácilmente de la memoria colectiva del destruido imperio; no habría sido sencillo olvidar el amparo que brindaba el derrotado soberano, como tampoco olvidarían el día en que cayó prisionero y fue muerto por manos extrañas. Este hecho debió haber impactado de diversa manera en el colectivo social de todo el Tahuantinsuyo; el fatídico día no pudo ser borrado de la memoria de su gente; y, como muestra de un imposible olvido de este acontecimiento en lo posterior asomaron varias manifestaciones culturales. En primer lugar, creaciones literarias como *La Tragedia de la muerte de Atahualpa*, *Al gran inca Atahualpa* y *Elegía a la muerte de Atahualpa*. Luego, con el transcurso del tiempo, el tema de la muerte del soberano se hace presente en el ámbito de la escenografía y en otros campos.

Como se puede observar, las circunstancias histórico-sociales (punto A) constituyen la condición para el apareamiento del punto B que es la elegía. En términos de las relaciones hipotextuales, el hecho real ocurrido en Cajamarca constituye una especie de pre-texto de los textos literarios identificados con la muerte de Atahualpa.

4. La hipertextualidad

Para comprender esta categoría, es necesario recordar la relación A-B que establece Genette, donde A es el antecedente, el hecho histórico, llamado hipotexto; y, B, llamado hipertexto. Muchas veces un hipertexto genera el apareamiento de obras derivadas, tales como comentarios, críticas, etc. a los que conocemos con el nombre de metatextos, que será explicado más adelante. Es pertinente no perder de vista el enfoque transtextual que hasta este momento se ha explicado: hecho A (acontecimiento histórico), hecho B (las elegías que hablan de la muerte de Atahualpa), hecho C (textos que surgen a raíz del texto B) como textos derivados, en calidad de comentarios u otros estudios.

4.1. Atahualpa en las tres elegías: un caso de hipertextualidad

En la dimensión hipertextual, como consecuencia del hipotexto, aparecen en el panorama de los países andinos tres elegías: en Ecuador, el *Atahualpa huañui* que se traduce como *Elegía a la muerte de Atahualpa*; en Perú el *Apu Inca Atawallpaman* que se traduce tal como lo encontramos en Ecuador; y en Bolivia *El rescate de Atahualpa*.

Dentro de este género encontramos tres grandes composiciones: dos en quechua, una en Perú y otra en Bolivia, y una en quichua que corresponde al Ecuador. Todas ellas de autores anónimos con traducciones de estudiosos de la lengua nativa correspondiente a cada uno de sus países.

Aparece así en el Ecuador, en lengua quichua, *Atahualpa huañui* que ha sido traducida por Juan León Mera y por Luis Cordero como *Elegía a la muerte de Atahualpa*. De la versión original en quichua, inicialmente, se puso en tela de duda su autoría; aunque no se conoce exactamente la fecha en que fue escrita, en la actualidad, los estudios confirman que la elegía fue escrita en el Ecuador.

La versión traducida al español, y la más difundida que se conoce de la elegía ecuatoriana, consta de cuarenta y cuatro versos octosílabos. Estudiosos de la literatura y de la lengua, en Ecuador, como Fausto Aguirre Tirado², en una conversación manifestaba la necesidad de una investigación rigurosa para encontrar el manuscrito de la elegía; afirmó que el original es más extenso, no está traducido por ningún estudioso y consta de, aproximadamente, ciento veinte estrofas. Presumiblemente, aseguró el académico, se encuentra en una de las universidades de los Estados Unidos. Sobre este dato, no hablan las historias de la literatura ecuatoriana.

Cabe resaltar que de la composición encontrada en el Ecuador se reconocen de manera oficial dos versiones traducidas al castellano: la de Juan León Mera y la de Luis

2 Catedrático de la Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador) y Miembro de Número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua correspondiente de la Real Española de Madrid. Sus estudios y publicaciones de investigación se orientan al ámbito de la lingüística y de la crítica literaria.

Cordero Crespo. No se han dado, luego de ellas, intentos de ofrecer una nueva traducción. Las traducciones de los autores mencionados son rescatables para su momento, porque, al presentar las versiones en español, de alguna manera llenaron el vacío de una expresión desde la perspectiva de los conquistados y, por ende, un intento de literatura aborigen; posteriormente se desconoce el interés por realizar un estudio literario a profundidad o por ensayar nuevas traducciones. Varios son los estudios del tema de la muerte de Atahualpa, pero el enfoque se centra en el hecho histórico.

En Perú, aparece traducido al español, curiosamente con el mismo nombre de *Elegía a la muerte de Atahualpa*, consta de 23 estrofas que alternan entre 6 y 4 versos.

En Bolivia encontramos dos obras representativas: una pieza teatral denominada *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan* que traducida al español es *La tragedia del fin de Atau Wallapa*; y, un soneto quizá el más representativo, según nuestra línea de trabajo es *El rescate de Atahualpa*, que aparece escrita en español; se desconoce si se trata de una traducción o si fue escrita en español.

Los hechos literarios mencionados se encuentran amparados bajo la posición de Genette: «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto)» (14); los ejemplos de hipertextos generados por el antecedente histórico se desarrollan ampliamente en el capítulo tres.

4.2. La metatextualidad: estudios derivados

Dentro de esta clasificación, se encuentra la *metatextualidad* que según Genette permite la trascendencia de un texto a través de comentarios, de interpretaciones, de análisis hermenéuticos, etc.; en este sentido, se ha de entender que «La metatextualidad es por excelencia la relación crítica. Naturalmente se han estudiado mucho ciertos metatextos críticos y la historia de la crítica como género» (Genette 13). Por lo tanto, todo estudio que se realice en función de un tema o de un texto determinado se considera dentro del enfoque metatextual, como categoría de la transtextualidad.

Si por metatextualidad hemos de entender, junto al criterio dado por Genette, como «la relación —generalmente denominada “comentario”— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo» (13), podemos citar a manera de ejemplo los diferentes estudios que enfocan el tema de la muerte de Atahualpa. Un artículo que se refiere a la obra se considera dentro de esta categoría porque es una especie de interpretación de una determinada temática.

La finalidad de ejemplificar las distintas categorías metatextuales, a través de estudios y artículos, es demostrar al lector la manera cómo han abordado el tema los distintos autores que constan a continuación.

4.3. Historia de la literatura como categoría metatextual

En primera instancia, como categoría metatextual, conviene resaltar que, dentro de las letras ecuatorianas, existen estudios como los de Rodríguez Castelo que considera a la *Elegía a la muerte de Atahualpa* como una de las piezas fundamentales de la literatura ecuatoriana y realiza un comentario de la traducción de Mera y de Luis Cordero, su enfoque histórico literario habla del apareamiento de la elegía como hija de autor anónimo y que tuvo dos traducciones. Por su parte, Isaac J. Barrera (815) realiza un enfoque del poema como parte de la creación surgida a raíz del asesinato al máximo líder inca; al igual que el escritor anterior, realiza una interpretación de los hechos históricos más que literarios.

Todo hecho literario potencia varias posibilidades de creación, recreación y de estudio; pues, los textos son escritos en una época y circunstancias determinadas y todo cuanto de ellos se desprenda es, en el fondo, una recreación o una reinterpretación. En tal virtud, al señalar la manera de tratar el tema dentro de la historia de la literatura, nos referimos precisamente a la metatextualidad que gravita en torno al texto -hecho histórico- que genera la creación de las distintas manifestaciones culturales.

Resulta interesante observar cómo un acontecimiento histórico ha sido capaz de incidir en la creación literaria. Luego del episodio que da fe de la muerte de Atahualpa -hecho histórico- el impacto causado en sus súbditos fue capaz de pervivir durante años, a través de la memoria colectiva, y plasmar en algún momento en creaciones que llegan hasta nuestros días.

Otros casos de metatexto, bajo la concepción de la transtextualidad, encontramos al referirnos a los artículos que sobre este tema se han realizado.

La mayor parte de estudios que giran alrededor del tema de la muerte de Atahualpa se identifica frecuentemente con el análisis del hecho histórico. En ese orden encontramos un estudio realizado por el investigador de la Universidad de Tucumán, Clemente Hernando Balmori, publicado en Argentina en 1955, referido al hecho histórico de la muerte de Atahualpa, mas no al hecho artístico como producto de dicho acontecimiento. Si demandara considerar dentro del enfoque de la transtextualidad, el caso de Balmori, se lo ubicaría como un estudio metatextual, porque se ha de entender como «la relación que tiene un texto con otro que lo critica» (Jarrín 32). El tópico de la transtextualidad lo ahondamos más adelante.

4.4. Artículos como caso de metatexto

En el recorrido por identificar los estudios que abordan el tema de nuestra investigación, desde el enfoque metatextual, nos encontramos con un interesante artículo de Simone Accorsi denominado *Los cuatro cantos del mundo*, en el que, luego de abordar

los cuatro puntos de los que se integraba el Tahuantinsuyo³ (*Chinchasuyo*, *Collasuyo*, *Cuntisuyo* y *Antisuyo*) se refiere al hecho de la muerte de Atahualpa y al apareamiento de la elegía. El análisis resalta el desconcierto que generó la pérdida de su máximo líder como resultado de un ardid que debía cumplirse de manera inevitable o, en palabras del mismo autor, el artículo realiza un enfoque que «trata de la vida en el *Tawantinsuyo* y del caos instaurado en el mundo del Incario con la muerte de Atahualpa (1533) en manos de los conquistadores [...]. A partir del análisis del poema anónimo *Apu Inka Atawallpaman* [se conocerá] el desconcierto del pueblo quechua por la pérdida de su líder» (11).

En este mismo orden, dentro de los estudios metatextuales, Rafael Negrete Portillo, en 2013, realiza un estudio sobre la *Tragedia del fin de Atawallpa* (*Atau Wállpaj p'uchukakuyninpa wankan*) y centra su enfoque, más que en el hecho histórico y su transliteración, en lo que ese acontecimiento significa en la actualidad, como consecuencia de una incomunicación cultural. Todo cuanto ocurrió a finales del «siglo XV e inicios del XVI, las tierras andinas presuponían un reto remodelador de la forma dramática» (1020). Según el estudioso mencionado, hubo un tipo de representación escénica a su manera que, con la llegada de los conquistadores, se fue mezclando y alimentándose con los elementos del teatro español. Aborda de manera crítica el tema de la muerte del último soberano desde una postura de la dramaturgia y los estudios escénicos. Pues, América es, en este contexto, la tierra prodigiosa en el ámbito de la creación artística; la captura, prisión y muerte del Inca ha dado paso a la creación de varias obras dentro de la literatura, el teatro, el cine, la música e, inclusive, la pintura. Baste solo con leer los acontecimientos históricos para imaginarnos de inmediato una escena llena de dramatismo, colorido y novedad: su gente, sus montañas, la selva, las aves, etc. Razón suficiente para evitar estudios, de cualquier naturaleza «sin establecer un punto de partida contextual claro y lo menos inexacto posible» (Negrete Portillo 1021).

El emprender un estudio sin conocer el contexto histórico, social, lingüístico representa una especie de incomunicación con el hecho literario; en el caso nuestro, se exige contextualizar la elegía en el marco histórico; sin tal acercamiento se produce una barrera de incomunicación cultural que impide un conocimiento mutuo. Dentro del tema de estudio que nos ocupa, uno de los primeros aspectos a considerar es el uso del lenguaje dentro del género que fuere. Así, el lenguaje, para las representaciones escénicas, no puede trastocar ninguna significación y en ese contexto en muchas ocasiones se alteran o se incluyen elementos que no comunican ni aportan al conflicto escénico, que es lo que da vida al teatro.

Resulta urgente la necesidad de una interpretación fidedigna de los escritos originales con el fin de impedir que se incluyan escenas que no constan, sobre todo si estos impiden o tergiversan su interpretación. Existe una distancia entre una pieza escrita en verso y la adaptación escénica; por ejemplo, en el texto de *Tragedia del fin de Atahualpa*

3 Nombre que habían dado los Incas al imperio que encontraron los españoles a su llegada. En el siguiente capítulo se explica de manera más precisa su significado.

existen diálogos entre un acontecimiento y otro que representan escenas distintas que al hacer el montaje escenográfico queda a libre albedrío el tiempo que debe transcurrir entre una y otra escena, del que no se tienen pistas en los textos originales. En la tragedia mencionada se pone de relieve la incomunicación debido a la diferencia de lenguas que dificultan en la puesta en escena donde aparece solo un personaje en representación de los conquistadores, y ese personaje es Felipillo quien como su representante.

Las distintas manifestaciones culturales descritas demuestran que todas son deudas de un mismo hecho histórico. *Elegía a la muerte de Atahualpa* es la metáfora de los acontecimientos que marcaron el fin del Tahuantinsuyo y cualesquiera sean los géneros que revelen los hechos históricos, sirven, en el contexto social andino, para mantener vivos los acontecimientos y proyectarse hacia un nuevo horizonte ideológico y social.

La alusión al tema referido en el estudio de la *Elegía a la muerte de Atahualpa* se explica con transparencia al enmarcarla en los sucesos históricos que relatan los cronistas de la época de la conquista y la colonia. Su estudio se aborda desde las categorías de la transtextualidad al considerar que se generan tres variantes o hechos literarios referidos a un mismo tema y que aparecen en tres países que hoy integran Latinoamérica: Ecuador, Perú y Bolivia; y desde la hipertextualidad se explica el surgimiento de una nueva versión de la traducción al español, partiendo de un texto original y de un estudio contrastivo de las traducciones existentes.

Es necesario resaltar que la muerte del líder inca, debido al impacto causado, es conocida en todos los pueblos andinos; en el Ecuador se sabe de la existencia de la *Elegía a la muerte de Atahualpa*, pero es lamentable que no se hayan realizado estudios exhaustivos sobre este asunto ni se le ha asignado el verdadero valor que permita considerar el punto de partida de la lírica ecuatoriana.

Otro estudio interesante, considerado como una categoría metatextual, lo encontramos en el trabajo de Mónica Valdano-López. En las primeras páginas de su artículo titulado «Atahualpa bajo el poder de la mirada», fechado en 2010, realiza una reflexión crítica acerca de lo manifestado por el Inca Garcilaso de la Vega cuando afirma que Atahualpa «salió de buen entendimiento y agudo ingenio, astuto, sagaz y cauteloso, y para la guerra belicoso, gentilhombre de cuerpo y hermoso de rostro» (52). A decir de Valdano-López, calificativos como estos no son más que versiones particulares frente a un personaje que se presentó tan polémico desde los primeros días de la presencia de los españoles.

La autora señala que su artículo está basado en los *Comentarios del Inca Garcilaso* y alrededor de los *Grandes viajes de Theodoro de Bry y sus hijos* de 1597, en este sentido manifiesta que mientras el primero considera a Atahualpa como el culpable de la caída del Tahuantinsuyo, el segundo «resalta la astucia y rapacidad de los españoles frente a la “inocencia” de un rey indígena inca» (Valdano-López 52).

Aunque las posiciones son divergentes, no hay duda de que «Atahualpa es bisagra entre dos mundos, el incásico y la conquista española» (Valdano López 52). Lo cierto es que, de la pluma de los colonizadores, no llegaremos a conocer con fidelidad los rasgos físicos ni personales de Atahualpa, porque no fue su interés resaltar la figura de quienes lo consideraron su enemigo. Así, Bartolomé de las Casas, Guamán Poma de Ayala, Juan de Santa Cruz Pachacuti y el Inca Garcilaso lo esbozaron de manera distinta, según sus posiciones e intereses ideológicos y políticos; incluso gente que jamás había pisado América, como es el caso de Theodoro de Bry, se han dado el trabajo de opinar según sus intereses.

Pese a pretenciosas posiciones ideológicas, quiérase o no, el ensayo de Valdano-López enfatiza que «Atahualpa es un personaje que ha simbolizado un proyecto nacional ecuatoriano, frente a Huáscar a quien se le ha identificado con la nación peruana» (53). Este es el precepto que permite reconocer a los dos hermanos como verdaderos herederos del trono. A raíz de la muerte de su padre Huayna Cápac, habiéndose proclamado soberanos, el uno en el norte y el otro en el sur, y al no conocer de manera clara quién debería regir el destino del Tahuantinsuyo, se pone en tela de duda la legitimidad de Atahualpa, se cuestionó el carácter y las formas de gobierno. A la pugna de las diferencias regionales de los hermanos se sumaron los intereses ideológicos de los colonizadores y colonizados, con ello el antiguo imperio incaico quedó irremediabilmente dividido.

El cuestionamiento de la legitimidad del soberano inca fue la única razón para el inicio de la destrucción del imperio. Con este antecedente defendido por el Inca Garcilaso, nada tendrían que ver los españoles con la destrucción del Tahuantinsuyo, porque con el nacimiento de Atahualpa el imperio ya estuvo condenado a desaparecer. En ese orden, a decir de Valdano-López, el Inca Garcilaso descalifica todo mérito y posibilidad de que Atahualpa asuma el mando y lo señala como el violador de los estatutos por pretender el poder sin cumplir con el requisito de la pureza de sangre, «el ilegítimo, el innoble, el impuro [...] su presencia es el comienzo del error histórico» (55). Por lo tanto, desde ese punto de vista, Atahualpa es considerado una especie de lastre que acelera el rompimiento de ese equilibrio y armonía; constituye una especie de obstáculo frente al orden, la moral y, en definitiva, frente al destino de su nación.

El artículo de Valdano-López señala que Juan de Santa Cruz Pachacuti en su *Relación de las Antigüedades deste reino del Pirú*, pone al descubierto las profundas pretensiones de enaltecer a Huáscar hundiendo a Atahualpa en lo más profundo del fango. Si la historia califica de amoral a Atahualpa, nada más amoral se encuentra en el hecho de intentar reconocer a Huáscar como el heredero genuino asegurando que, para borrar su falso origen de Atahualpa «Huáscar es legitimizado a través de la boda del difunto Huayna Cápac con la Palla» (56). Añade la misma autora que el inca quiteño no necesitaba ningún acto probatorio para asumir el poder y esta posición la ratifica la historia al asegurar que nació de una princesa puruhá; y, como una especie de agregado, la normativa inca decía que quien aspire a ser gobernante debe ser fuerte, en caso de demostrar lo contrario asumirá un hermano que reúna las cualidades necesarias; de esa manera sucedieron anteriormente

muchos soberanos. Pero obviamente la polémica situación se debe entender porque la mirada estuvo puesta sobre los hombros de Atahualpa.

En concordancia con los datos históricos, el artículo de Valdano-López resalta que, en los *Comentarios Reales*, el Inca Garcilaso se refiere con los más bajos calificativos al soberano quiteño. Al referirse a las acciones que realizaban los hermanos señala que mientras Huáscar planificaba de manera ingenua y pacífica actitud, los militares de Atahualpa actuaban con toda la «malicia y cautela que en su escuela habían aprendido. [Posiciones como esas presentan a los dos hermanos frente a] las oposiciones de víctima/victimario, confiado/traicionero, honrado/deshonrado y honesto/deshonesto» (59).

Quien realiza una descripción un poco más apegada a la personalidad de Huáscar es Huamán Poma de Ayala, al manifestar que era soberbio, mísero y mal inclinado desde niño, «mandaba a matar sus capitanes, por esas circunstancias todos huían de él» (Valdano-López 60).

Es común encontrarse con cronistas que condenan la presencia de Atahualpa y consideran que representa el inicio de la destrucción. Mientras así lo conciben el Inca Garcilaso en sus *Comentarios Reales* y el mismo Huamán Poma, por su parte Bartolomé de las Casas le da presencia a Atahualpa y lo presenta como una víctima de los propósitos europeos. Fray Bartolomé le da la palabra a Atahualpa y nos permite escuchar al soberano: «Por qué me matáis, ¿qué os he hecho? ¿No me prometiste soltar dándoos el oro?» (Valdano-López 63).

No se debe olvidar que, en medio de las guerras civiles generadas por el desacuerdo entre los hermanos, la presencia europea fue una instancia esperanzadora para los incas porque los consideraban como los enviados de Dios. La presencia de los españoles era un mal menor frente al dominio de la tiranía de Atahualpa, como lo consideraban en el Cuzco.

Bajo este enfoque, y desde cualquier perspectiva, la persecución desatada contra Atahualpa, por parte de los españoles, simbólicamente sintetiza el atropello que enfrenta a todo un pueblo en manos de la decisión de la empresa colonizadora. La actitud española genera consecuencias a lo largo y ancho del Imperio; al ser despojado de su trono, la humillación no es únicamente contra el soberano, es contra todo el imperio del Tahuantinsuyo.

La autora finaliza su artículo con un análisis interpretativo de los dibujos y grabados que representan varias escenas de los distintos momentos históricos como: el momento en el que se entrevistan Pizarro y Atahualpa, el ataque de Pizarro y la caída de Atahualpa del trono, y otros grabados que constan como una especie de apéndice.

Como se puede apreciar, el artículo de la mencionada escritora es una interpretación del hecho histórico y de los criterios que se dieron frente a la relación de los hermanos, herederos del trono; por sus características de crítica y comentarios lo hemos considerado como un caso de metatextualidad.

5. La elegía como caso de intertextualidad

En páginas anteriores nos hemos referido a la intertextualidad como la relación de copresencia de un tema en otro. Dentro de esta categoría, tema desarrollado por Mijaíl Bajtin y tratado luego por Julia Kristeva, se ha de entender de manera figurativa como el diálogo de voces simultáneas en un solo espacio; en ocasiones ese cruce de voces se vuelve estridente, en otras silenciosa y casi imperceptible, o como lo señala Hanán Díaz: «Muchas veces esta intertextualidad no es claramente reconocible y solo a la luz de un minucioso análisis puede ser revelada. Sin embargo, se basa en el principio de que “todo enunciado se relaciona con enunciados anteriores”» (41).

5.1. Atahualpa en el ensayo

Así precisada la intertextualidad, se considera pertinente presentar, como ejemplo de esta categoría, el ensayo titulado *La tierra siempre verde* del escritor ecuatoriano Jorge Carrera Andrade⁴; de su lectura se puede deducir que realiza un esbozo de la historia nacional ecuatoriana con un claro y marcado magnetismo literario, pero no por ello deja de ser un interesante referente de consulta porque se fundamenta lo suficientemente necesario para resaltar los acontecimientos históricos. Es pertinente conocer la manera con la que el autor aborda el tema de la captura, prisión y muerte de Atahualpa.

Carrera Andrade presenta tres ideas bien diferenciadas: los tiempos prehispánicos gobernados por el Inca Atahualpa como una especie de etapa armónica, que de pronto se vio irrumpida por la «dramaticidad y horror de la conquista»; la de la fundación de ciudades que vendría a ser la etapa colonizadora; y, finalmente, pinta ciudades que comienzan a soñar su libertad.

Al hablar de esta obra, para ejemplificar esta categoría de la transtextualidad, es necesario seguir la secuencia de lo escrito, y ese recorrido nos obliga que realicemos citas constantes del mismo autor a lo largo de nuestro comentario, como veremos a continuación.

¿Por qué considerar el presente ensayo como un caso intertextual? Porque en la obra se refiere al hecho histórico y mantiene la presencia de Atahualpa a lo largo de sus páginas. Miremos la manera cómo involucra a dicho personaje en su ensayo. El enfoque realizado por el autor está apegado a los argumentos de las páginas de la historia como fruto de un recorrido en el proceso colonizador. Según el ensayo, la formación que recibió

4 Jorge Carrera Andrade nació en Quito, en 1903, y murió en la misma ciudad el 8 de noviembre de 1978 y es considerado uno de los grandes escritores conocidos fuera del país.

Al referirse al género de la prosa de este autor, se dice que para comprender su obra «debemos enfatizar que dos grandes aspectos de su preocupación como autor tienen que ver con su amor por el Ecuador y el haber vivido fuera de él. Este leitmotiv existencial ha servido de base fundamental para toda su producción» (Aguilar Monsalve 73).

Atahualpa lo hizo hábil y capaz para gobernar, ya que «los viejos consejeros de su padre le instruían en la ciencia de los quipus y el adivino Chalco trataba de interpretar los signos del porvenir» (Carrera 16).

Curioso resulta la descripción de la escena en que huye la tropa de Huáscar ante la bulliciosa presencia del ejército de Atahualpa. Una descripción plástica presenta la escena mediante imágenes vivas con la presencia de un testigo ocular:

El ejército de Quito -recubierto de morriones y celadas de plata- se había ocultado en un bosque, de tal modo que al salir de allí por sorpresa, el esplendor de la luz del día sobre sus armas cegara a las tropas enemigas, las que, por efecto, habían huido, sin poder resistir la reverberación solar que les ofuscaba (Carrera 18).

El enfoque literario abordado por el autor guarda un estrecho paralelismo con los sucesos históricos; así, por ejemplo, Atahualpa, conocedor de que el ejército de su hermano avanzaba hacia el norte, se pone al frente de sus soldados comandados por sus generales de confianza, *Quizquiz*, *Rumiñahui* y *Calicuchima* y se dirige rumbo al sur. En Liribamba, lugar cercano a la actual ciudad de Riobamba, cae preso, pero debido a su astucia huye de la prisión, reorganiza su ejército, vencido hasta entonces, y retoma su marcha rumbo al Perú.

El ensayo de Carrera Andrade resalta la nobleza de la educación de Atahualpa, sus cualidades físicas e intelectuales que superaban a las de su hermano quien había perdido la confianza de los suyos para gobernar, porque jamás se unía a la gente del pueblo. Por aquel entonces, Atahualpa «era un hombre de treinta años, de bella presencia, bien formado y de figura hermosa [...] era sabio y animoso y franco» (18). O como resalta el mismo autor más adelante: «en Atahualpa se reunían los atributos de grandeza de dos pueblos y su inteligencia representaba la síntesis de las antiguas culturas aborígenes. Su apostura física guardaba armonía con su noble carácter» (36).

Algo que también llama la atención, de lo resaltado por Carrera Andrade, es que Francisco Pizarro no era hombre culto, poco o nada conocía de letras, porque cuando el Inca Soberano pidió a uno de los soldados españoles que escribiera el nombre del dios del que tanto hablaban y le mostró para que Pizarro leyera, «no pudo descifrar la palabra tantas veces invocada vanamente por él y sus compañeros. Atahualpa, sorprendido de la ignorancia, le dio a entender que no comprendía cómo podía ser jefe un hombre inferior en conocimientos a sus soldados» (36).

La manera cómo actuaba el español en suelo americano se había difundido, por eso, cuando podían, los aborígenes daban muerte a quienes lograban alcanzar. Así, cuando un grupo de españoles llegó a San Mateo, en las costas sudamericanas, se encontraron con unos indios que vivían sobre los árboles y dieron muerte a muchos españoles; «los indios

se servían de piedras y flechas y los lanzaban gritos insultantes a los intrusos al tiempo de combatir, llamándoles “hijos de la espuma del mar”» (Carrera 27).

Resulta interesante la manera de expresar el encuentro de los dos mundos, indios y españoles, cuando Carrera Andrade manifiesta que «Las flechas zumbadoras, disparadas por los indios, se rompían sobre las corazas» (30). Obsérvese que a través de esta expresión, Carrera Andrade pone de manifiesto el ineludible choque cultural que confronta civilización y barbarie, imposición y voluntad, astucia e ingenuidad. No menos curioso resulta la manera de referirse al exterminio de toda una nación milenaria cuando manifiesta que los árboles donde vivían los indios, árboles entendido como su hábitat natural, su mundo, «fue cortado de un tajo su verde mundo aéreo» (27).

El ensayo recrea de manera particular todo el proceso histórico, desde la llegada de los españoles pasando por el proceso colonizador, los sangrientos encuentros donde de lado y lado triunfaba la muerte; algunos nativos mataban a los españoles que podían, mientras Pizarro en Túmbez hacía «quemar en una pira al cacique Almotaxi y a todos los indios principales» (Carrera 32).

Es necesario comprender que todo estudio y creación literaria referidos al tema tocan el punto que constituyó el final del Tahuantinsuyo. *La tierra siempre verde* no es la excepción, se refiere a la captura del inca tal cual registra el enfoque histórico. En una plaza grande, donde todo había sido estratégicamente organizado, asoma el fraile, le explica todo cuanto significa el breviario y se lo entrega, le dice que Jesús murió en una cruz para redimir del pecado al mundo, pero el inca soberano lo echó por los suelos pronunciando lo que por lógica diría alguien que desconoce: «Tenéis por Dios a Cristo y decís que murió; pues yo adoro al sol que no ha muerto jamás ni morirá» (Carrera Andrade 34). Continúa luego con la captura, prisión y, finalmente, la muerte pese a haber cumplido su ofrecimiento por el precio de su libertad.

Según la narración presentada, Carrera no señala el lugar donde debió ser enterrado, pero manifiesta que los aborígenes se reunieron en secreto, se dirigieron a donde estaba el cuerpo, cavaron la tierra y descubrieron en la profundidad del sepulcro una figura amortajada: «Era el cuerpo del emperador Atahualpa. Los indios lo desenterraron... y le llevaron en hombros...» (41) con dirección a Quito, la segunda capital del Imperio, no sin antes vestirlo de regios atuendos dignos de un soberano. Era costumbre momificar y conservar a los muertos; pero más allá de esa razón, el desentierro obedece a una lógica que justificaba su cosmovisión andina: era deshonra que el cuerpo de un soberano sea sepultado y permanezca bajo tierra.

El odio que había germinado entre los dos mundos hizo que se establecieran demarcaciones; ya, en la época colonial, al límite de las encomiendas⁵ se construyeron

5 Se entiende por encomienda, desde el enfoque literario de *La tierra siempre verde*, una determinada extensión territorial en la que, dividida por la espada del conquistador, habitaban los indios. Por lo general

iglesias y alrededor, aunque humildes, estaban las casas de los colonizadores; los indios no podían construir sus viviendas en esas proximidades, a pesar de que esas habían sido sus tierras. Según el autor de este ensayo, se establecieron una especie de cercas y los indios deberían vivir en sus afueras y cada vez debieron ir arrimándose más a las montañas (Carrera 51).

El indio no tenía voz ni voto; si alguna vez presentaba resistencia, entonces se lo consideraba como «indio de guerra» y se procedía a marcar con hierro a fuego vivo y se lo consideraba como esclavo.

Las primeras expediciones a la región oriental, en busca del País Dorado del que muchos indios habían hablado, eran despedidas en medio de repiques de campana. El primer grupo expedicionario que salió rumbo al oriente⁶ estuvo comandado por Pizarro quien vivió grandes hazañas, en las que descubrió grandes poblados y se sorprendía de la suntuosidad de algunas casas donde encontraba lo que ni en España había visto. El hallazgo de loza vidriada era impresionante porque jamás se imaginaron de lo que eran capaces; se asombraban porque los naturales «labran y dibujan todo como lo romano» (66). Luego de unas largas jornadas de aventura, donde padecían de hambre, sed y vestimenta, regresaban a Quito con sus andrajos que apenas les cubrían nada.

En fin, Carrera Andrade aborda el tema de la presencia de los españoles en tres partes bien diferenciadas. En la primera parte desde la presencia de Atahualpa como unificador del Tahuantinsuyo, su prisión y muerte, lo más sobresaliente; en la segunda parte, el movimiento social y comercial que había surgido y que dio lugar a una mejor organización de los colonizadores; mientras que, en la tercera parte, narra desde la presencia de la misión geodésica francesa integrada por Louis Godin que encabezaba la misión, Bouguer y La Condamine, en el año de 1736. Narra Carrera Andrade de manera impresionante la salida de los jesuitas por orden y mandato del Rey Carlos III y, por último, deja constancia de la presencia de un joven alemán de 35 años, en Quito, por el año de 1802, llamado Humboldt (234).

Bajo el panorama descrito, se puede apreciar cómo el hecho histórico ha sido presentado desde el enfoque literario y hemos de considerarlo un ejemplo de

quienes, al interior de esas tierras impusieron sus leyes fueros españoles, llamados encomenderos (Carrera Andrade 50).

Por encomienda, desde la visión de la historia, se entiende como «la entrega de un grupo de indígenas a un español para su “protección, educación y evangelización” a cambio de cobrar (el encomendero) un tributo. El deber de los encomenderos era entonces instruir al indígena en la fe católica y hacerles hábitos de buenas costumbres» (Hormaeche 2); la única finalidad que perseguía era la de valerse de la fuerza de la mano de obra indígena para el sustento del conquistador.

6 Las cuatro regiones de Ecuador: Costa (al margen del Pacífico); Sierra, la parte más alta que se encuentra atravesada de norte a sur por la cordillera de los Andes; Oriente que es la región trasandina que tiene un clima cálido húmedo; y, la región Insular o Galápagos ubicada a 1000 kilómetros de distancia de Ecuador continental.

intertextualidad debido a que el acontecimiento real ha inspirado el esbozo del ensayo adornado con ribetes estéticos. Se deduce, del análisis del texto de Carrera Andrade, que el propósito principal no ha sido el de reproducir de manera abierta ni literal el hecho ocurrido en Cajamarca, sino abordar el tema desde la literatura; Carrera Andrade no es historiador, no le interesan los acontecimientos como tales; es necesario recordar su condición de artista de la palabra y con justa razón Luis A. Aguilar Monsalve manifiesta que: «Hablar o escribir sobre la obra de Jorge Carrera Andrade es investigar e interpretar, por lo general, su gran poesía» (73), porque a propósito de ella, como elementos colaterales asoman los elementos de la realidad histórica.

5.2. Atahualpa como tema en la novela

Con la finalidad de explicar la manera de abordar la presencia de Atahualpa en la novela, se anticipa que las citas obligatorias aparecerán de manera progresiva.

Existe una novela que resulta atractiva por el estilo con que pinta las escenas y plasma los acontecimientos. Paulo de Carvalho Neto, un apasionado investigador de temas de la cultura ancestral y contemporánea, presenta en 1972 la novela titulada *Mi tío Atahualpa*, escrita como producto de su paso por los escenarios donde se dieron los acontecimientos históricos de los países andinos de América.

Mi tío Atahualpa es una «narración picaresca acerca de las peripecias vividas por dos personajes principales: el tío Atahualpa y su sobrino del mismo nombre⁷» (De Carvalho 10). La intención del autor, a propósito de sus personajes, es ridiculizar la burocracia y denunciar la explotación descarnada que viven los aborígenes.

La novela se estructura en trece capítulos; por cada uno de ellos atraviesan los personajes resaltando, de manera poética, la imposición del conquistador frente a la ignorancia del indio.

Llama poderosamente la atención cómo el tío Atahualpa lleva a la alcoba a la bella nuera del embajador; todo «gracias a los vicios de la dama y la impotencia del marido» (11). Las acciones del tío son contadas por su sobrino; así, por ejemplo, en el segundo capítulo, cuenta que el tío es empleado en la Embajada y le han obligado a responder por el nombre de Gregory, aunque en su anejo seguía siendo Atahualpa. Se conoce, por boca de su sobrino, que en la Embajada sus patrones se jactan de ser de buena descendencia y que todos deben hablar francés; así, sus patrones se llaman Teresa, pero como pretenden hablar francés, se hace llamar Terrèze; Pedrito, su esposo, se llama Piter –aunque es un nombre inglés– y hasta el perrito debía tener un aire francés, por eso lo llaman Voltèr.

7 En la narración los dos personajes, tío y sobrino, se llaman Atahualpa, «ambos descendientes del gran príncipe del mítico y legendario Reino de Quito» (Carvalho Neto 10).

En la Embajada, Gregory escuchaba muchas palabras de las que desconocía su significado, pero como era un tipo inteligente, cada domingo, de regreso a su caserío, reunía a la juventud indiana y enseñaba las palabras nuevas que escuchaba. Así, enseñó a pronunciar silabeando y con tanto esmero los nombres: Te-rrrèèèèè-ze, Piiiii-teeeer, Voooo-teeer.

Con toda seguridad en alguna ocasión habría escuchado la palabra *políglota* y en otra de sus salidas la enseñó a la indiada. Tanto les habría impactado el sonido de aquel vocablo que en el caserío pusieron de nombre Políglota a una niñita que acababa de nacer. Como no sería tan familiar el nombre, la indiada decidió llamarla Pelota, obviamente porque resultaba más fácil.

Otro dato curioso que relata su sobrino es que, en el caserío, la mayoría de la gente llevaba por nombre Atahualpa. La ignorancia aborígen tuvo que pagar muy caro. Relata que un domingo por la noche salían de misa cuatro jóvenes; el cura del lugar necesitaba de urgencia un sacristán y la manera de convencer a los jóvenes para que se desempeñen como tal era ofreciendo la enseñanza de un oficio. El cura pregunta uno a uno: al primero le dice ¿qué oficio te gustaría aprender?, y este le responde que le gustaría ser carpintero; el segundo le responde que desearía ser cazador, para ir al monte; el tercero quería ser músico; le pregunta al cuarto que se la daba de muy listo e interrogado le responde, sin saber lo que significaba la palabra, que le gustaría ser subversivo. Pues, como no supo explicar el significado, esa misma noche cayó preso por *subversivo*.

Este acontecer, narrado en la novela, constituye un claro paralelismo con la ingenuidad del Inca Soberano Atahualpa, quien, por su inexperiencia del trato con gente que no cumplía su palabra, fue apresado y luego muerto. La narración resalta la gran diferencia entre los dos mundos, una diferencia que conduce a la incomunicación lingüística, quizá a la peor de todas porque impide un verdadero entendimiento.

Interesa esta novela sobre todo por su capítulo tres, titulado *La gloriosa muerte de un Atahualpa*, donde el autor manifiesta que, debido a una intoxicación por haber bebido una copa de licor, fallece Gregory, asistido por la señorita Terrèze y el niño Piter. Es necesario resaltar que este suceso se da mientras estos dos planeaban envenenarlo al Embajador. Esta escena resume el impacto que significó, para todo un pueblo, la muerte de Atahualpa; constituye un claro paralelismo entre la novela y la realidad histórica, dado que, de cualquier manera, la muerte del Inca Soberano fue el centro de atención de propios y extraños; de ahí se explica que la muerte de Gregory preocupó incluso a la familia de la Embajada.

Luego de la muerte de Gregory, la novela avanza zigzagueante con escenas que presentan a Terrèze caracterizada por un noble corazón que llega a adoptar a un indio, acto que es publicado por los diarios, como un gesto de sensibilidad ante los más desprotegidos.

5.3. Atahualpa como tema en la música

Dentro de la música, en términos generales, el tema referido a Atahualpa se ha diversificado hasta la saciedad; pero pocos serán los músicos que interpreten temas referidos a la *Elegía a la muerte de Atahualpa*. En todos los países del área andina, y fuera de ella, se componen y se interpretan canciones referidas a la muerte del inca; unas más difundidas que otras en determinados momentos históricos. El nivel de difusión depende de la trascendencia y trayectoria del artista; así, por mencionar un ejemplo tenemos el caso del músico argentino Víctor Heredia que interpreta el tema *Muerte de Atahualpa*⁸, cuya letra se refiere a quien dio muerte al soberano inca.

La canción que la difunde en el género *Taki Onkoy*⁹ que podría traducirse como un tono elegíaco, se inicia relatando que Pizarro dio muerte a Atahualpa sin saber que daba muerte al mismo Sol, al dios de los incas; con su muerte se derrumbó y se destruyó todo, porque con su muerte desaparecía la naturaleza, su dios y su pueblo. De manera textual la canción dice:

Pizarro mató a Atahualpa,
sin ver que mataba el Sol,
mi mundo se ha derrumbado
igual que mi corazón;
//la sangre que se derrama
es sangre de mi señor,
el cosmos se va con ella
ha muerto un hijo del sol,
que abismo abrirá sus fauces
para tragar mi dolor,
Pizarro mató a Atahualpa,
y el Cuzco entero murió//.

Finalmente, dentro de este campo, también merece especial atención el tenor, músico y compositor ecuatoriano Juan Borja que interpreta en forma literal la versión en castellano de la *Elegía a la muerte de Atahualpa*, traducida por Luis Cordero. La interpretación vocal la realiza dividiendo la elegía en tres estrofas musicales; no se registran otros intérpretes que hayan tomado el tema como lo hace Borja. No existe ninguna variación, en cuanto a la letra, dado que es una transposición de la elegía al campo de la música.

8 La canción se encuentra en YouTube, la dirección se encuentra en el apartado sobre la bibliografía.

9 Según la gramática *Kichwa Yachakukkunapa Shimiyuk Kamu*, etimológicamente, la expresión puede definirse mediante la presencia de dos palabras quichuas: *takina* (taki) que significa 'tocar un instrumento', y *onkoy* (unguna) que significa 'enfermar'; unidos los dos términos sugiere la idea de 'música triste, melodía triste, elegíaca' (133).

5.4. Atahualpa como tema en la plástica

Al igual que en la música, en el campo de la plástica, son múltiples los artistas que han tratado el tema de la muerte, no solo de Atahualpa, sino de toda una raza, representada por la desaparición del Tahuantinsuyo. El pintor ecuatoriano Guayasamín ha sido considerado por la crítica internacional como el artista rebelde que se interesó por temas relacionados con la pobreza, la injusticia y la explotación a las que fue sometido el habitante andino en general y ecuatoriano en particular.

Existe una interesante tesis de maestría en la FLACSO, Universidad Andina Simón Bolívar de Ecuador, que hace referencia a la pintura de Guayasamín e impacta desde el título: *¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín*. En la parte medular de este trabajo se menciona que su accionar era una especie de respuesta a la paradójica ideología socio-política imperante: «mientras que la sociedad discriminaba efectivamente a los indios, en niveles más políticos e intelectuales, el indio era la piedra angular de la nación» (Ordóñez 47) ideología generalizada para el Ecuador y el continente, sin considerar que el indio era el germen de una nueva «raza» que se constituía en la región; raza entendida como se lo interpretaba en Europa, en el siglo XVI, sinónimo de linaje; quizá en la actualidad se puede entender como una nueva cultura y «Guayasamín autodenominado como indio da muestra de esta construcción racial» (50) y, como consecuencia, su obra pictórica será el reflejo de este pensamiento¹⁰.

Luego de su presencia en Barcelona, en 1956, donde obtiene el Gran Premio de la Bienal Hispanoamericana de Arte, se presenta en Sao Paulo, 1957, que para entonces «La fama de Guayasamín era indiscutible, y estaba asociada a un tipo de arte reivindicatorio de los oprimidos, justificando en nombre de este, su invariable expresionismo figurativo» (Ordóñez 67).

Aunque su pintura no especifica el tema que nos ocupa en este trabajo, se deduce que el alma de sus cuadros es una clara demostración de su interés por resaltar la opresión, el atropello social vivido por el indio, concomitante a lo que abordan las composiciones referidas a la muerte del inca. Al referirnos al tema de la intertextualidad, conviene recordar que la transtextualidad puede manifestarse de manera tácita o implícita; en este caso la presencia de la figura de Atahualpa se encuentra sugerida a través de las formas y los colores de los cuadros que Guayasamín presenta.

10 Pintor ecuatoriano reconocido en Latinoamérica como uno de los que más ha acentuado el tema del indigenismo en la plástica. Su obra se divide en tres grandes etapas: la edad del llanto o de lágrimas, de la ira y de la esperanza. De manera concreta, su ciclo evolutivo resalta:

- a) «El camino de lágrimas, que transcurre desde 1945 a 1952 aproximadamente y donde se tratan temas indigenistas, negros y mestizos, inspirándose en el viaje que realiza con sus amigos por Sudamérica.
- b) La edad de la ira, que aproximadamente se extenderá desde 1957 hasta 1982. Un ciclo que consta de unas nueve series que se reparten por ciclos temáticos. Una serie donde encontramos la mayor característica en el expresionismo que a veces roza la abstracción.
- c) La edad de la esperanza, con temas muy naturales, donde la pintura empieza a llenarse de colorido y donde vemos clara influencia de Paul Klee» (Buitrón 21).

5.5. Atahualpa como tema en las representaciones escénicas

En el campo de las representaciones teatrales se han escrito y representado muchas obras, el tema ha servido como argumento de varias piezas «y aún continúan representándose en diversas poblaciones de Perú y Bolivia» (Alcívar 44) que, por lo general, son adaptaciones de las composiciones poéticas al campo teatral, en unos casos y, en otros, abordan el tema desde el lado histórico del encuentro entre Atahualpa y los españoles, enfatizando su captura, prisión y muerte.

Dentro del género teatral, encontramos la *Tragedia de la prisión y muerte de Atahualpa*, de Dávila Grijalva publicada. En sus representaciones teatrales es difícil catalogar las características de un teatro latinoamericano debido a que el principal signo es el desarraigo y la incomunicación escénica que viven los mismos pueblos hispanoamericanos (Torga 130)¹¹.

Por lo general, las representaciones escénicas experimentan un cambio al traspasar del lenguaje de la poesía al escénico. Se conoce que la tragedia de Ramiro Dávila Grijalva ha tenido una alta aceptación dado que con ello ha logrado situar al Ecuador en el segundo lugar en representaciones teatrales contemporáneas a nivel universal. Al igual que otras representaciones, la obra de Dávila Grijalva se centra en el hecho histórico que se inicia con «la prisión y muerte del Inca Atahualpa que con inflexible crueldad ejecutaron los “señores cristianos” que en el nombre del Emperador Carlos V y el Papa Clemente VI vinieron a conquistar Ecuador» (Torga 131). Esta, como la mayoría de las composiciones escénicas, es producto de una seria investigación del hecho histórico de las crónicas de los tiempos de la conquista y colonización que se dio en América Latina; la representación que alcanza un aire de la verosimilitud impacta de manera sorprendente en los espectadores. La pieza teatral se fundamenta en las obras históricas de Juan de Velasco, Federico González Suárez, en los escritos de la época de la Colonia y, a no dudarlo, hay mucho de su capacidad creadora. Por lo general, este tipo de representaciones es una especie de estrategia ideológica que tiene como finalidad la toma de conciencia en la identidad de la cultura nacional.

Dentro del estudio de las piezas teatrales, referidas al tema de la muerte de Atahualpa, Carlos García Barrón menciona tres obras: *Tragedia de Atahualpa*, *La muerte de Atahualpa* y *La venganza de Atahualpa*.

Tragedia de Atahualpa, que fue reconocida con el premio de la Villa de Madrid, cuyo autor es un dramaturgo poco conocido, D. Cristóbal María Cortés, su obra se reprodujo de manera completa en el Diario de Madrid, número 66, en 1799. El drama parte del hecho histórico que habla de las batallas entre los hermanos, hijos del Inca soberano: Atahualpa

11 Ramiro Dávila Grijalva nace en 1945. Poeta, autor de *El Canto de las Sirenas* y de la obra de teatro *Tragedia de la Prisión y Muerte de Atahualpa*, «Desde su infancia se ha identificado con el arte escénico y la poesía» (Torga 132). Sus profesores, en el colegio, se habían encargado de orientar su inclinación escénica.

que gana la batalla toma prisionero a Huáscar, quien presintiendo su muerte le propone a Mama Varcay, su esposa, que se case con Atahualpa; pero ella, conocedora de la crueldad del inca, no accede; en eso llega Pizarro y al enterarse de la prisión de Huáscar trata de salvarlo, pero ya es tarde y, aunque Almagro incita a dar muerte a Atahualpa acusándolo de homicidio, Pizarro prefiere esperar la orden del Emperador Carlos V. Entre tanto, surge una batalla entre españoles y peruanos, donde muere Atahualpa (García B. 1252).

Para Carlos García Barrón (1252), debió haber transcurrido cien años desde de la aparición de *Tragedia de Atahualpa* para que en el Perú se observara un resurgimiento del tema de la muerte de Atahualpa, tanto en prosa como en verso, «Valga como botón de muestra este poema publicado en Lima, en la revista peruana en 1879 *La muerte de Atahualpa* [escrita] por Domingo Vivero». Según el poema, el tema de la muerte incursiona con un aire de premonición a lo que le espera al inca y al pueblo entero (García B. 1252):

La hoguera del tormento iluminaba
Junto a ella el Inca, en ademán altivo
Oía sollozar a su esperanza
[...] Lloremos y muramos, un anciano
Con la faz cadavérica -exclamaba:
En el cárdeno fuego de esa hoguera
Va a tornarse en cenizas nuestra raza.

La segunda estrofa (García Barrón 1253), por todo lo que acontece, cierra con estrepitosa voz a través del verso «La maldición de la Justicia Santa»; el autor, en este caso, presenta una mayor descarga emocional al ver cumplida la premonición, mientras la multitud no acepta el desamparo, ante la pérdida de su líder.

Una tercera obra teatral, de las referidas por García Barrón (1254), vinculada al tema de nuestro estudio, es la llamada *La venganza de Atahualpa* escrita por Juan Valera y «publicada por primera vez en la Revista de España en 1878». Se trata de una pieza dramática extensa representada en 27 actos; es una especie de impostación incongruente tanto por sus personajes como por su ambiente, en especial la tercera obra que tiene como escenario los campos de Extremadura, pero en general «De hecho ninguna de estas dos obras llegaron a ser representadas, lo que se comprende puesto que, a juzgar por *La venganza de Atahualpa*, ambas dejaban mucho que desear».

Como se puede apreciar, distintas son las posiciones desde donde se enfoca el tema. Así, Nicolas de Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela en su *Historia de la villa imperial de Potosí* explica que, en una de las fiestas cristianas, celebrada por el año de 1555, se representaban en quechua algunas escenas y entre ellas una referida a la trágica muerte de Atahualpa; luego, por recomendación de alguien, fue prohibida por cuanto despertaba en la conciencia colectiva una especie de rebeldía e insurrección. Se conoce que, hasta la actualidad, en la ciudad de Oruro-Bolivia, los días de carnaval, entre lunes y martes, hay representaciones de un drama bilingüe denominado *La conquista de los españoles*, donde

se da una especie de entrevista de Atahualpa con los españoles que termina en una batalla. Con el tiempo, el tema se ha ido desvirtuando, realizando nuevas adaptaciones entre la tradición de los incas y los elementos tomados de los conquistadores y hasta tomando matices distintos, sobre todo por influencias religiosas y conveniencias ideológicas y sociales.

En la *Tragedia del fin de Atahualpa*, escrita en 1871 y que Jesús Lara tradujo al castellano y lo presentó en 1877, en un análisis cuya autoría no se registra, resalta el encuentro de los dos mundos representados por Atahualpa y su gente mientras que, por el lado occidental, representado por Pizarro, Almagro, Valverde y el intérprete Felipillo, aunque este último es nativo. Se desarrolla una especie de diálogo que inicia interrogándose sobre el destino de Atahualpa presagiado por los sacerdotes, intérpretes de los sueños del Soberano Inca. Se presagia el final de su reinado y del imperio ante la inminente presencia de los españoles. Cuando se da el enfrentamiento es Felipillo quien informa sobre el propósito de la presencia española: los acontecimientos se desarrollan hasta apresar al soberano y a cambio de su rescate piden que se cubra toda la extensión de una llanura con oro y plata. El séquito de Atahualpa muy pronto se apresta a conseguir el oro prometido.

Pero, no es oro ni plata lo que buscan los españoles, necesitan cortar y llevar su cabeza o algo del imperio que demuestre su dominio. Entonces Pizarro solo le da tiempo para que se despida de los suyos; el inca encarga a uno su clava de oro, sus dos serpientes de oro, su rodela de oro, su honda de oro para que cuando ya no esté le consulten o les cuenten a ellos sus pesares y, de tal manera, guarden la memoria de su poder.

En el poema, Atahualpa dialoga con sus princesas a quienes narra que en dos sueños continuos ha visto algo funesto, porque (Osorio 13):

Ambas veces he visto al Sol,
purificador Padre nuestro,
oculto y negro en denso humo,
y toda la extensión del cielo
y las montañas todas
ardiendo con el mismo rojo
[...] Quizá la muerte estará cerca.
Quizá el Sol y la Luna
Nuestros depuradores Padres
de su presencia nos apartarán.

El Inca anticipa, a través de sus sueños, el final de su reinado; las princesas tratan de apaciguar sus preocupaciones, pero se intensifican sus penas al saber de boca de sus intérpretes que se aproxima un inevitable desenlace, difícil de ser narrado, porque es (Osorio 14):

evidente que los hombres
vestidos de agresivo hierro
han de venir a nuestra tierra
a demoler nuestras viviendas
a arrebatarme mi dominio.

Ante la gravedad de sus sueños y temiendo que se conviertan en realidad, el inca acude a la sabiduría de su primo, calificado como uno de los mejores sabios en cuestión de interpretar sueños; se ratifica el presagio porque se aproxima la hora; le repite que (Osorio 18):

Algún grave peligro
se ha de cernir entre nosotros.

La obra encadena una serie de lamentos que conlleva a una especie de preparativos para el enfrentamiento; Atahualpa envía un emisario a buscar a los hombres desconocidos y en un determinado momento asoma Pizarro a quien le pregunta el emisario (Osorio 33):

¿por qué tan solo a mi señor
a mi Inca le andas buscando?
¿No sabes que Atau Wallpa
es Inca y único Señor?

Acto seguido, en la misma página, le pide a Pizarro que se aleje de sus dominios antes de que el Inca monte en cólera. Asoma el intérprete Felipillo¹² quien habla por Pizarro y le pregunta dónde se encuentra ese Inca porque los barbados quieren si no la cabeza, por lo menos, alguna insignia que debe ser presentada ante el Rey de España.

Por lo expuesto, resulta fácil deducir que, desde el arte en general, se ha tratado de demostrar el sufrimiento desgarrador que debió despertar en los aborígenes el acontecer histórico.

El impacto causado, a no dudarlo, debió ser sorprendente, que era imposible asimilar lo que acontecía ante la atónita mirada de los aborígenes que preferían ir junto a su soberano a vivir su abandono, así revelan los siguientes versos (Barrera 239):

Al mirar los sacerdotes
tan espantosa maldad,
con los hombres que aún vivían
se enterraron de pesar.

12 Felipillo es el nombre de un indio de Puná, lugar cercano a Tumbes, que aprendió el idioma de los conquistadores y se desempeñó como intérprete de Pizarro, pero murió ahorcado por Almagro. (González, F. 252).

O en los siguientes versos que revelan un similar sentimiento (Osorio 50):

venid y llorad con nosotros.
Nuestro padre y señor el Inca
nos ha dejado solos,
en honda congoja sumidos
¿Qué sombra vamos a buscar
y a quién hemos de recurrir?
¿En qué martirio viviremos
y en qué lágrimas nos anegaremos?
Atawallpa Inca mío,
quizá debemos refugiarnos
en las entrañas de la tierra.

Conforme se puede apreciar, los estudios que abordan el tema de la muerte de Atahualpa «dan polémica de tipo político y cultural: el enfrentamiento entre la manera como el hombre andino observa y codifica su experiencia y la manera como el europeo interpreta la suya» (Osorio 3); pensamiento que está latente en los distintos hechos artísticos que se manifiestan a través de los géneros literarios que hemos podido observar a propósito del tema de la transtextualidad. Con ello se ha demostrado que el tema del hecho histórico está presente en las distintas manifestaciones culturales y, desde el punto de vista transtextual, la manera en que se relacionan los distintos estudios y creaciones artísticas frente a las distintas categorías: metatextualidad, hipotextualidad, hipertextualidad e intertextualidad.

Referencias bibliográficas

- A. DE ZÁRATE, «Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú.» *La Colonia y la República: Cronistas coloniales*. Vol. Segunda parte. Puebla: Editorial Mujica J. M. Cajica Jr., 1960. pp. 274-292.
- A. ORDÓÑEZ, *Guayasamín, ¡Carajo soy un indio! Me llamo*. Quito: FLACSO-Ecuador, 2000. Web. 10 mar. 2016. <<http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/634/3/TFLACSO-02-2000AOC.pdf>>.
- B. ALCÍVAR, «Una aproximación al teatro colonial indígena sobre la conquista.» *América y el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. Concepción Reverte y Mercedes de los Reyes. Cádiz, 1998. 37-46. Web. 15 jun. 2016. <https://books.google.com/books/about/II_Congreso_Iberoamericano_de_Teatro_Am.html?hl=es&id=JaQTBUKYfSgC>
- B. OSORIO, «Oralidad, escritura y resistencia en la región andina: los dramas de Atahualpa» *Más Allá del héroe. Antología crítica del teatro histórico hispaniamericano*. Ed. M.^a Mercedes Jaramillo y Juanamaría Cordones-Cook. Medellín: Edirorial Universidad de Antioquia, 2008. pp.1-12.
- C. GARCÍA B., «Atahualpa en la literatura hispánica.» *Actas de los Congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Centro Virtual Cervantes, 1989. pp.1.249-1.255. Web. 14 may. 2014. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_037.pdf>.
- C. TORO MONTALVO, *Manual de literatura peruana*. Ed. Aníbal Cueva García. Lima: A.F.A. Editores, 1990.
- C. VALDANO-LÓPEZ, «Atahualpa: bajo el poder de la mirada» Valdano, Juan. *El ensayo como poética del pensar en nuestra América*. s.f. pp.39-79.
- F. DÍAZ, *Análisis de obras contemporáneas de la literatura infantil y juvenil*. Loja: UTPL, 2012.
- F. GONZÁLEZ, *La Colonia y la República*. Puebla: Editorial J. M. Cajica Jr., 1960.
- G. BUITRÓN, «Oswaldo Guayasamín.» *Ensayos sobre la imagen*. Buenos Aires: UP Ediciones, 2008. pp.19-23. Web. 16 jul. 2016. <http://www.palermo.edu/dyc/documentacion/creacion/pdf/creacion17/creacion_17.pdf#page=19>.
- G. GENETTE, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- H. RODRÍGUEZ, *Literatura ecuatoriana*. Guayaquil: Clásicos Ariel Nro. 100, 1973.
- I. BARRERA, *Historia de la literatura ecuatoriana*. Quito: Libresa, 1979.

- J. CARRERA A., *La tierra siempre verde*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977.
- J. HUSSON, (ed.) *Entre tradición e innovación: Cinco siglos de literatura amerindia*. Lima: Fondo Editorial, 2005.
- J.P. SARTRE, *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Hernández Buenos Aires: Editorial Losada, 1962.
- L. AGUILAR MONSALVE, *Ecuador en la prosa de Jorge Carrera Andrade*. Kypus 15 (2002): 73-87. Web. 16 jul. 2016. <<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1478/1/RK-15-Ho-Aguilar.pdf>>.
- L. HORMAECHE, «El sistema de encomienda como aparato de control de la mano de obra indígena y de aculturación en el espacio hispaniamericano» *revistadehistoria.es* (2005):1-14. Web. 4 ag. 2016. <<http://www.edhistorica.com/pdfs/sistencomien.pdf>>.
- M. BAJTIN, *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Barcelona: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989.
- M. V. JARRÍN, *Análisis de obras contemporáneas de la literatura infantil y juvenil*. Loja: Editorial UTPL, 2012.
- P. DE CARVALHO, *Mi tío Atahualpa*. Quito: Editorial Ecuador, 2008.
- R. HARRISON, «Siglo XIX: La polémica en torno de la valorización del quichua en la literatura» Pólit Dueñas, Gabriela, comp. *Antología: Crítica literaria ecuatoriana hacia un nuevo siglo*. Quito: FLACSO-Ecuador, 2001. pp.157-194. Web. 2 en. 2015. <<http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/11395-opac>>.
- R. NEGRETE PORTILLO, «Tragedia del fin de Atawallpa. Análisis dramático: de la dramaturgia a la dirección escénica» (2012): 1020-1034. Web. 10 jul. 2016. <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00876285/document>>.
- R. PÁEZ, est., sel. y textos. *Cronistas Coloniales Primera parte*. Puebla: Editorial J. M. Cajica Jr., 1960.
- R. PORRAS B., *El legado quechua: indgaciones peruanas*. Biblioteca Digital Andina, 2002. Impreso. 21 may. 2014. <<http://www.comunidadandina.org/bda/docs/PE-LA-0001.pdf>>.
- R. SCARPIT, *Sociología de la literatura*. Barcelona: Edición Oikos-tau, 1971.
- R. TORGA, *Tragedia de la prisión y muerte de Atahualpa de RAMIRO DÁVILA GRIJALVA*. s/c, s/d de s/m de s/f. Digital. 31 de oct. de 2014. <<http://www.afese.com/img/revistas/revista31/atahualpa.pdf>>.

- S. ACORSSI, *Los cuatro cantos del mundo*. *Historia y espacio* (2013): 11-48. Web. 12 ag. 2016.
<<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4193081.pdf>>.
- V. HEREDIA, «Muerte de Atahualpa.» Taki Ongoy. Córdoba, s.f. Web.YouTube. 18 oct. 2016.
< <https://www.youtube.com/watch?v=bwvC3KLcBpI>>.

Capítulo VI

El indígena como discurso: de las Crónicas a La Historia Antigua del Reino de Quito

Mateo Guayasamín
Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador)

**Las identidades y las memorias
no son cosas sobre las cuales pensamos,
sino con las cuales pensamos.
Blanca Muratorio**

El discurso colonizador de las Crónicas de Indias

Entre los siglos XVI y XVIII, viajeros europeos entre misioneros, comerciantes, soldados y aventureros, produjeron una serie de *crónicas* sobre los primeros encuentros con el Nuevo Mundo. Estos registros se encargaban de describir las costumbres y características de los americanos e informaban sobre la dominación militar, cultural y religiosa utilizada para someter a los indígenas.

En algunos de estos escritos, los hábitos, fisonomía, creencias, cultura y la misma naturaleza americana fueron descritas y consideradas como “salvajes” y se generalizaron costumbres como el canibalismo, la sodomía, la pereza y la herejía como intrínsecas al hombre y a las culturas de América.

Por ejemplo, tenemos al cronista Fernández de Oviedo quien logró imprimir en 1535 su obra más famosa: *Historia general y natural de las Indias*, en la que se puede leer lo siguiente:

“Estas gentes de estas Indias, aunque racionales (...) y de la misma estirpe de aquella santa arca de Noé, están hechas irracionales (...) y bestiales por sus idolatrías, sacrificios y ceremonias infernales” (en Dussel, 1994, p. 47).

Muchos años después, Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573) en su obra *Demócrates segundo o De las justas causas de la guerra contra los indios* (1550) profundiza la idea de que los indígenas son una cultura inferior, ruda y bárbara que debe ser *civilizada* por parte de una cultura superior: “Gentes bárbaras e inhumanas ajenas a la vida civil y a las costumbres pacíficas” (Sepúlveda, 1996, p. 22).

De igual manera, el cronista Cieza de León, quien realizó una de las primeras crónicas sobre el territorio quiteño; en *Crónica del Perú* (1540-1550) escribió que los indígenas realizaban prácticas cercanas al mal, por ejemplo:

“No tienen casa ni templo de adoración alguna, ni hasta ahora se le ha hallado, más de que ciertamente hablan con el diablo los que para ellos señalan, y le hacen la honra que pueden, teniéndole en gran veneración, el cual se les aparece (según yo he oído a alguno de ellos) en visiones espantables y terribles, que les pone la vista gran temor”. (Cieza de León, 2005, p. 34).

Con este tipo de relatos la conquista armada fue interpretada como una acción necesaria y de carácter evangelizadora para que América alcance un estado de madurez. Así, los colonizadores llevaban la obligación de conferir a los indígenas civilidad, cultura y religión.

A estas representaciones del indígena, sin embargo, hoy podemos entenderlas como un conjunto de estrategias que revelaron los intereses colonialistas por parte de Europa y justificaron una aparente supremacía cultural que legitimaría la apropiación del espacio, recursos y cuerpos de los americanos.

Sobre este tema, Agustín Cueva señala que las Crónicas persiguieron la finalidad de explotación del Continente y se realizaron “de acuerdo con los requerimientos implacables de la dominación” (2009, p. 35) Por ese mismo motivo, Cueva sostiene que nuestra historia literaria no debe referirse a las crónicas de América como relatos estético-literarios, más bien, forman parte de una ideología dominante que esconde un propósito: “servir a la explotación del Continente” (Cueva: 1993, p. 59).

En resumen, asistimos a una época, el siglo XVI, donde América fue representada discursivamente desde una postura dominante; y para entender este tipo de categorías resulta útil entender el concepto del **imago**, en latín, *imagen o representación*, que hace referencia a una forma de relato generalizada en una época de la historia (White, 1980). Así, América fue *relatada* (imaginada, descrita) como una tierra hostil, inferior, diabólica e incivilizada para justificar la empresa colonizadora.

La caracterización del indígena en la época de la Ilustración

El siglo XVIII estaría caracterizado por varios personajes y hechos que marcaron el destino de la humanidad. En aquel tiempo, los avances científicos fomentaron nuevas concepciones sobre el hombre, el mundo y la naturaleza. Sin embargo, no hay en los postulados de la Ilustración una expresión de mentalidad reformadora en lo que respecta a América, ya que la mayor parte de sus intelectuales estaban de acuerdo en la ocupación de las colonias europeas en América.

En ese contexto, sobre América y los indígenas se vuelven a repetir la visión de los primeros cronistas y su forma de representación colonialista. Antonello Gerbi, en *La disputa del Nuevo Mundo* (1960) recogió los principales discursos científicos encargados en la descripción de América como un territorio inferior.

En este texto, encontramos autores como Cornelius de Pauw, Guillaume Raynal y William Robertson quienes reafirmaron la idea hegemónica de la superioridad de la cultura occidental frente a los pueblos de América.

Por ejemplo, Cornelius De Pauw escribió *Recherches philosophiques sur les américains* (1771) y señala que los Incas nunca desarrollaron instituciones ni tampoco una agricultura avanzada. Para referirse al Cuzco menciona:

“(…) un amontonamiento de casuchas, sin tragaluces ni ventanas, todas ellas demolidas naturalmente por los españoles, de manera que lo único que ha quedado es una pared. En una de esas casuchas del Cuzco había una especie de universidad (los amautas), donde ciertos ignorantes titulados, que no sabían leer ni escribir, enseñaban Filosofía a otros ignorantes que no sabían hablar”. (en Gerbi, 1960, p. 54).

Por su parte, Guillaume Raynal en *Histoire des deux Indes* (1770) continuó con la forma de representación inferiorizada de América. América aparece como *impúber* y los americanos como *decrépitos*, dice él: “este hemisferio en barbecho y despoblado no puede anunciar sino un mundo reciente” (en Gerbi, 1960, p. 44).

También, el escocés William Robertson (1721 – 1793) difundió y popularizó por toda Europa las tesis de Buffon y de Pauw. En *The History of America* (1777) calificó al habitante americano como “rudo e indolente” y a la tierra como “inhóspita y malsana” (en Gerbi, 1960, p. 145).

El historiador Jorge Cañizares-Esguerra (2001) complementa que este tipo de discursos contaban con bastante credibilidad en Occidente y legitimaron el proceso colonizador iniciado en América desde su Descubrimiento.

La Historia del Reino de Quito nueva representación del indígena

Durante el siglo XVIII surgieron un conjunto de “epistemologías patrióticas” como la *Historia Antigua de México* (1780) del jesuita Francisco Clavijero, el *Compendio de la Historia Geográfica, Natural y Civil del Reino de Chile* (1776) de Juan Ignacio Molina y, paralelamente, *La Historia del Reino de Quito en la América Meridional* (1789) de Juan de Velasco que nacieron para refutar, contradecir y responder a los discursos elaborados sobre América por aquellos cronistas, filósofos y científicos europeos que citamos anteriormente. Específicamente, *La Historia del Reino de Quito en la América Meridional* es una obra que plantea una nueva relación con el indígena y rompe con aquellas representaciones hegemónicas.

Juan de Velasco, proveniente de la Real Audiencia de Quito y tras casi 20 años de escritura; en tres tomos estableció una nueva forma de consideración al indígena, al recoger elementos como su historia, organización política, pensamiento y tradiciones que

pueden ser leídas como punto de quiebre a las representaciones y visiones eurocéntricas. Su obra está compuesta en tres partes: el Tomo I contiene la Historia Natural del Reino de Quito, el Tomo II, contiene la Historia Antigua, y el Tomo III se refiere a la Historia Moderna.

En lo que respecta a la primera parte se trata de un inventario de los recursos naturales de la Real Audiencia de Quito: clima, montañas, ríos, plantas, animales, etc. La *Historia Antigua* es la descripción de la cultura aborígen del Reino de Quito: relata su origen, principales gobernantes, guerras, organización social, religiosidad, etc. y la *Historia Moderna* contiene, entre muchos otros datos, la experiencia de los misioneros en la Amazonía.

Los tres tomos de *La Historia del Reino de Quito en la América Meridional* fue una auténtica empresa historiográfica que Velasco la finalizó en 1789 (año de la Revolución Francesa) en la ciudad de Faenza (Italia.) Fue publicada por primera vez en 1838 (incompleta) y lamentablemente su autor nunca llegó a ver su publicación pues falleció en 1792 a la edad de 65 años. Para su elaboración, Velasco acudió a las fuentes orales y a otros cronistas americanos.

La Historia del Reino de Quito, entre la defensa americana y una nueva epistemología de representación

Se mencionaba que *La Historia del Reino de Quito* examina y recupera aspectos del indígena americano que van desde el entorno natural hasta lo más significativo de su pasado, lo que encaminó hacia una redefinición del universo indígena desde una enunciación propia. Por ejemplo, Velasco en la *Historia Natural* describe la diversidad de los habitantes de América, su fortaleza corporal y reconoce varias de sus capacidades físicas e intelectuales:

“(…) los miembros son generalmente proporcionados y bien hechos, con la ventaja, que cuando engordan, no se ve jamás la deformidad de monstruosas barrigas, como en los europeos, sino que engrosan todos sus miembros a proporción” (Velasco, HN. 2014, p. 350).

En el conjunto de su obra, la naturaleza se convierte en rica y beneficiosa para el comercio y los indígenas están dotados de un pasado que merece recordación. Para Velasco, la época prehispánica de Quito está lleno de gestas y grandes personajes, sabios y nobles, cuyas acciones se igualan a los ideales de las sociedades avanzadas, como la griega o la egipcia.

Dentro de esta nueva representación, uno de los argumentos utilizados es, por ejemplo, reconocer el origen de los americanos como descendientes del “primer hombre” (Adán). Para ello, Velasco utilizó el siguiente fundamento: “se salvaron en los montes y

cordilleras de América y de otras partes muchos más hombres y animales de los que se salvaron en el Arca de Noé” (Velasco, HN, 2014, p.244). Con lo que se proporciona una combinación entre las Sagradas Escrituras y el desarrollo del mundo prehispánico.

En otro ejemplo, el pasado indígena estuvo acompañado por grandes dinastías y personajes como Cacha, Huaynacápac y Atahualpa a quienes reconoce inteligencia, talento político, estrategia militar y don de palabra. Esta genealogía y realeza concuerda con un tipo de organización administrativa cercana a cualquier sistema de gobierno de moderno: monárquico o democrático, que idealiza cualquier nación del mundo. Veamos:

“El reinado de este Inca (Huaynacápac) comprende el período de 38 años, parte la más luminosa de la antigüedad de Quito. Nunca se vio tan floreciente, ni llegó a tan alto grado de cultura, sino entonces. Las sabias leyes y el prudente gobierno, que suavemente introdujo Huaynacápac, sin duda el mayor entre todos los Incas del Perú, fueron el alma con que se vivificó y tomó distinta forma en todo”. (Velasco, HA, 2014, p. 47).

Así, el relato de Velasco confronta el argumento de barbarie elaborado en Europa sobre el mundo americano. Por el contrario, el pasado del Nuevo Continente y el de Quito, especialmente, está representado como noble, complejo y erudito. Ahora bien, este nuevo discurso histórico es parte de un proceso hispanista que se inició con el barroco americano. En el mundo de las representaciones, como la Historia, la Literatura y las artes, ya se comenzó a dialogar con la cultura anteriormente menospreciada y se proyectaba de manera simbólica la aspiración de una sociedad mestiza.

En las representaciones americanas, tanto el indígena como el criollo se encuentren en un pasado común y para ello era necesario relatos que propicien y favorezcan el mestizaje. Por ese motivo, en la *Historia del Reyno de Quito* tenemos un relato que concilia el pasado, las artes y las ciencias indígenas con la religión católica y las ciencias occidentales.

Ese discurso también debe ser leído como una demanda a mejores atenciones a los territorios de Quito y a un mejor trato para los indígenas. En la *Historia Moderna* está escrito:

Los mismos indianos y los mestizos, que son los únicos que ejercitan las artes mecánicas, son celebradísimos en ellas por casi todos los escritores. A la verdad tienen un particularísimo talento, acompañado de natural inclinación, y ayudado de grande constancia y paciencia, para aplicarse a las cosas más arduas que necesitan de ingenio, atención y estudio (Velasco, HM, 2014, p. 121).

Velasco y su *Historia* se insertan en una época donde la Ilustración americana debatía por generar nuevos conocimientos y apropiaciones de su territorio, que a la vez se convertían en proyectos de reconocimiento e integración nacional, de convivencia y complementariedad entre una cultura dominante y la cultura históricamente dominada.

Reflexión criolla y mestiza sobre el indígena

La obra de Velasco se presenta dentro de una convergencia en la cual la memoria histórica de los indígenas fue rescatada por mestizos y criollos “ilustres” que comenzaron a generar apropiaciones del pasado y a consolidar un proyecto unificador de reconciliación social.

Juan de Velasco y la *Historia del Reino de Quito* pertenecieron a una corriente estética-narrativa que planteó la apropiación de América desde la reconstrucción histórica y el reconocimiento de la cultura aborígen. Se trata de una época donde la escritura americana ofreció una versión reivindicativa del universo indígena.

Este modelo, vale mencionarlo, en poco o en nada se parecería al indígena *real* de su época, ya que las descripciones no reflejaban la condición de miseria y exclusión de los indígenas (ya sabemos del proceso violento y destructor de la sociedad indígena durante el proceso de colonización) por lo que más bien se trata de una representación que intenta evocar el orden destituido del pasado. Así, *La Historia del Reino de Quito*, contribuyó a difundir, tanto en América como en Europa, una imagen *renovada* del mundo prehispánico que sirvió para rescatar al indígena ante una situación tremendamente adversa.

La contribución de este tipo de textos y de pensamiento fue conectar bases esenciales de la sociedad hispanoamericana y construir una memoria común que situó a las sociedades prehispánicas dentro de un aura de dignidad y prestigio. Así, encontramos una narración donde se reconstruye el pasado con resplandor y se proyecta una imagen (sobre)valorada que se ajusta al modelo de civilización propuesto por la corriente ideológica de la Ilustración hispano-cristiana de América. Este tipo de discurso sirvió, paralelamente, como respuesta a la imagen sancionada del indígena.

Quizás, el peligro de este tipo de representación no radica en una falta de objetividad histórica o en la exaltación apologética del indígena, sino más bien, en el paradigma que se instaura, un código que es al mismo tiempo funcional a las élites y al poder imperial, donde se concilia un pasado que fue maltratado, pero al mismo tiempo abre paso hacia la romantización o visión indigenista.

Sin embargo, la representación de Velasco sobre el indígena sí demuestra una defensa del indígena, una revaloración de lo local cuya importancia radica en crear una síntesis armónica del mestizaje, donde la sociedad occidental y americana se expresan sin tensión y existe una operación discursiva conforme con el catolicismo y el discurso de las élites criollas de su época.

Referencias bibliográficas

- F. BECERRA, *Marginalidad e identidad en la narración histórica de los Jesuitas expulsos, el caso Juan de Velasco*, s/ed, 2005.
- G. BUSTOS, “De la Audiencia al Reino de Quito: la imaginación histórica de Juan de Velasco”, en *Ecuador-España Historia y Perspectiva*, edición de María Elena Porras, s/ed, Quito, Ecuador, 2001.
- J. CAÑIZARES-ESGUERRA, *How to write the history of the new world*, Standford Press, California, USA, 2001.
- P. CIEZA DE LEÓN, *Crónica del Perú*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 2005
- A. CUEVA, *Literatura y Conciencia Histórica en América Latina*, Letraviva, Quito, Ecuador, 1993.
- A. CUEVA, *Literatura y Sociedad en el Ecuador*, Min. Educación, Quito, Ecuador, 2009.
- A. GERBI, *La disputa del nuevo mundo*, Fondo de Cultura Económica, México, México, 1960.
- J. GINÉS DE SEPÚLPEVA, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, Fondo de Cultura Económica, México, México, 1996.
- B. MURATORIO (ed) *Imágenes e Imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, Flacso, Quito, Ecuador, 1994.
- J.VELASCO, *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*, 3 tomos, Editorial JG, Quito, Ecuador, 2014.

Capítulo VII

Representación de la sociedad en «Los funerales de la Mamá Grande» de Gabriel García Márquez

Cristhian Sarango Jaramillo
Universidad Técnica Particular de Loja

María Verónica Jarrín Machuca
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Valmiro Rangel Rangel
Normal Superior Corozal

Sergio Chacón Peña
Pontificia Universidad Javeriana-Cali

Tania Le Baut Ayuso
Bedford Modern School (Bedford)

Julia Martín Hernández
Universidad de Barcelona

Introducción

La obra de Gabriel García Márquez es el producto de una estética que claramente se riñe con la oferta realista de la literatura anterior y alguna contemporánea al narrador de Aracataca. Su propuesta es claramente diferente puesto que se basa en la creación de un universo particular en el que prácticamente todo puede suceder. En sus cuentos más tempranos se plantea ya la existencia de un espacio en el que se desarrollan las historias y sus personajes se mueven y evolucionan, en principio denominado simplemente el pueblo, y luego concretado como Macondo.

La geografía de este espacio, un territorio relativamente pequeño, perteneciente a un país que claramente guarda relación con cualquier nación latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, es un diáfano reflejo de la edificación topográfica Faulkneriana. De la misma manera, la sociedad que habita ese espacio guarda una relación intrínseca con la que puede descubrirse en cualquier país surcontinental porque sus pasiones, sus dinámicas y sus costumbres se universalizan para mostrar la particular mirada que sobre la historia posee el autor colombiano.

Para analizar el trabajo que nos ocupa, recurriremos a uno de los cuentos más conocidos de García Márquez, «Los funerales de Mamá Grande» (1962). En dicho texto se refleja una sociedad feudal con fuertes rasgos coloniales. Además, se mostrarán las principales costumbres populares de la época (primera mitad del siglo XX), así como también, la influencia de la religión católica en los designios de una sociedad matriarcal dominada por la Mamá Grande.

Para llevar a cabo dicho análisis es necesario sentar una base de relación con el concepto de sociedad y de lo que ella deriva en *colombianidad*, por supuesto, ubicada dentro de los límites de la constitución de un universo narrativo que, en ocasiones se equipara con el de la realidad objetiva; García Dussán citando a Maldonado indica que dicha *colombianidad* es «la construcción de una identidad, que no se reduce al presente, sino que se incorpora al pasado y al presente en la búsqueda de futuros»¹ (p. 14). Por su lado, Tönnies (1887) «considera la sociedad, la vida societaria en su conjunto, como un sustituto necesariamente artificial de la naturaleza originaria de la vida comunitaria».² Lo anterior propone que la sociedad es un reemplazo innatural, un artefacto creado para sustituir a la comunidad original, a la simple vida en común, que acarrea una simbolización y una serie de elementos que confluyen en su desarrollo y también en su caída. Esta es la idea que, a nuestro juicio, se ajusta mejor a la pesquisa llevada a cabo sobre la obra de García Márquez, siendo como es, una creación literaria, no es más que un artilugio muy elaborado en las manos del prestidigitador colombiano.

Una matrona es la ley absoluta

La vinculación entre literatura, historia y periodismo como una forma de reivindicación social está presente en «Los funerales de la Mamá Grande» pues este cuento tiene su antecedente en una crónica que García Márquez escribió en marzo de 1954, para el periódico El Espectador de Bogotá, cuando se desempeñaba como reportero en ese diario; la crónica lleva el título de La Marquesita de la Sierpe. En la siguiente descripción, claramente se nota que este personaje legendario de la región de la Mojana, se convirtió en el referente literario básico de la Mamá Grande:

La Marquesita era una especie de gran mamá de quienes le servían en La Sierpe. Tenía una casa grande y suntuosa en el centro de la que ahora es conocida como La Ciénaga de la Sierpe. «Una casa con corredores y ventanas de hierro» según la describen ahora quienes hablan de aquella extraordinaria mujer, cuyo ganado era tanto, «que duraba pasando más de nueve días». La Marquesita vivía sola en su casa, pero una vez al año hacía un largo viaje por toda la región, visitando a sus protegidos, sanando a los enfermos y resolviendo problemas económicos. La Marquesita podía estar en diferentes lugares a la vez, caminar

1 García Dussán citando a Maldonado, 2013: 14.

2 Álvaro, 2010: 21

sobre las aguas y llamar desde su casa a una persona, en cualquier lugar de La Sierpe en que ésta se encontrara. Lo único que no podía hacer era resucitar a los muertos, porque el alma de los muertos no le pertenecía. «La Marquesita tenía pacto con el diablo» explican en La Sierpe... La leyenda dice que La Marquesita vivió todo el tiempo que quiso... Antes de morir, La Marquesita comunicó a sus servidores preferidos muchos de sus poderes secretos, menos el de la vida eterna. Concentró frente a su casa sus fabulosos rebaños y los hizo girar durante dos días en torno a ella, hasta cuando se formó la ciénaga de La Sierpe... Es en el centro de esa ciénaga donde los habitantes de La Sierpe creen que están sepultados el tesoro de La Marquesita y el secreto de la vida eterna.³

El poder de la Mamá Grande, la reina absoluta de la esfera pública, se refleja también en la esfera privada de la familia. La protagonista es una gran madre, a quien la naturaleza la dotó con el don de amamantar, aunque paradójicamente nunca tuvo hijos, sino sobrinos. Los nueve sobrinos son los súbditos de la gran matriarca que ha cercado su patrimonio con enlaces endogámicos, incestuosos: «los tíos se casaban con las hijas de las sobrinas, y los primos con las tías, y los hermanos con las cuñadas, hasta formar una maraña de consanguinidad».⁴

En la estrategia garciamarquiana, este es el reflejo de un rasgo típico de la vida objetiva de los habitantes de algunas zonas de la costa caribe colombiana; basta con referir las costumbres guajiras donde los niños pequeños son «hijos» de todos los adultos, todos están a su cargo y todos son familia de una u otra manera. La escritora Laura Restrepo lo ha explotado hábilmente en su novela *Leopardo al sol*.

El universo femenino de la familia está constituido por un grupo de mujeres vestidas de luto cerrado. Entre ellas destaca el personaje de Magdalena, sobrina rebelde que escapa de la esfera de poder de la Mamá Grande al convertirse en religiosa, destino «idéntico al de Meme Buendía, que muere de monja ‘en un tenebroso hospital de Cracovia»⁵

La constitución de la pirámide familiar de la Mamá Grande, se desenvuelve, en un ejercicio descendente a partir de la matrona, con mujeres sometidas y silenciosas y varones que sirven solo para engendrar: los hombres asumen el rol tradicional de «fecundadores de toda una descendencia bastarda» al ejercer el «derecho de pernada»⁶ y mantienen a esa descendencia al margen de la familia oficial, bajo el amparo cómplice de la Mamá Grande.

La leyenda alrededor de la Gran madre se creó gracias a una variedad de componentes que se rozan con la mitología monárquica. Su persona, su casa, sus atuendos y joyería,

3 García Márquez, 1982: 95.

4 García Márquez, 2001: 46.

5 Vargas Llosa, 1971, 466.

6 García Márquez, 2001: 46.

la fe que le profesan los habitantes de Macondo, se apuntalan en su supuesta fortuna, hacienda que sus nueve sobrinos estaban ansiosos por heredar. Sin embargo, la riqueza no era tan grande, y se componía de una «enorme mansión de dos plantas, olorosa a melaza y a orégano»⁷ y de «tres encomiendas adjudicadas por Cédula Real, [...] territorio [...] que abarcaba cinco municipios [que le daban dinero gracias al] cobro de los arrendamientos».⁸ La leyenda que se creó a su alrededor venía del interés por su herencia y por eso, «nadie era indiferente a esa muerte». Esto se explica a través de una hipérbole que forma parte de la leyenda:

[...] la aldea se fundó alrededor de su apellido. Nadie conocía el origen, ni los límites ni el valor real del patrimonio, pero todo el mundo se había acostumbrado a creer que la Mamá Grande era dueña de las aguas corrientes y estancadas, llovidas y por llover, y de los caminos vecinales, los postes del telégrafo, los años bisiestos y el calor, que tenía además un derecho heredado sobre vida y haciendas. [Era] La matrona más rica y poderosa del mundo (García Márquez, 2001: 47).

La enumeración hace parte de otra de las estrategias del autor en la que los componentes de la creencia popular se combinan en una mezcla de objetos y fenómenos naturales, propio de la amplia potestad de un ser todopoderoso. La Mamá Grande no solo posee los postes del telégrafo, los caminos vecinales y las haciendas; sino que además ejerce poder sobre la lluvia, las aguas estancadas o no, los años bisiestos, el calor y la vida. En esta imagen se combinan magistralmente los tres elementos que hacen parte del análisis propuesto: el matriarcado, la condición de deidad ejercida por la matrona, y que es herencia de la religión católica, y el feudalismo.

A pesar de la leyenda, y de su fama, nadie se preocupó por la Mamá Grande después de muerta, ya que a su familia solo le interesaba su fortuna, y tan pronto como sacaron su cadáver, empezaron a «repartirse la casa».⁹ En cuanto al pueblo, «nadie vio [...] ni reparó» en nada. Sin embargo, sí que hubo «algunos de los allí presentes [que] dispusieron de la suficiente clarividencia para comprender que estaban asistiendo al nacimiento de una nueva época».¹⁰

La muerte le llega a la Mamá Grande como un evento hartamente sabido pero que demanda la mayor precaución y la organización de todos sus negocios terrenales. La herencia que deja se debe distribuir sabiamente, las pertenencias deben quedar en manos conocidas y merecedoras, el universo debe reordenarse y continuar, igual a un «barajar y repartir de nuevo». La época de la Mamá Grande se cierra como se termina el reinado de una monarca envejecida y de trono vitalicio, una papisa sin hijos y sin haber probado varón.

7 García Márquez, 2001: 46.

8 García Márquez, 2001: 48

9 García Márquez, 2001: 53.

10 García Márquez, 2001: 53.

La religión: la gran organizadora social

El tema de la religión como práctica social también aparece en este relato: paradójicamente, a pesar de su tiránico poder, el narrador nos cuenta que la Mamá Grande murió en «olor de santidad»¹¹ porque el padre Antonio Isabel le da la «extremaunción» y escucha su «confesión».¹² Como se puede ver, se trata de una religiosidad que se presta para la ironía, el sincretismo (como cuando aparecen los escapularios con la efigie de la Mamá Grande) y para el absurdo (como la presencia del Papa en el funeral).

Es una religiosidad que convive con las supersticiones, con lo mítico y lo legendario. Todo lo que rodea a la Mamá Grande es, en cierta medida, leyenda: «la Mamá Grande se esfumaba en su propia leyenda. [...] Y nadie pensaba seriamente en la posibilidad de que la Mamá Grande fuera mortal» (García Márquez, 2001: 48). Sin embargo, esta mujer de carne y hueso sufre, al igual que el resto de los seres humanos, de «interminables noches de cataplasmas, sinapismos y ventosas, demolida por la delirante agonía» y «agonizaba virgen y sin hijos» (García Márquez, 2001: 46, 48).

La religión católica fue una de las fuerzas encausadoras de la Conquista y de la Colonia española en América, podría argüirse que fue la bandera que movió los hilos ideológicos de la dominación y sometimiento desde Colón hasta nuestros días. Por lo tanto, es un eje fundamental en la configuración social de Macondo, al mando de la Mamá Grande. Si se asume que la matrona oficia como una especie de poder combinado entre lo feudal y lo religioso, ese espectro resultante es alimentado, sobre todo, por la condición de semi-divinidad que posee la anciana.

Sin la simbología religiosa esto no podría ser parte de la estructura social. La imagen de la Mamá Grande como una enorme amamantadora de niños, sin haber engendrado, la sitúa en el lugar de la madre santa y virgen, tema recurrente en la divinización de algunas de las mujeres más representativas del dogma cristiano. Inmaculada y espacialmente por encima de la geografía propia de las gentes del pueblo, solo bajaba una vez por año de su pedestal a ponerse en contacto con sus creyentes. Es una deidad que alimenta su condición divina con la muestra irrefutable de su consagración virginal y con su contacto directo con los mortales habitantes de Macondo.

Otra de las estrategias religiosas más representativas es la de conservar la imagen del ser divino en forma de objeto de reverencia. De ahí que la imaginería religiosa sea uno de los puntales de conexión con el creyente. Si la discusión académico científica en pugna con la religión, apuntó a que no se podía creer en aquello que no se veía, la respuesta de la Iglesia fue crear un rostro para aquellos que ya tenían una vida y una filosofía, pero solo de orden lingüístico y textual. El caso de la Mamá Grande es similar, su imagen aparece en objetos religiosos que las personas compran y conservan como un

11 García Márquez, 2001: 46.

12 García Márquez, 2001: 48.

amuleto de fe. La imagen omnipresente de la matrona la brinda un aura de ubicuidad que sirve perfectamente a sus propósitos de poder absoluto; estrategia asumida por la política con resultados igualmente universalizantes.

La religión como gran ente organizador es altamente efectiva en sus propósitos, porque la fe es una de las pasiones humanas que conservan mayor peso específico a lo largo de la existencia del hombre y que, manejada con la suficiente habilidad, es una fuerte conexión que ensambla las sociedades y las conserva sumisas y dominables. La Mamá Grande es un ente superior que tiene la potestad de quitar y poner autoridades religiosas, subvertir los órdenes propios de los ritos en la iglesia y dejar escapar su alma, no en su último aliento sino con un enorme y sonoro eructo.

No es gratuito, entonces, el viaje hiperbólico y casi inmediato que realiza el papa para asistir a su funeral, muestra fehaciente del poder hegemónico de la matrona, que con su muerte detiene el andar propio de la historia y de los acontecimientos típicos de la sociedad, tanto que convoca al máximo jerarca de la Iglesia quien parte de sus aposentos en la residencia de Castelgandolfo hasta Macondo.

«La Mamá Grande», exclamó el Sumo Pontífice, reconociendo al instante el borroso daguerrotipo que muchos años antes le había sido ofrendado con ocasión de su ascenso a la Silla de San Pedro. «La Mamá Grande», exclamaron a coro en sus habitaciones privadas los miembros del Colegio Cardenalicio, y por tercera vez en veinte siglos hubo una hora de desconciertos, sofoquines y correndillas en el imperio sin límites de la cristiandad, hasta que el Sumo Pontífice estuvo instalado en su larga góndola negra, rumbo a los fantásticos y remotos funerales de la Mamá Grande».¹³

Cumplida su misión terrenal, ahora el Papa podría descansar y «subir al Cielo en cuerpo y alma»¹⁴; imagen recurrente en la narrativa garciamarquiana, (recuérdese la ascensión de Remedios, la bella en *Cien años de soledad*) para indicar el paso de un lugar terrenal, concreto, a otro divino, ideal; lejos de las aristas propias del reino de los mortales.

La cultura popular y el feudalismo del siglo XX

El interés por hacer una nueva historia, está presente en obras como *La mala hora* (1962) y *Cien años de Soledad* (1967), en donde el autor desmiente la versión oficial sobre la violencia en Colombia. En *La Mala Hora*, García Márquez, a través de un diálogo entre el administrador de la viuda de Montiel,¹⁵ el señor Carmichael y el peluquero del pueblo, en

13 García Márquez, 2001: 51.

14 García Márquez, 2001: 53

15 La viuda de Montiel es una versión disminuida de la Mamá Grande, pues solamente era dueña de tres municipios, lo afirma el Señor Carmichael (versión oficial); pero el peluquero, Guardiola, dice que son diez (versión de los vencidos).

pocas palabras da una versión alternativa de la que tradicionalmente han transmitido los historiadores, a los que siempre miró con recelo, pues trata de demostrar que la violencia fue una alianza de terratenientes y políticos sin distinciones de color contra los más débiles, con el fin de despojarlos y desplazarlos.¹⁶

La preocupación por reescribir la verdad y usar la literatura para traducir esa realidad se puede ver claramente en el discurso que pronunció García Márquez, en diciembre de 1982, cuando recibió el premio Nobel:

Me atrevo a pensar, que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortunada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida¹⁷

La literatura se convierte entonces en una manera de aprehender la realidad y un espacio para dar una voz a los vencidos, a la gente subordinada al poder, a la gente del pueblo.

En el cuento «Los funerales de la Mamá Grande», García Márquez nos recibe con una larga enumeración en la que nos presenta la variedad de esa gente del pueblo, vecinos de Macondo, gente sencilla que asiste al funeral: «gaiteros de San Jacinto, los contrabandistas de la Guajira, los arroceros del Sinú, las prostitutas de Guacamayal, los hechiceros de la Sierpe y los bananeros de Aracataca»¹⁸ y más adelante menciona a «las lavanderas del San Jorge, los pescadores de perla del Cabo de Vela, los atarrayeros de Ciénega, los camaroneros de Tasajera, los brujos de la Mojana, los salineros de Manaure, los acordeoneros de Valledupar, los chalanes de Ayapel, los papayeros de San Pelayo, los Mamádores de gallo de La Cueva, los improvisadores de las Sabanas de Bolívar, los camajanes de Rebolo, los bogas del Magdalena, los tinterillos de Mompo»¹⁹ Esta enumeración, como maniobra literaria del autor, también nos pone en contexto porque, aunque el marco espacial de la historia es una topología imaginaria y sin límites, es evidente que se trata de Colombia.

16 Hoy con los problemas que está generando el programa de restitución de tierras, sobre todo en la Costa del Caribe, queda demostrado que este ha sido un problema crónico en la historia de Colombia.

17 García Márquez, 1982.

18 García Márquez, 2001: 46.

19 García Márquez, 2001: 52.

En el universo macondiano todo es excesivo, hiperbólico, pero paradójicamente emparentado con su equivalente factual: el padre Antonio Isabel y sus cien años, los diez hombres que habían tenido que cargarlo hasta la habitación de la Mamá Grande, el sobrino titánico, la enorme mansión, los aposentos atiborrados de cachivaches, el patrimonio sin límites, los doscientos metros de esteras sobre los que había caminado la protagonista en su juventud.

Es un mundo de exuberancia que se muestra a través de las descripciones de los olores, colores y sabores que son parte de la tradición culinaria del pueblo, en una muestra irrefutable de la cultura popular: «[...] se ponían ventas de masato, bollos, morcillas, chicharrones, empanadas, butifarras, caribañolas, pandeyuca, almojábanas, buñuelos, arepuelas, hojaldres, longanizas, mondongos, cocadas, guarapo, entre todo género de menudencias, chucherías, baratijas y cacharros» (García Márquez, 2001: 47).

Pero esta abundancia de productos descritos también refuerza el carácter dadivoso y derrochador del que hacía gala la Mamá Grande en los festejos públicos: «Se ponían damajuanas de aguardiente a disposición del pueblo, se sacrificaban reses en la plaza pública, y una banda de músicos instalada sobre una mesa tocaba sin tregua durante tres días».²⁰ Desde luego, el pueblo aprovecha eso y busca cualquier excusa para hacer un acontecimiento social de cualquier cosa, incluso de la muerte; siendo este uno de los rasgos más notorios de los lugares que fabula García Márquez, puesto que la costumbre de despedir con fiesta a los muertos es una de los usos que marcan lo social de los pueblos costeros colombianos; inclusive hay personas que se especializan en contar chistes en los velorios.²¹

De hecho, la muerte de la matrona era como una «feria rural» y «en medio de la confusión y la muchedumbre alborotada, se vendían también estampas y escapularios con la imagen de la Mamá Grande».²² Más que un funeral, la muerte de la matriarca se relata como una especie de circo en el que cada uno aprovecha para sacar lo que puede. El abigarramiento de productos, el exceso en los festejos, el sincretismo místico son los elementos que utiliza el autor para hacer una crítica social de los caciques populares y de los terratenientes que representan el poder económico concentrado en una sola persona. La hegemonía típicamente feudal que ejercía la matrona. Vargas Llosa lo plantea así:

[...] en «Los funerales de la Mamá Grande» el banano y la Compañía extranjera han sido sustituidos por otro hecho histórico característico de la realidad latinoamericana: el feudalismo. Pero en la raíz del relato —la pintura esperpéntica de una matriarca feudal— se encuentran reminiscencias de aquel demonio: el

20 García Márquez, 2001: 47.

21 Al respecto debemos aclarar que esta es una costumbre indígena muy arraigada en las regiones Andinas. Para el efecto véase *El éxodo de Yangana* del escritor ecuatoriano Ángel Felicísimo Rojas.

22 García Márquez, 2001: 47.

esplendor de la Mamá Grande en Macondo tiene estrechas semejanzas con el de Aracataca durante la fiebre del banano. (Vargas Llosa, 1971: 137).

Pero la generosidad y el derroche eran solo un asunto público, porque en privado la Mamá Grande, agonizante, en su lecho de muerte se negaba a abrir la mano para que le diesen la extremaunción porque en ella tenía «piedras preciosas» guardadas, y no quería que sus sobrinas se las llevaran como herencia antes de morir.²³ Las piedras preciosas que tan ardientemente guardaba en la mano no eran solo un símbolo de riqueza, sino también del poder. El mismo que hacía que los hombres de su familia, como se ha dicho en líneas anteriores, usufructuaran el favor sexual de las habitantes del pueblo según un derecho típicamente feudal.

La práctica del derecho de pernada nos remite a las bases de esta organización socioeconómica medieval impuesta como entramado del poder adquisitivo de los gamonales y dueños de la tierra, que es uno de los temas principales en el cuento; el narrador-cronista lo describe de la siguiente manera:

Todos los años, en vísperas de su onomástico, la Mamá Grande ejercía el único acto de dominio que había impedido el regreso de las tierras al estado: el cobro de los arrendamientos. Sentada en el corredor interior de su casa, ella recibía personalmente el pago del derecho de habitar en sus tierras, como durante más de un siglo lo recibieron sus antepasados de los antepasados de los arrendatarios. Pasados los tres días de la recolección, el patio estaba atiborrado de cerdos, pavos y gallinas, y de los diezmos y primicias sobre los frutos de la tierra que se depositaban allí en calidad de regalo.²⁴

Actualmente, el problema del latifundismo en la región caribe colombiana aún tiene remanentes feudales pues existen grandes territorios en su mayoría ociosos y en el mejor de los casos dedicados a la ganadería extensiva, mientras las tierras para el cultivo son escasas; lo que desencadena una gran problemática social que deriva en una lucha de los desposeídos por la tierra que fue de sus antepasados o de ellos mismos, y que cada vez se torna más dramática. Esto demuestra claramente que el arte garciamarquiano sentó sus bases en una realidad de facto visible en su momento y que, lamentablemente, no ha dejado atrás las costumbres de dominación social que les han sido tan fructíferas.

La Mamá Grande personifica al propietario de la tierra, que ejerce un poder absoluto, una dictadura que llegaba tan lejos que, hasta las noches de su cumpleaños, cada año, «aconsejada por su propia inspiración, [...] concertaba los matrimonios del año entrante» (García Márquez, 2001: 48).

23 García Márquez, 2001: 48

24 García Márquez, 2001: 49.

Libre del yugo tras su muerte, el pueblo se sintió aliviado y «el nuevo magistrado de la nación confiaba en que los funerales de la Mamá Grande constituyeran un nuevo ejemplo para el mundo», ya que «el orden social había sido rozado por la muerte».²⁵ Con el deceso de la matriarca, el mundo podía seguir su curso y avanzar, al igual que muchos países latinoamericanos en aquella época. En particular, Cuba, cuya revolución había derivado en un gobierno socialista tan solo unos pocos años antes de que García Márquez escribiese este relato. La mención al nuevo magistrado es un claro guiño a la esperanza de cambio bajo el régimen de Fidel Castro.

Es notorio además que, para apuntalar la fábula en términos políticos, la historia puede cambiarse a conveniencia, es así como se incluye a la Mamá Grande, una vez muerta, «en la categoría de heroína muerta por la patria en el campo de batalla»²⁶; a pesar de que murió postrada en su cama, sin poder moverse por su gordura. Esta alteración de la realidad alimenta la leyenda después de su muerte. Paradójicamente, lo último que hizo fue expeler un «sonoro eructo»²⁷

Conclusiones

En el cuento «Los funerales de la Mamá Grande» (publicado en 1962), Gabriel García Márquez, despliega la técnica narrativa que lo ha de identificar durante toda su exuberante producción literaria: la desmesura, el espacio mítico, el lenguaje barroco, manejo del tiempo con *flashbacks*, la soledad del poder y, sobre todo, el realismo mágico.

Este análisis se centró en la representación de lo social en «Los funerales de la Mamá Grande» atendiendo a tres aristas que sobresalen en el universo creado por el autor: el matriarcado absoluto ejercido por la Mamá Grande, el papel de la religión católica y sus símbolos como asideros de la fe reinante y organizadora de la civilización poscolonial, y la cultura popular como rasgo que complementa las huestes del feudalismo que estratifica y ensambla el entramado general y particular de dicha sociedad.

Es notorio como García Márquez articula una historia con bases nacionales, con la idea de una sociedad colombiana que es, por extensión, latinoamericana, desde la perspectiva de un narrador que descrea de la versión oficial y que lo hace desde su postura de cronista. A este se le ve en un taburete recostado a la puerta de la calle, contando la «verídica historia de la Mamá Grande [...] antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores» (García Márquez, 2001, p. 46). Con esta expresión García Márquez demuestra su inconformidad con la forma en la que se ha contado la historia en Colombia, que no es más que la versión de los vencedores, pues él siempre se quejó de las «versiones

25 García Márquez, 2001: 50.

26 García Márquez, 2001: 49.

27 García Márquez, 2001: 49.

oficiales» de la historia de su patria, y siempre trató de develar la «otra versión», la de los vencidos, «para que se lea como una novela».²⁸

Para sintetizar, se puede decir que en el cuento «Los funerales de la Mamá Grande», como en toda la obra de García Márquez, a partir de elementos de la cotidianidad de Macondo, se postula una identidad social colombiana y latinoamericana, aunque con temas de interés universal. En cada una de las aristas analizadas existe el reflejo literario de lo que la realidad de facto llevaba a cabo en los procesos históricos, al constituir las leyendas y los mitos que alimentaron el imaginario popular.

La estrategia del autor de dar el lugar de mayor relevancia social a una mujer, plantea una curiosa paradoja cultural, en lo referido al machismo reinante en las latitudes en las que se basa; pero es también una conexión obvia con el universo del dogma religioso cristiano que ha alimentado la fe popular latinoamericana desde la Conquista y la Colonia, hasta nuestros días.

Finalmente, el hecho de la presencia de un orden socioeconómico feudal como asidero del control y del poder, no es otra cosa que la demostración de que la historia, de no contarse adecuadamente, tiende a repetirse.

28 Samper, 1989.

Referencias bibliográficas

- M. BORRERO BLANCO, *El pensamiento mágico en la obra de Gabriel García Márquez*. Tesis doctoral, Facultad de filología, Universidad Autónoma de Madrid: Madrid, 2010.
- E. GARCÍA DUSSÁN, «Reflejos de la identidad social en la cuentística de Gabriel García Márquez». *Estudios de Literatura Colombiana*, No. 37, julio-diciembre. Pp. 77-100, 2010.
- V. GARCÍA DE LA CONCHA «Gabriel García Márquez, en busca de la verdad poética». En: *Cien años de soledad*, edición conmemorativa en coedición de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. Alfaguara: Madrid.
- G. GARCÍA MÁRQUEZ, *La soledad de América latina*. [Documento ONLINE]. Recuperado de: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html
- G. GARCÍA MÁRQUEZ, «La Marquesita de la Sierpe». En: *Entre Cachacos*, Obra periodística, volumen VIII. La Oveja Negra: Bogotá, 1982.
- G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Los Funerales de la Mamá Grande*. Editorial Sudamericana: Buenos Aires, 2001.
- G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa en coedición de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. Alfaguara: Madrid, 2007.
- G. GARCÍA MÁRQUEZ, *La mala hora*. PRHG: Bogotá, 2014.
- E. SAMPER, «Entrevista a Gabriel García Márquez». *Semana*, Bogotá, No. 358, Pp. 14-20, 1989.
- M. VARGAS LLOSA, *García Márquez: Historia de un deicidio*. [Documento ONLINE]. Recuperado de: www.cepchile.cl/dms/archivo_4888_2989/rev122_CDominguez.pdf

Capítulo VIII

Autores de la Generación de los Treinta

María Mercedes Zuin Ramírez
Universidad Técnica Particular de Loja

1. Particularidades de esta generación

En la década de los 30, el Ecuador experimenta un proceso democrático singular con influencia socialista, tal cual, sucedió en Cuba y que hasta ahora los latinoamericanos somos testigos de ello. Al otro lado del mar, Rusia hegemónica, se enfrentaba constantemente con Estados Unidos por este mismo orden. En este sentido, florecerá un movimiento intelectual, de narradores comprometidos con la realidad social, la cual expresan en sus relatos, como son: José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Alfredo Pareja Diezcanceco, Demetrio Aguilera Malta y Enrique Gil Gilbert, junto a otros escritores, pintores y demás, que se dedicarán a la faena artística y literaria.

Esta tendencia consiguió hendir camino, generando una reestructuración en el los saberes, en los géneros artístico-culturales como es el ensayo literario de denuncia social que sacaba a la superficie la heterogeneidad estructural y las profundas contradicciones sociales que se vivía en el Ecuador. Esta fue una forma de resolver los conflictos emergentes en esta época y, con el fin de dar un nuevo impulso al imaginario. Por esta razón, según manifiesta Albán “La izquierda del treinta abanderó la lucha por derechos y reconocimiento; en torno a la ciudadanía la lucha era por los derechos sociales (1928: 213). Esta proposición asumida por estos intelectuales acarrea toda una gama cultural de procesos históricos que estaban viviendo en esta época los ecuatorianos.

La temática planteada fue litigante, cuya narrativa era de denuncia social que hacía temblar a la sociedad dominante de la época. La existencia de este grupo trae como consecuencia una literatura realista, desplazándose hacia la poesía y el ensayo literario, donde nos revelan las formas más crueles de vida que llevaban las masas populares: pintaban manifestaciones con imágenes crudas y muy dicentes, resaltaban los atropellos de los terratenientes de aquel entonces en todas sus manifestaciones. Dicha generación se movía en un horizonte distinto, cuyo fin era despertar al pueblo en protesta, para que no se sometieran a los oligarcas ruines, que avasallaban a los obreros, campesinos e indígenas, por el solo hecho de no ser como ellos.

Después de tanta represión, el pueblo se levanta y protesta a través de la histórica huelga de los trabajadores del 15 de Noviembre de 1922¹ donde Alfredo Pareja, lo narra sin tapujos dicho acontecimiento, manifestando que, “El pueblo se lanzó a las calles... y la metralla mató a mil quinientos hombres y mujeres. Todos los de la generación de 1930 vimos, con los ojos húmedos, esta matanza” (1957:18), junto a este acontecer aparecerá la llamada Revolución Popular del 44, donde sostiene Sergio Jirón que:

Luego del rudo combatir cayó el cuartel de carabineros. Restos de la unidad se rindieron al ejército y civiles armados, después de sufrir crecidas bajas en la lucha. (...) (...) La masa popular enfurecida prendió fuego al cuartel. Es imposible fijar con certeza el número de bajas, pero en el anfiteatro anatómico y en la sala de profundis, se encontraban numerosos cadáveres del día de ayer. Intenso júbilo popular por el triunfo de la revuelta, se evidenció en las manifestaciones copiosas que fueron organizadas en el 1944 (1984 16).

Luego aparece un movimiento revolucionario nacional² comandado por Eloy Alfaro, donde Alfredo Pareja sostiene que con este acontecer “Se dieron pasos para la formación del partido socialista... Entre los jóvenes, se pensaba en el milagro de la revolución rusa; pocas veces, en la mexicana” (1957:18). Con este acontecer se reabrió la perspectiva de una revolución democrática, que fue traicionada por el liberalismo oligárquico que se alió con la aristocracia latifundista. Estos aristócratas despiadados veían y trataban a los más pobres como clase inferior, considerándolos casi como animales, porque ellos se sentían superiores. Es así, como la generación del 30 abrió un nuevo espacio y un panorama prometedor³ para cambiar el rumbo de la historia, pese a todas las contrariedades vividas.

Por otro lado, con Arroyo del Río, cuando fue presidente del Ecuador surge la creación de la Casa de la Cultura⁴ el 9 de agosto de 1944. La misma que era una bofetada al despotismo de esta autoridad; pues estaba disfrazada de salvación para la cultura del Estado y, como manifiesta Manuel Araujo “Esos hombres son incapaces de dar la mano al obrero porque sienten repugnancia del hombre que alcanza el sustento con el sudor de su frente; esos hombres, cuyo primer elemento es Carlos Alberto Arroyo del Río. (...)” (1945: 377). Es así como fundan la Casa de la Cultura, la misma que no solamente serviría como cobijo de los intelectuales, sino que, se cumplirá la promesa mesiánica, defender

1 Temática central de “Las cruces sobre el agua”, novela de Joaquín Gallegos Lara, fue sin duda el punto de referencia tesonero de la narrativa de los treinta, del denominado Grupo de Guayaquil.

2 Movimiento revolucionario alfarista, liderado por Eloy Alfaro, por eso lleva ese nombre.

3 Es así como, “Se ha saludado jubilosamente el alborear de nuestra novelística autóctona” afirma De la Cuadra. (1958: 953).

4 Afirma Carrión: América también escuchará nuestra voz. La está escuchando. ‘No vendrá a Quito en 1960 con los ojos vendados, a ver lo que se quiera hacerla ver. Verá los atentados de un gobierno culto contra la cultura, simbolizados en esas ruinas acusadoras de la Casa de la Cultura. Y verán —atracción turística indecible— las cruces de madera que señalan, junto a los cimientos del hotel suntuario, las tumbas de los indios asesinados por las nuevas milicias de la cultura social-cristiana (1968: 202).

los derechos humanos que estaban pisoteados y mancillados por hombres como el antes aludido.

Luego el Ecuador cae en una profunda crisis económica, por la depreciación de los precios del cacao⁵ que bruscamente bajó, y el declive voluminoso de las exportaciones, de la cual, no surgió, sino hasta finales de los años 40, salvo el intervalo de la segunda guerra mundial, en el cual las exportaciones obtuvieron mayores cifras, no por un aumento de la producción, sino por la subida de los precios en el mercado internacional. Esta crisis económica duró casi 30 años, adherido a esto, la inestabilidad política y conmoción social. Tránsito desgarrador para los ecuatorianos y el mundo en general. Tal como lo afirma Kim Clark:

Durante las décadas de 1930 y 1940, Ecuador vivió un periodo en el cual se dio un proceso vertiginoso de urbanización; además, debido a la crisis económica mundial que fue igualmente percibida como una crisis política y social, las clases dominantes pensaron que para hacerle frente a esta crisis debían contar con una estadística que les ayudara a conocer la magnitud del problema (2008: 150-151).

Por esta razón, los novelistas de esta década marcan varios de los aspectos que han contribuido a formar la identidad e ideario de los guayaquileños como es: reconocer su identidad, construir y recrearse en su propia cultura, a valorar su historia y a no olvidar el tránsito doloroso que marcó sus vidas, así lo señala claramente María Palacios:

Los escritores del Grupo de Guayaquil parten de la premisa de que la violencia todavía vigente en su presente no puede ser obviada ni estigmatizada —como se había venido haciendo— si se quiere dar legitimidad y comprender el verdadero ser del hombre ecuatoriano, principalmente del cholo y del montuvio, personajes sobre los que se cierne el mayor interés del Grupo de Guayaquil (2001: 62).

Por eso, a partir de esta época, las vidas de estos pobladores tomaron otro rumbo, Los cinco del Grupo de Guayaquil de la década de los treinta mencionados anteriormente, incorporaron al escenario del relato personajes como: cholos, indios, montuvios, negros, pescadores, vagabundos, ladrones y masas populares⁶ procedentes de las ciudades costeñas, con esto se intenta dar fin a la exclusión y discriminación racial, logrando

5 Pareja Diezcanecco da testimonio de esto: Pero llegaron dos acontecimientos funestos: la primera ola depresionista consecutiva al final de la guerra de 1914-1918, que echó por tierra los precios del cacao, y una peste en las plantaciones, diagnosticada con el sardónico nombre de «escoba de la bruja», porque como debieron haberla montado en sus aquellarres quedaban las plantas (1980: 692)

6 Benjamín Carrión, esta República de Señoritos, piensa que el pueblo son los cholos haraposos, los montuvios sudorosos, olientes a cacao y a selva virgen. Esas gentes abominables que no saben del protocolo. Que, —por más que se lo haya dicho en un discurso engolado— no tienen la culpa de tener la sangre que corre por sus venas... Sangre azul. Escrófula. Y, sobre todo, mentira. Hay que huir del cholo, del montuvio, culpable de ser mal vestido, “involuntariamente descalzo”, culpable de ser pobre... (1968: 81).

trascender ese mundo irónico, bajo esta necesidad se forma un movimiento de grandes hombres capaces de irrumpir en la historia, Flor María Rodríguez nos lo confirma:

Se forja un movimiento cultural conformado por escritores, poetas, artistas, pintores, intelectuales de avanzada que refleja la cruda realidad de la sociedad ecuatoriana. Estos hombres comprometidos con la causa de la justicia social toman como sustancia de su literatura a los siguientes grupos sociales: montuvios, cholos, afroecuatorianos, indígenas, campesinos y el proletariado industrial” (2007:3).

Alejandro Moreano (2011), en una entrevista para el diario *El Telégrafo* sostiene que: “La generación del 30 propició la producción de un lenguaje nacional y popular e Inauguró la literatura nacional” (2). Por lo expuesto podemos afirmar, estos narradores del grupo de Guayaquil de la segunda mitad del siglo XX, nos han ayudado a mantener la base de lo vernáculo, a recuperar el lenguaje popular y a introducirnos, de lo rural a lo urbano. Kim Clark corrobora con esta aseveración: “El resultado fue la creciente migración indígena a áreas urbanas o a las áreas rurales de la costa, en busca de salarios que les permitieran vivir mejor” (2008: 160); no hay duda que estos escritores pusieron su mirada en el morador del agro costanero y, finalmente, nos sumergen en la metrópoli, es decir, en su amada Guayaquil para traer a escena a sus ancestros.

2. Representantes guayaquileños de la generación del 30

La producción literaria de la generación de los años 30⁷ en el Ecuador se ve matizada por nuestros autores guayaquileños, quienes en este apartado son motivo de estudio y cuyas obras sui géneris nos mostraran la realidad vivida en aquella época. Al adentrarnos en la vorágine de esta década nos encontramos con esta frase célebre: “*volver a tener patria*”, es decir, luchar por la amada tierra, si dejarse amedrentar, ni dar el brazo a torcer, mucho menos claudicar, solo así, se fraguaremos la nación y volveremos a vivir en nuestro amado terruño, nos lo confirma Benjamín Carrión:

No. No era así. No podía ser así: la Patria resignada y humilde, la Patria que acepta, con un silencio cómplice, con una complicidad silenciosa, el que se le vayan cambiando sus esencias, se le vaya destruyendo su signo y su raíz. El Ecuador —excelencia para unos, estigma para otros— ha sido una patria rebelde. Y ahora, me encuentro —salvo excepciones muy raras— con un país abúlico, entristecido, sin ninguna expresión de insurgencia contra lo que con él está haciendo una minoría gamonalicia que se ha apoderado de sus timones de comando (1968: 17).

Durante esta década la novela se cristaliza y se convierte en un instrumento de denuncia social, recreando la difícil situación, en la cual se encontraban los grupos

7 Pareja Diezcanseco afirma que: “Toda nuestra generación del treinta proviene de la semilla de estos abuelos grandes. Y a su vez, ellos son los hijos de la pujanza mestiza del acontecer histórico nacional”. (1980: 126)

humanos. Con ello se ponía en evidencia la protesta hacia la problemática sangrienta y la exclusión de ciertos grupos vulnerables; además, se exhibe la pusilánime explotación laboral del proletariado, como lo muestra Karl Marx.

A medida que se desarrolla la burguesía, surge en la trama del orden burgués el nuevo proletariado, un proletariado característico de los nuevos tiempos. Y entre este proletariado y la burguesía estalla la guerra, una guerra que al principio, antes de que los dos combatientes la sientan, la perciban, la aprecien, la entiendan, y por último, la proclamen abiertamente, es una serie de conflictos pasajeros que se manifiestan en determinados casos, reduciéndose a ciertas actividades destructoras...Estos antagonismos tienen su origen, en la estructura económica del sistema burgués (1987: 62).

Con toda esta problemática emergente, empieza el arbolear de una nueva etapa con escritores como los del Grupo de Guayaquil: José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Alfredo Pareja Diezcanseco⁸, toman protagonismo y responden a través de una literatura contestataria, esperando quiméricamente que se dé el cambio social tan esperado y desde aquel momento, estos cinco⁹ pensadores forjaron entre ellos lazos inquebrantables de amistad, basada en una misma ideología, destinados a sacudir y denunciar a través de sus escritos lo que se estaba viviendo en ese momento histórico¹⁰, de la segunda década del siglo XX. A ellos se unió, más tarde Ángel Felicísimo Rojas, escritor lojano, autor de los libros más importantes de la época, sobresaliendo entre ellos *El Éxodo de Yanga*, obra cumbre y *La novela ecuatoriana*, del cual ya hemos hablado.

Podemos señalar también que, esta narrativa a ser estudiada se inserta en una corriente que recibió los aportes de otros escritores innovadores como Luis Alfredo Martínez, cuya tendencia liberal lo expresó a través de la novela *A la costa* publicada en 1904. También traemos a escena a otro de los grandes que marcaron los pasos de los miembros de Guayaquil como es José Antonio Campos, de quien son beneficiarios estos cinco guayaquileños. Así lo afirma Pareja Diezcanseco¹¹ cuando expresa: “Toda nuestra generación del treinta proviene de la semilla de estos abuelos grandes” (1980: 126)

La trama de esta obra refleja el coraje revolucionario de un pueblo erguido, lleno de fe, tragedia y un final desalentador; razón por la cual, vale la pena dar su merecido

8 Pareja Diezcanseco describe la edad que tenían cuando iniciaron el grupo de Guayaquil en los años treinta “José de la Cuadra, tenía diecinueve años; Aguilera Malta y Pareja Diezcanseco, catorce; Gallegos Lara, once, y Gil Gilbert, apenas diez” (1988: 692).

9 Pareja Diezcanseco, les dio este nombre. “Los cinco como un puño”. (1980: 117).

10 Así pues, una de las voluntades fundamentales de esta narrativa parece ser la penetración ontológica del contexto ecuatoriano, escribiendo desde una perspectiva cercana a la filosofía de la historia. De la violencia *de y sobre* la colectividad – de la perspectiva histórica– se pasa a narrar la violencia *de y sobre* el hombre en su individualidad. María Palacios (2001: 63).

11 Revisar *El mayor de los cinco. Obras completas*.

reconocimiento a estos narradores como precursores del realismo del 30 y Pareja Diezcanceco da testimonio de esta afirmación.

Para contar las influencias literarias nacionales sobre los escritores del Grupo de Guayaquil sobrarían los dedos de una mano: Juan Montalvo, por cierto, pero no su escritura, sino su alta y rebelde condición humana; cronológicamente, el primer novelista ecuatoriano es Juan León Mera, pero, para nosotros, no tuvo significación alguna su fiel y bien escrita imitación, algo grandilocuente, del Afata de Chateaubriand, *Cumandá* (1879); de modo directo, un antecesor innegable, el ambateño Luis A. Martínez, con su magnífica novela costumbrista, afirmada en la tierra nuestra, *A la costa* (1904); Pancho Villamar, novela de realismo político, de Roberto Andrade, que leímos con retraso *Culpable* (1900); los extraordinarios relatos humorísticos acerca de los montubios, de José Antonio Campos, publicados semanalmente en los diados guayaquileños y recogidos en libro en 1929; la novela indigenista de Fernando Chaves, *Plata y bronce* (1927), sin duda alguna; dos cuentos de Leopoldo Benites Vinuesa, “La mala hora” y “El enemigo”, publicados en revistas en 1928 (1988: 692-693).

Con esto inauguramos el alborear de la novela social, con los cinco que marcaron la historia, no solo de su tierra natal, sino del Ecuador entero. Adentrémonos en este corpus.

2.1. José de la Cuadra

Este escritor nace en Guayaquil, en 1903 y muere en 1941. Su formación académica la hizo en la carrera de Derecho, fue profesor universitario en su ciudad de procedencia; ocupó un puesto administrativo a nivel público en 1939. Su inclinación e ideales socialistas lo llevaron a identificarse y escribir una literatura social, realista, dramática, con estilo diligente y armoniosamente enérgico. Los cuentos de este personaje están entre los más significativos y trascendentales de la narrativa de esa época. Integró el famoso Grupo de Guayaquil, del siglo XX y revolucionó a través de la prosa no solo en el Ecuador, sino en el mundo entero; así afirma Donoso Pareja al referirse que:

Es un escritor realista que trabaja sobre una realidad maravillosa. A este tratamiento realista, que él llamaba verismo, se opone, como modalidad de escritura, el «realismo mágico» que puede, por su manera de narrar basada en lo mitológico, la desmesura, lo hiperbólico, entre otros recursos, convertir la realidad más chata y oscura en una realidad maravillosa. (2003: 90)

Sin lugar a dudas, De la Cuadra¹² es ligero en la pluma y heredero de los grandes arquetipos de la literatura, como manifiesta Pareja Diezcanceco al decir que “es nieto en línea recta de Martínez y de Campos” (1980: 126). También fue participante de la cultura popular, mantuvo siempre un compromiso sincero con la sociedad. En sus documentos

12 Pareja Diezcanceco señala que “Cuadra era abogado. Tenía clientes montuvios, a quienes defendía por pocos centavos, cuando les cobraba” (1958: xxiv).

breves, se localizan sus mejores logros; *El amor que dormía* (1930) son seis narraciones que están totalmente desvinculadas con la obra *Los que se van*¹³. Es una temática distinta, pues son textos que entretenían a la sociedad con un sabor romántico y modernista, es decir son relatos de su juventud.

Otro de sus cuentos fueron *Repisas* (1931) contiene veintiún relatos, donde se vislumbra una situación desfavorable, por el ambiente hostil que están viviendo: como es el matrimonio con una prima, el adulterio y asesinato de las personas sin que nadie responda y, otras situaciones adversas donde sale a flote la injusticia social. *Horno* (1932) aquí los personajes se transgreden por la violencia y la aflicción del destino y los espacios no solo se muestran como representación del paisaje sino como el recuerdo añorado.

En *Guásinton: historia de un lagarto montuvio* (1938) vemos como el diálogo va constituyendo el argumento, donde se usa el habla montuvia para mostrar lo que viven; el tiempo y espacio, serán testigos de ello, así corrobora con lo manifestado por Nicolás Jara (2011) cuando afirma que: “no son personajes, pues no tienen ninguna individualización ni acción física” (191).

De la Cuadra posee también dos novelas: *Los Sangurimas* y *Los monos enloquecidos*. Con estas compilaciones de narraciones pretende de diversas maneras aproximarse a la naturaleza misma del individuo común. Así lo vemos expresado claramente en *Los Sangurimas* (1934) en donde se exhibe la historia de una familia costeña campesina, que vive bajo su propio juicio ancestral, subyugada por vínculos incestuosos, en medio de un ambiente agobiante y cruel.

*Los monos enloquecidos*¹⁴ (novela inconclusa) es una historia peculiar donde se describe al marino guayaquileño Gustavo Hernández da Fonseca, a su familia y a su ciudad natal. En definitiva, es una amalgama de sucesos que nos insertan en un mundo de locura y ambición, destacando las consecuencias nocivas como: la distinción de clase marcada, la política agraria donde se les daba el derecho de apropiarse de las tierras.

Finalmente, un ensayo titulado *El montuvio ecuatoriano* (1937) donde subraya la “innata tendencia mítica” particularidad que la reconocemos en la narración de *El montuvio* citada por Alicia Ortega (2012: 72) al referirse: “en las bellas noches tropicales, reunidos en la cocina alrededor del fogón donde hierve el agua para el café puro, los montuvios cuentan las ‘penaciones’ y los ‘ejemplos’” (885).

13 Agrega Salazar “Es una obra cruda que nos presenta al montubio tal cual es: con su humanidad inmensa, desbordante de vitalidad; pero también con su miseria económica y su temperamento apasionado, bravío, sensual, primario como para llevarlo fácilmente a la violencia cruel” (2010: 49-50).

14 Leer importante estudio realizado por Huberto Robles 1997 donde señala que: “Cabe señalar que *Los monos enloquecidos* invita y propone una serie de posibles lecturas que, por contigüidad, remiten a un paradigma y horizonte cultural más amplio...”. (44)

2.2. Joaquín Gallegos Lara

Literato novelista y ensayista; nació en Guayaquil en 1909, falleció en su ciudad natal en 1947. Fue su madre quien impulsó y estimuló la formación autodidacta; era un hombre muy inteligente, hablaba dos idiomas, francés e italiano. Según Pareja Diezcanseco describe pictóricamente a Joaquín como:

El gran incitador del movimiento literario de protesta social que nos impulsaba a escribir. Pensaba menos en él que en los demás, así como en toda causa justa que sirviera a los otros. Su cálida condición humana era ciertamente admirable. Solíamos reunirnos una vez a la semana, generalmente en la buhardilla de Joaquín, nosotros cuatro en sillas a su derredor, él en su hamaca o pasando de ella, casi por el aire, con sus fuertes manos tomadas de los tirantes hamaqueros, a su pequeño escritorio.(1988: 699)

No hay duda del cariño fraterno que le tenían sus amigos del “Grupo de Guayaquil” a este gran personaje. En 1943 forma parte del Partido Comunista hasta su muerte. En 1930 integra el “Grupo de Guayaquil”, y, junto a dos amigos escritores, Demetrio Aguilera Malta y Enrique Gil Gilbert, escribieron la emblemática obra *Los que se van*, donde se encuentra un compendio de 24 relatos breves, en los cuales, estos escritores cristalizaron sus quimeras, plasmando la historia de varios personajes que representaron crudamente al montuvio, al cholo costeño, en su diario vivir. Con esto “la historia de la literatura ecuatoriana entendió una nueva concepción del quehacer narrativo”¹⁵ (185) y de quienes se dice que iniciaron el realismo social en el Ecuador.

En 1946 publica la novela *Las cruces sobre el agua*, es la imagen de la ciudad de Guayaquil que estaba viviendo a inicios del siglo XX; el desarrollo y la transformación de los protagonistas principales conseguirá colocarlos en medio de la matanza de obreros ocurrida el 15 de noviembre de 1922¹⁶ y “en que a los abaleados en las orillas del río Guayas habíanles abierto el vientre con bayonetas para que no reflowtasen” Así lo relata Pareja (1988: 699-700), realmente es la más terrible inmolación obrera que haya vivido el mundo, y sobre todo en el Ecuador. Será recordado con mucho dolor este infausto acontecimiento.

Gallegos Lara escribió también *Biografía del pueblo indio*, dicho ensayo póstumo, fue publicada en 1952. Este hace referencia al temor que tiene el indio, por la llegada inesperada del invasor. Presenta el suceso de Cajamarca, la colaboración de los indígenas en las operaciones anarquistas, cuyo eje central es dejarle que ocupe el lugar que le corresponde

15 Según Nicolás Jara en, De la Cuadra 2011 (La triga. Los monos enloquecidos)

16 Pareja resalta este hecho manifestando lo siguiente: Los adolescentes y niños que integrarían el Grupo de Guayaquil contemplaron espantados la matanza de trabajadores. Es de suponer que, parcialmente cuando menos, aquel hecho sangriento y bárbaro influyese en el espíritu de la literatura ecuatoriana de los años treinta. El mayor de los cinco del grupo inicial, José de la Cuadra, tenía diecinueve años; Aguilera Malta y Pareja Diezcanseco, catorce; Gallegos Lara, once, y Gil Gilbert, apenas diez. (1980: 692)

al indio en la sociedad de aquella época y seguro que pensó también en la actual. Esta historia está estrechamente ligada al movimiento indígena ecuatoriano liderada por Ambrosio Lasso cuando Eloy Alfaro fue presidente, así lo corrobora Pareja Diezcanseco cuando expresa que *Biografía del pueblo indio es* "un breve ensayo, cuya dedicatoria vale recordar: «A Ambrosio Lasso, Jefe indio. A Benjamín Carrión, nieto de españoles, autor de *Atahuallpa*»" (1988: 702). El autor nos presenta una situación caótica, que jamás podremos olvidar, porque la injusticia ancestral, hizo caso omiso de los derechos de los indígenas.

Después de su muerte se incorporaron unos cuentos más, que aún, no habían sido publicados, entre ellos destacamos *La última erranza*¹⁷ en donde se cuenta la historia del fusilamiento inadmisibles de un judío en la cordillera de Los Andes a manos de un gremio de católicos fetichistas. Pareja Diezcanseco nos da a conocer otros escritos que hablan por sí solos, estos son: "Cuentos (Guayaquil, 1956); *El Guaraguao y otros cuentos* (Guayaquil, 1975), ... Joaquín dejó una novela inconclusa, *Los Guandos*, que ha completado y publicado su ex mujer, Nela Martínez (Quito, 1982)" (1988: 702).

2.3. Alfredo Pareja Diezcanseco

Fue novelista, ensayista, periodista, historiador y diplomático. Nació el 12 de octubre de 1908 en Guayaquil y murió en Quito, el 3 de mayo de 1993 a los 84 años de edad. Este escritor poseía una extraordinaria destreza narrativa, con una prosa ágil y objetiva; era muy inteligente, observador, crítico y sensible ante la realidad que se estaba viviendo. Se sentía identificado y comprometido con sus coterráneos, por eso, gestó su obra en el realismo social, no perteneció a ningún partido político así lo afirma él mismo cuando expresa: "permanecería sin adherirse a partido político alguno, aunque sus ideas fueron siempre, como las de sus compañeros en la literatura y el arte, de lo que se dice izquierda o centroizquierda" (1988: 695). En 1979 le concedieron el Premio Nacional "Eugenio Espejo" en reconocimiento por su vasta producción.

Entre los oficios que ocupó Pareja manifiesta que "para ganar de vivir desempeñé numerosísimos oficios, desde mozo de restaurante en Nueva York, comerciante, visitador médico, profesor de enseñanza secundaria y universitaria, diplomático a ratos, hasta ministro de Relaciones Exteriores y embajador del Ecuador en Francia" (1988: 705).

Es importante anotar que Adoum, destacó a este ilustre escritor de los 30, como uno de los grandes en la narrativa ecuatoriana al manifestar lo siguiente:

Del grupo de los cinco e incluso de todos los escritores ecuatorianos, es el único que podría decir de sí mismo 'Profesión: novelista'. El único que jamás pasó por la supuesta sala de espera del cuento y el único que puede contar hasta diez novelas (en realidad hasta trece) (prólogo 1980: XL- XLI).

17 Lara, Joaquín Gallegos. *La última erranza: todos los cuentos*. Vol. 6. Editorial El Conejo, 1985.

Pareja¹⁸ Diezcanseco recibió el Premio Nacional de Cultura Eugenio Espejo, en 1979, un merecido reconocimiento por su aporte y dedicación a la investigación como biógrafo, historiador y novelista. Luego en 1989, Pareja ingresó como miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Su obra literaria se da entre 1929 y 1974, cuyos títulos de las novelas son: *La casa de los locos*, *Río arriba*, *El muelle*, *La Beldaca*, *Baldomera*, *Don Balón de Baba*, *Hombres sin tiempo*, *Las tres ratas*, *La advertencia*, *El aire y los recuerdos*, *Los poderes omnímodos*, *Las pequeñas estaturas*, *La Manticora*. Además es autor de dos biografías, cinco ensayos y ocho obras sobre la historia del Ecuador.

El muelle (1933) es la novela más destacada y reconocida, “conduce simultáneamente dos relatos –uno en Nueva York, otro en Guayaquil– que solo se entrelazan y marchan juntos en los cuatro últimos capítulos” Adoum (1980: XLI). Sin duda esta obra es un espléndido paisaje de ambientes y grafías, con el vigor ineludible para trasportar constantemente a los personajes en el espacio y en el tiempo, por esta razón, esta novela se centra en la denuncia social, la misma que intensifica e imprime esa realidad mestiza de la costa ecuatoriana. Al mostrarnos la infrahumana situación que están obligados a soportar los obreros ecuatorianos, al ser sometidos por parte de los patrones; esto lo vemos plasmado de manera dramática, en la historia de Juan Hidrovo y su esposa María del Socorro, en la cual ratificamos la cruda realidad que vivían estas personas ante la extrema pobreza y el desempleo. Al mismo tiempo, se plantea la necesidad de suprimir de esta sociedad con presteza, a todos aquellos que simbolizan a Mariño, porque son como el cáncer que se propaga rápidamente.

Todas las novelas de Pareja tienen un extraordinario valor humano:

Entre 1929 y 1974, publicó: *La casa de los locos*, *Río arriba*, *El muelle*, *La Beldaca*, *Baldomera*, *Don Balón de Baba*, *Hombres sin tiempo*, *Las tres ratas*, *La advertencia*, *El aire y los recuerdos*, *Los poderes omnímodos*, *Las pequeñas estaturas*, *La Manticora*.

Asimismo es autor de dos biografías, cinco ensayos y ocho obras sobre la historia del Ecuador. (1988: 704-705)

Esta es la vasta obra de Pareja Diezcanseco, con un valor incalculable; por el tiempo nos quedamos cortos en describirla.

2.4. Demetrio Aguilera Malta

Este novelista y dramaturgo guayaquileño, nació el 24 de mayo de 1909 en Guayaquil, y falleció en 1981 en México. Integrante del grupo de Guayaquil e integrante de la obra más conocida *Los que se van*. Toda la obra de Demetrio refleja la situación social que se vivía, no solo en Ecuador, sino en latinoamericana. Desde muy joven ejerció la corresponsalia

18 “Es también el primero del grupo que sitúa la acción de la novela en la ciudad” así como lo afirma en el prólogo, *Narradores ecuatorianos del 30*, Jorge Adoum (1980: XLI).

periodística y fue un militante perseverante en el partido comunista. Viajero infatigable por así decirlo. Tal como manifiesta Raúl Serrano en el estudio introductorio a *Don Goyo* que, durante la estancia en Panamá vive el drama de aquellos que durante un determinado tiempo compartió la cultura de este pueblo y “donde se adentra en un drama de un pueblo que ve su vida, su identidad alterada con la construcción de ese monstruo de hierro y concreto, hecho recreado en la novela *Canal Zone, 1935*” (2005: 18), asimismo Jorge Adoum afirma que:

Poco después, en goce de una beca que le fue suprimida por otro de nuestros gobiernos *de facto*, se hallaría en Madrid, donde le sorprendió la carnicería de la guerra civil española, de la que publicaría un pequeño libro apresurado: *Madrid, reportaje novelado de una resistencia heroica* (Madrid, 1936). (1980: 697)

Se distinguió, además, como reportero *¡Madrid! Reportaje novelado de una retaguardia heroica* (1937). En 1930 publicó varios cuentos, junto con Gallegos Lara y Gil Gilbert, en *Los que se van*, con apenas 21 años de edad. Con respecto a su narrativa concordamos con Ángel F. Rojas al manifestar que “Lo más característico y duradero de la obra novelesca de Aguilera Malta está en sus libros de tema campesino. Su producción general es variada. Ha cultivado el drama, acaso su gran pasión, y el relato novelado” (1948: 197). Insinúa nuevamente Ángel F. Rojas, advirtiéndonos claramente que en estas “Dos novelas recias: *Don Goyo* (1933) y *La isla virgen* (1942), pintan el ambiente y el alma chola”¹⁹ (1948: 197). Podríamos afirmar que Aguilera es el precursor del realismo mágico²⁰, pues así lo reconoce Benjamín Carrión y lo detalla trayéndonos a escena lo sorprendente de este autor, donde nos muestra:

Una novela agresiva, juvenil, de temática potente, dentro de un bien manejado realismo mágico, y —pásmense ustedes— urgida de hondas, telúricas vinculaciones a la tierra propia: la tribu indígena de los colorados, indígena de tierra cálida, dueños de todas las hechicerías, los milagros, los ensalmos, los conocimientos alucinógenos y medicinales, los sapos, las culebras: *Siete lunas y siete serpientes* (2005: 199).

De la misma forma, lo podemos ver brillar con su propia luz, cuando se instaló en torno a la novela histórica titulada *Un nuevo mar para el rey* (1964), luego tomó impulso para recrearnos con el realismo fantástico en *Réquiem para el diablo* (1978). Como autor dramático se estrenó en varias ocasiones; quedando sus piezas para la escena recogidas, en *Teatro completo* (1970); *El secuestro del general* (1973); *Jaguar* (1977) y *Réquiem para el diablo* (1978).

19 Nos atrevemos a colocar una sobre nota con relación a lo que Rojas mismo describe de Aguilera con respecto al cholo, “en el “cholo” falta, además, el aporte de sangre negra. Y en su carácter, como lo anotáramos ya, quizá se parezca más al indio del altiplano, introverso, desconfiado y taciturno, que al montuvio, locuaz, desenvuelto y jactancioso” (1948: 197).

20 También nos habla de lo mismo Jorge Adoum al manifestar que “Aguilera Malta se anticipó al realismo mágico que escritores como Asturias y Carpentier iban a convertirlo más tarde en la expresión característica de la zona tropical americana” (XXXIV)

Es importante resaltar el legado que nos dejó este gran autor sin hipérbole alguna, y coincidimos con Adoun al expresar: “por primera vez aparece en la novela ecuatoriana lo imaginario, lo sobrenatural como complemento de la realidad” (1980: xxxiii).

2.5. Enrique Gil Gilbert

Gil Gilbert²¹ (Guayaquil, 8 julio de 1912- 21 de febrero de 1973) es el cofrade más joven de los cinco, del Grupo de Guayaquil. Ángel Rojas expresa que es “un altísimo poeta cuando hace su obra en prosa. La emoción con que narra o describe es contagiosa. Tiene, además, un fuerte sentimiento del paisaje” (1948:194). Con tan solo dieciocho años, coautor de la colección de cuentos, cuyo epígrafe es: *Los que se van*²², junto a Aguilera Malta y Gallegos Lara, quienes tenían apenas veintidós años de edad. Este narrador del realismo social, fue militante del Partido Comunista hasta su deceso. Su vida estuvo relacionada, no solo con los libros, sino con la política²³, la cátedra y el parlamento; por su posición ideológica en varias ocasiones visitó la cárcel.

Pareja Dizcanseco hace una pequeña radiografía sobre este escritor, y da paso a uno de los cuentos que integran el corpus de *Los que se van*, al referirse con entereza y admiración:

Me apresuro a decir que mi relato preferido, de entre los veinticuatro de ese libro, hito inicial de la nueva literatura ecuatoriana, es «El malo», de Enrique. Fue acaso Gil Gilbert el escritor mejor dotado de los cinco primeros del Grupo: le venían las palabras como a los poetas el ritmo y la iluminación semántica, como a los hechiceros la magia. Su obra no es fecunda en cantidad, tal vez porque su vida interior fue tan rica que no requería de la expresión formal y limitadora de los sueños, quizá debido a su activa militancia política, colocada por él sobre cualquier otro menester humano, así fuera el artístico intemporal. (1988: 702)

Traemos a escena a otro gran escritor, como es, Benjamín Carrión, quien manifiesta abiertamente la ternura elocuente plasmada en la obra de Gil Gilbert al afirmar lo siguiente con respecto a *Los Relatos de Emmanuel* (1939):

Luego nos dio algo bello, en realidad muy bello: *Relatos de Emmanuel*, de tema universal, de realización perfecta. En este libro, además de las cualidades

21 Las páginas que Gil Gilbert dedica al ambiente de la selva tropical o a la descripción de las tareas campesinas son antológicas. Rebosan fuerza lírica. Ángel F. Rojas (1948:194)

22 Carrión expresar: “El primer cuento de ese libro se titulaba «El Malo», y su autor era Enrique Gil Gilbert. Lo dije entonces y sigo firmándolo hoy: ese cuento me parece uno de los mejores que se han publicado en el Ecuador.” (2005: 321)

23 Nos recuerda Agustín Cueva que «este escritor de gran ternura y no menor capacidad poética, deja después de escribir para dedicarse a la política». (1986: 58)

objetivas, externas, Gil nos revela su capacidad de entrarse por los caminos del dolor interno de los hombres. Y su poder de seguir un estigma de injusticia social dolorosa, como es la situación de los hijos ilegítimos, desde la infancia hasta la madurez. Protesta y ternura, protesta acaso surgida del enternecimiento (1988:319).

Otro de los grandes aportes de Gil Gilbert es *Yunga*. Pareja Diezcanseco²⁴ y Rojas²⁵ manifiestan que en quechua significa: valle cálido o tierra caliente. Este libro contiene una insondable inspiración en los valles tropicales ubicados en Los Andes, donde el calor hace que fluyan las frases y los personajes inimaginables. Por otro lado, como manifiesta Benjamín Carrión “nos topamos allí con su relato que oscila entre el cuento grande y la novela corta: *El Negro Santander*, donde la capacidad de caracterización (de paisajes y de tragedia se afirman definitivamente” (2005:319) y, a esto Pareja Diezcanseco agrega que se trata un “trabajador jamaicano del ferrocarril Guayaquil-Quito, de los que trajeron para volar con dinamita las rocas de la famosa «nariz del diablo» y poder colocar los rieles al filo de la montaña” (1988:703).

Este escritor en 1941, con *Nuestro pan*²⁶, se consagró a nivel internacional con esta magnífica novela. Ángel F. Rojas afirma que esta novela revela “La faena del descuajamiento de la selva, de la siembra, la “pajareada”, el desembarque de un tractor, que irrumpe en el campo salvaje, revelan en el autor un conocimiento directo de lo que cuenta” (1948: 195), mientras que, Carrión nos habla del dolor que el hombre sufre para llevar el sustento a su familia, describiéndolo sin adjetivo alguno:

Es, sin duda, la gran novela de la vida campesina de la tierra baja. El paisaje y el hombre están conjugados en tal forma que constituyen una totalización ambiental insuperable. *Nuestro pan* es la gran novela del arroz: el pan de los hombres de esta tierra, causante del dolor y la explotación del hombre que lo siembra y lo cosecha. (2005: 319)

No se puede pasar por alto nos manifiesta Ángel F. Rojas, a *Los Relatos de Emmanuel* como un libro brevísimo, escrito en una prosa de calidad excelsa. Plantea un problema de contenido universal: el de los hijos ilegítimos. Sus personajes son gente de la clase media y urbana”. (948:194)

Cerramos con Benjamín Carrión un capítulo más, de la vida y obra de este intelectual, compañero, amigo y hermano entrañable del grupo de los cinco soñadores del realismo social: “La Revolución tiene en él una figura transparente y acerada, incapaz de dobleces

24 Leer *Los narradores de la generación del treinta: El grupo de Guayaquil*. (1988:702)

25 Confrontar en *La novela ecuatoriana* (1948: 194)

26 Obtuvo el segundo premio en el Concurso de Novelas Inéditas Latinoamericanas convocado por la Editorial Farrar and Rinehart de Nueva York en 1940. El primer premio fue para *El mundo es ancho y ajeno* del peruano Ciro Alegría. Con este galardón se le abrieron las puertas a nivel internacional.

ni de entregas. Su voz se escucha siempre que en los ámbitos del mundo se produce un conflicto por la causa del hombre”. (1988: 321)

2.6. El que se adhirió a los cinco

A estos grandes intelectuales se adhirió Ángel Felicísimo Rojas, como se pega la hiedra a tierra, no se separó de ellos y, aunque otros se unieron²⁷, Rojas como lo llamaban cariñosamente, siempre fue el hermano predilecto de estos cinco.

La influencia de estos cinco en la vida de Ángel F. Rojas marcó no solo su vida, sino también su narrativa, y al ver que su patria está en una profunda crisis social, económica, religiosa y política se une a estos “cinco como un puño” para denunciar la injusticia social que se está viviendo en aquel entonces. Por ello, los campesinos, los que no tienen voz: trabajadores, gente sencilla, en decir, los oprimidos que infamemente los han excluido y echado de las tierras que les pertenecía, por creerse los terratenientes dueños, no solo de esas tierras sino de la vida de esas personas, ellos son la base de su literatura. En correlación con lo expuesto, Clark manifiesta que:

Algunos de los problemas económicos de los campesinos en la sierra ecuatoriana durante las décadas de 1930 y 1940 eran raciales. Los terratenientes se resistían a incrementar sus salarios agrícolas porque pensaban que, como indios, su trabajo no valía una mayor paga. De manera similar, como indios, encontraron serias dificultades en la obtención de títulos legales de tierras. (2008: 160).

Se debe agregar a esto la inestabilidad política en la cual se sumergía el Ecuador, entre los años 1912 y 1940; atravesaban también por un régimen estatal muy inestable y devastador, en el cual se suscitaron cambios de gobierno, fascismos, sublevaciones, contiendas y amagos bélicos con el Perú. Geovanny Salazar añade: este atentado iba directo a los “sujetos sociales más vulnerables, clases sociales y lucha de clases, la educación, la valoración de la narrativa ecuatoriana, el factor religioso, el internacionalismo socialista, el antiimperialismo y los asuntos limítrofes de nuestro país” (2010: 56). Todo esto provocó en nuestro autor su trasiego a una narrativa²⁸ de denuncia, de protesta, por las injusticias sociales consustanciales e inicuas y lacerantes que estaban viviendo en aquel entonces.

Agustín Sánchez enfatiza: “La crítica situación de miseria tiene más graves manifestaciones tanto en el campo como en la ciudad: desempleo, salarios insuficientes, baja del poder adquisitivo de la moneda, carestía de alimentos, etc.” (1983: 10). Por eso, nuestro escritor intentó combatir con las armas intelectuales de su literatura, con

27 Adalberto Ortiz, Pedro Jorge Vera. Más adelante se unieron Leopoldo Benites Vinueza, Abel Romeo Castillo, Otón Guerra Castillo, entre otros.

28 Como afirma Flor María Rodríguez: “La narrativa que se produjo en el Ecuador en la década del 30 explicita, en su gran mayoría, una propuesta de acción política que promovía el cambio de las condiciones sociales arbitrarias y tradicionales que devastaban la sociedad”. (2007: 15)

el pensamiento crítico periodístico, con el ejercicio de jurisconsulto y con la cátedra universitaria; todo este devenir circundante de nuestra patria y según Yovany Salazar, esto conllevó a que Ángel F. Rojas “creara una literatura militante y comprometida con el entorno y las circunstancias socio histórico, económico, ideológico, político y cultural del Ecuador de la época” (2010: 62).

Es así como nuestro autor se integra al famoso grupo de Guayaquil, fraguando sus ideales en una verdadera literatura de protesta. En medio de estos desdenes le duele lo que viven sus compatriotas. Por eso, plasmó una literatura comprometida con las clases desfavorecidas y explotadas, denunció las injusticias sociales y tropelías plutocráticas cometidas en ese entonces, y en una entrevista concedida a Fausto Aguirre, Ángel F. Rojas manifiesta sin tapujos ni hipérbole alguna:

Empero, la realidad fue cambiando, ha ido cambiando: los gobiernos tiranos, incapaces, regímenes que cumplían consignas extrañas, sistemas injustos y opresores hicieron de nuestra humana realidad un mundo de dificultades, sufrimientos, pesares, penalidades; poco a poco se sentían confrontaciones. No se respetaba el principio universal de que todos los hombres somos iguales y, como tales, tenemos derechos a un mínimo de comodidades inherentes a la persona humana. La vivencia de estas realidades y las lecturas de autores y obras de pensamiento y doctrina socialista nos llevaron a querer cambiar la situación, que era injusta (2004:17).

Es así como este gran escritor, Ángel Felicísimo Rojas, sube en el barco de los cinco para cobijarse bajo el manto de estos luchadores incansables que le abrieron el camino hacia la quimera añorada y, con *El éxodo de Yangana* empieza abrir puertas de “denuncia y protesta social, sobre las peripecias, dramas humanos, tragedias humanas, injusticias sociales” (1992: 153) que el Ecuador vive. Hernán Rodríguez Castelo, crítico literario, aplaude la maestría con que fue escrita esta novela y manifiesta que *Yangana* es “un pueblo que marcha hacia destino incierto pero libre, dejando atrás las cenizas de la vieja y amada población, a la que ambiciones; y leguleyadas habían cercado de alambres” (2004: 748).

Pareja Diezcanseco con pericia marca el final nostálgicamente y se despide diciendo:

Así fueron los cinco, así tienen que ser, para su pena y sufrimiento, los escritores ecuatorianos. Joaquín Gallegos Lara, paralítico de ambas piernas, terriblemente enfermo, era capitán de un camión que cargaba piedras; Demetrio Aguilera Malta, fabricaba fideos y galletas; Enrique Gil Gilbert, daba clases en un Colegio de segunda enseñanza; vendía, yo, productos de farmacia. Y después, Ángel Rojas, abogado, como Pepe, con quien compartiera el estudio profesional, y sembrador de banano; Pedro Jorge Vera, librero en cierta ocasión, de mil oficios para ganar la vida; Adalberto Ortiz, funcionario, maestro... (1958: 139)

Referencias bibliográficas

- A. MOREANO. "Los narradores del 30 y la identidad guayaquileña". Diario El Telégrafo. 2011. <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/los-narradores-del-30-y-la-identidad-guayaquilena>. Acceso 14 abril 2017.
- A. MOREANO. "El discurso historiográfico ecuatoriano como forma narrativa (período 1920-50)" Proyecto de investigación. n.d. <http://studylib.es/download/8246407>. Acceso 18 abril 2017.
- M. PALACIOS y E. ÁNGELES. *Figuras del mal en la narrativa ecuatoriana moderna: Pablo Palacio y la generación de los 30*. MS thesis. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2001.
- K.Clark. "Raza cultura y mestizaje en el primer censo de Ecuador", Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina. Marisol de la Cadena (ed.), Envió: 149-171. 2008
- S. Jirón. "La transformación política del 28 de Mayo de 1944." El 28 de mayo de 1944. Testimonio (1984): 13-30.
- M. ALBÁN Y C. RODRÍGUEZ. *Cultura y política en Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*. 2015.
- M.ARAUJO HIDALGO(editor). *Documentos para la historia, El 28 de Mayo, balance de una revolución popular*. Quito: Talleres Gráficos Nacionales. 1945
- B. CARRIÓN. *Nuevas cartas al Ecuador*. Editorial Atahualpa. Quito. 1968
- _____. *Narrativa Latinoamericana. Estudios Literarios y Culturales No. 2*. Centro Cultural Benjamín Carrión municipio del distrito metropolitano de Quito. 2005
- J. de la CUADRA. *La tigra. Los monos enloquecidos*. Edición: Clásicos Ariel. Quito. 2011
- H. ROBLES. "Los monos enloquecidos en el país de las maravillas: paradigma, zonas de contacto, zonas de «macidez» (Estudios)." (1997).
- J. de la CUADRA. *El montuvio ecuatoriano. Obras completas*. Prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. 863-908.
- A. PAREJA DIEZCANSECO. "El mayor de los cinco." *Cahiers du monde hispanique et lusobrésilien* 34 (1980): 117-139.

- A. PAREJA DIEZCANSECO. “El mayor de los cinco”. Obras completas. José de la Cuadra. Recopilación, ordenación y notas de Jorge Enrique Adoum. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. IX-XXXIX.
- _____. “Los narradores de la generación del treinta: El grupo de Guayaquil.” *Revista Iberoamericana* 54.144 (1988): 691-707.
- A. ORTEGA CAICEDO. *La novela ecuatoriana en el siglo XX: Escenarios, disputas, prácticas intelectuales. Memoria de la crítica literaria.* Diss. University of Pittsburgh, 2012.
- J. GALLEGOS LARA. *La última erranza: todos los cuentos.* Vol. 6. Editorial El Conejo, 1985.
- M. DONOSO PAREJAL. “De la Cuadra: obras completas, realismo mágico y una discutible reivindicación (Homenaje).” (2003).
- J. ENRIQUE ADOÚM. “Prólogo, Narradores ecuatorianos del 30.” Caracas, Biblioteca Ayacucho (1980).
- A. F. ROJAS. *La novela ecuatoriana.* Vol. 34. Fondo de cultura económica, 1948.
- D. AGUILERA MALTA. *Don Goyo.* Estudio introductorio, cronología y notas de Raúl Serrano Sánchez. Edición: 2a. ed. Libresa. Quito. 2005.
- A. CUEVA. *Lectura y rupturas,* Quito, Planeta del Ecuador, 1986.
- D. ARAUJO SÁNCHEZ, «Estudio Introductorio». En *El éxodo de Yangana.* Quito: Editorial Libresa. 1983.
- Y. SALAZAR ESTRADA. *El pensamiento ideológico, liberal y socialista en la obra narrativa y ensayística de Ángel Felicísimo Rojas.* Loja, Ecuador: Editorial Gustavo A. Serrano, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”, Núcleo de Loja. 2010.
- F. RODRÍGUEZ-ARENAS. «Estudio introductorio». *El éxodo de Yangana: Conciencia histórica e innovación literarias.* (pp. 7- 49). Sockcero, Inc. 2007.
- A. F. ROJAS. *El éxodo de Yangana: novela.* Obras Completas. I. Novela. Edición: Fausto Aguirre Tirado. Loja: Universidad Técnica Particular de Loja. (pp. 337- 680). 2004.
- A. PAREJA DIEZCANSECO. Breve panorama de la literatura de ficción en el Ecuador contemporáneo, en *Varios, Trece años de cultura nacional.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, p. 18.
- K. MARX. *Miseria de la filosofía: respuesta a la filosofía de la miseria de Proudhon.* Siglo XXI, 1987.

Capítulo IX

Humberto Salvador: en busca de una experiencia literaria no realista

Antecedentes de la vanguardia en Ecuador. Una literatura invisible
Norman González Tamayo
Universidad Técnica Particular de Loja

Una de las constantes en la crítica literaria ecuatoriana del siglo XX ha sido la defensa y la preocupación por la invisibilidad y la marginalidad de la literatura ecuatoriana frente a otras propuestas estéticas hispanoamericanas o manifestaciones culturales con una tradición más arraigada como la de México, Argentina, o aun Perú, Colombia o Chile, países más cercanos al territorio ecuatoriano y a problemáticas relacionadas con sistemas de opresión legados del colonialismo español y la desigualdad económica y social del indio, del campesino, del negro y otros sujetos tradicionalmente marginados. Esta invisibilidad y marginalidad generadas, entre otros problemas, por una escasa formación crítica que destaque la relevancia de la literatura ecuatoriana en un contexto internacional, el poco o nulo acceso a editoriales extranjeras que puedan distribuir internacionalmente las publicaciones de los escritores nacionales, la falta de una dinámica tradición literaria y cultural, el insuficiente apoyo del Estado a las artes, han determinado una singularidad literaria con características negativas frente a tradiciones literarias más visibles.

¿Vanguardia en Quito? Desde una perspectiva anclada en los supuestos centros culturales de la época, se pod(r)ía entender que surgieran movimientos vanguardistas en Buenos Aires y en Santiago de Chile, en México y hasta en Lima, o sea, en las ciudades que participaban de manera más destacada en la modernización latinoamericana. ¿Pero Quito? (Niemeyer 112)

La sorpresa irónica de la crítica alemana Katharina Niemeyer se relaciona con la invisibilidad de la literatura ecuatoriana a nivel latinoamericano. En apariencia, ninguna base, ninguna tradición, ninguna genealogía hacía pensar que Quito pudiera construir una estética vanguardista. Si a esto se suma la censura de algunos críticos e intelectuales de principios de siglo interesados en fundar y posteriormente mantener la tradición estética del realismo social, la invisibilidad de las vanguardias ecuatorianas se acrecienta por medio del descrédito –palabra que el propio Palacio utilizará como justificación de su postura ante la realidad–.

Lo paradójico es que la búsqueda de un arte actual y la contemporaneidad con Europa finalmente se concreta gracias a la inquietud de un pequeño grupo de escritores por conocer, vivir y experimentar las vanguardias, pero esta inquietud será criticada y silenciada por ser “aristocrática”, “subjetiva”, “alienante”. La mención a Quito en Niemeyer

oculta otras ciudades en las que se leían y se producían obras y reflexiones vanguardistas. El vanguardismo no solamente se desarrolla en Quito y Guayaquil, las dos ciudades más importantes del país, sino también en ciudades alejadas de estos centros urbanos, como Cuenca, Manta o Loja. Todas ellas contribuyen a la formación de una conciencia literaria y artística contemporánea a su época: Pablo Palacio nace en Loja y Humberto Salvador en Guayaquil, aunque los dos escriben y publican sus obras más vanguardistas en Quito. En el caso de la poesía, Hugo Mayo, el más radical de los vanguardistas ecuatorianos, nace en Manta, una pequeña ciudad en la costa del Ecuador, pero publica su obra en Guayaquil y en revistas fuera del país (*Amauta*, entre otras). Todos estos datos hablan sobre la dificultad de crear en centros urbanos periféricos como Loja o Manta, a pesar de que hubo un fuerte movimiento afín a las vanguardias en la primera ciudad mencionada, así como también, sobre la búsqueda de un arte más cosmopolita y más actual que termine con el aislamiento cultural al que estaba sometido el Ecuador.

Benjamín Carrión (1897-1979), uno de los críticos y promotores más fervorosos de la nueva sensibilidad ecuatoriana y latinoamericana, tanto del vanguardismo afín al realismo social como del vanguardismo más experimental, menciona el retraso (“media hora de retraso”) como una de las características de la novela ecuatoriana en relación con Latinoamérica. Al hablar de la aparición de *Cumandá*, novela de Juan León Mera, Carrión asume que el “retraso” produce no solamente un fenómeno de “trasplante” y “transfusión de sensibilidad” del romanticismo de 1830 y el “ultraromanticismo” (sic) que se desarrolla a partir de 1848, sino también un retroceso a Bernardino de Saint Pierre con su novela *Pablo y Virginia*, publicada en 1788 y considerada por Carrión como un “esperpento literario” (*El nuevo relato* 14); expresión que se usa, en este caso, en sentido negativo.

A propósito de esta novela publicada en 1879, Benjamín Carrión menciona dos “actitudes humanas” que han prevalecido en la tradición literaria universal: “La insurgencia contra el ambiente” y “La conformidad con el ambiente” (*El nuevo relato* 49). *Cumandá* no puede ser incluida en ninguna de esas dos actitudes. “No acusa insurgencia o inconformidad; no expresa acuerdo ni es intérprete de ambiente. Es simplemente, lo que ahora se dijera un relato *evasivo*, de intención apologética. Un notable intento de trasplante de sensibilidad en el espacio y en el tiempo” (*El nuevo relato* 49). Esta situación crea un vacío en la literatura decimonónica en Ecuador y, por lo tanto, no hay antecedentes para el relato que se empieza a escribir en el siglo XX. Carrión destaca, en el ámbito local, *A la costa* (1904) de Luis A. Martínez como la primera novela moderna ecuatoriana, la “que inaugura en nuestra historia literaria, la época del gran relato humano, con paisaje y hombre nacionales” (*El nuevo relato* 225). Es decir, se inaugura la novela realista, aunque todavía con elementos naturalistas, y de “insurgencia contra el ambiente”, si se adoptan las actitudes que el propio Carrión expone en su ensayo sobre el relato ecuatoriano.

Dos elementos se imponen, entonces, como marcas singulares para el surgimiento de una literatura nacional: la relación con el ambiente y una actitud de insurgencia contra lo establecido, tomando en cuenta el ambiente como la realidad social y económica del individuo y la naturaleza o el paisaje como el espacio, normalmente rural, en el cual sucede

la narración. La preponderancia de las condiciones sociales que afectan la sociedad impone las circunstancias que la crítica privilegia para validar o no una determinada estética. Se crea un canon y todo material literario que esté inconforme con él debe quedar oculto. Es la crítica la que crea unas condiciones particulares de escritura. Sin embargo, el peligro de este modo de entender la escritura consiste en que no es posible superar la idea de representación. La obra debe ser una muestra de una realidad social injusta, un microcosmos dependiente de aquello que sucede en una sociedad determinada por un tiempo y un espacio verificables. La realidad externa se impone a la literatura, dicta sus leyes y eso es lo que debe ubicarse como contenido de la narrativa. La posibilidad de revertir esta dependencia de una situación determinada por una realidad específica se ubicaría en el cambio que propone esta literatura, en la problematización e insurgencia de la escritura ante la realidad opresiva.

En el caso ecuatoriano, la relación de la literatura —y, en general, el arte— con una determinada situación social y los procesos históricos se evidencia en la mayoría de críticos posteriores a Benjamín Carrión. Edmundo Ribadeneira, por ejemplo, expone de esta manera la presencia de la narrativa más destacada de principios del siglo XX:

Las circunstancias de nuestro proceso histórico son decisivas para la mejor expresión de nuestra novela. Primero, la Revolución Liberal, luego la del 9 de Julio. “A la costa” aparece en 1904. El segundo gran paso que da nuestra novela es “Plata y bronce”, de Fernando Chaves, en 1927. Viene después “Los que se van”, de Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera, en 1930. Finalmente, “Huasipungo”, de Jorge Icaza, en 1934. (Ribadeneira 43-44)

De esta manera, una buena parte de la crítica ecuatoriana construye un canon literario de la narrativa de las primeras décadas del siglo XX en el que es notoria la ausencia de dos nombres: Pablo Palacio y Humberto Salvador; dos presencias incómodas en las letras nacionales para una crítica que toma en cuenta el relato social como la norma para un inventario de lecturas.

Si la literatura ecuatoriana se establece desde la invisibilidad, en los autores vanguardistas se ejerce una doble marginación: por haber nacido en un territorio invisible para la literatura hispanoamericana y porque sus propios contemporáneos, tanto escritores como críticos, ejercen una censura a los contenidos de sus obras. El más prominente de estos críticos es Joaquín Gallegos Lara, miembro del “Grupo de Guayaquil”, que renueva la literatura ecuatoriana al incorporar nuevos actores sociales en sus obras (campesinos, montubios), así como también una escritura que intenta rescatar el habla de estos actores sociales.

Gallegos Lara escribe dos artículos, “Hechos, ideas y palabras: *Vida del ahorcado*”¹ y “El pirandelismo en el Ecuador. Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: *En la ciudad he perdido una novela*”². El primer artículo aborda la diferencia entre la escritura subjetiva de Palacio y el realismo social o “integral” que practica el mismo Gallegos Lara y sus compañeros de grupo. Gallegos Lara se distancia de la noción de realismo naturalista o “zolesco” del siglo XIX. Según su criterio, esa tendencia ha sido superada como escuela literaria. Lo que se encuentra en el realismo social no es solo una estética, sino una “manera de interpretar la vida” a través de la teoría marxista-leninista (Robles, *La noción* 177)³. La superación del realismo naturalista, entonces, implica que la literatura ha dejado de ser solamente una cuestión artística para convertirse en algo vital. De esta manera, toda crítica al realismo es una crítica a la vida misma, a las condiciones determinadas por la emergencia de grupos marginales y explotados, actores del drama social de las primeras décadas del siglo XX.

Luego de publicarse el primero libro de Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) y la novela *Débora* (1927), Gallegos Lara espera una superación del subjetivismo. “Creíamos que llegaría a meter en su literatura la cantidad indispensable de análisis económico de la vida para darse cuenta de contra quién debía dirigir sus tiros. Pero nuestro tirador se pasó de inteligente. Dio un compuesto químicamente más fino a sus ácidos. Mas, no supo contra quién disparar” (Robles, *La noción* 178). Según Gallegos Lara, en *Vida del ahorcado* (1932), se dispara contra todos y esos disparos terminan en contra del propio Palacio.

Se admira en ella [en la novela de Palacio] la inteligencia. Pero se la encuentra fría, egoísta y se puede ver al fin, que Pablo Palacio no ha podido olvidar su mentalidad de clase, que tiene un concepto mezquino, clownesco y desorientado de la vida, propia en general de las clases medias, de estas clases medias cuya existencia niegan los interpretadores autóctonos de la realidad americana. (Robles, *La noción* 178)

La reacción de Palacio a esta crítica aparece en una carta dirigida a Carlos Manuel Espinosa y en ella se observan las dos vertientes del realismo que entran en pugna en el

1 El artículo se publicó en el diario *El Telégrafo* de Guayaquil el 11 de diciembre de 1932 y se ha reproducido en distintos libros que tratan la controversia en torno a las vanguardias y el realismo social. Ver, por ejemplo, la antología *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*, de Alejandro Guerra Cáceres, pp. 38-40; *Obras completas* de Pablo Palacio en la edición de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1964, pp. 59-61; *El mordisco imaginario* de Celina Manzoni, pp. 49-51; *La noción de vanguardia en el Ecuador* de Humberto E. Robles, pp. 177-178. Humberto Robles, sin embargo, difiere en el año de publicación del artículo, la fecha que aparece en las otras referencias es 1933. Lamentablemente, no he tenido acceso directo al artículo, así que no he podido corroborar el año de publicación, pero es lógico pensar que es en 1932, meses después de la publicación de *Vida del ahorcado* y antes de la fecha que aparece en la carta enviada a Carlos Manuel Espinosa, escrita en enero de 1933.

2 Publicado en junio de 1931 en la *Semana Gráfica*, número 2, en la ciudad de Guayaquil.

3 Todas las citas sobre los artículos publicados en el libro de Humberto Robles van a tener una única referencia, no serán referidos de manera individual sino a través del autor y, a su vez, editor del libro.

Ecuador, aquella que privilegia la lucha y el cambio social, y aquella que se asume desde la exposición:

Yo entiendo que hay dos literaturas que siguen el criterio materialístico: una de lucha, de combate, y otra que puede ser simplemente expositiva. Respecto a la primera está bien todo lo que él [Gallegos Lara] dice: pero respecto a la segunda, rotundamente, no. Si la literatura es un fenómeno real, reflejo fiel de las condiciones materiales de la vida, de las condiciones económicas de un momento histórico, es preciso que en la obra literaria se refleje fielmente lo que es y no el concepto romántico o aspirativo del autor. Desde este punto de vista, vivimos en momentos de crisis, en momento decadentista, que debe ser expuesto a secas, sin comentario. Dos actitudes, pues, existen para mí en el escritor: la del encauzador, la del conductor y reformador —no en el sentido acomodaticio y oportunista— y la del expositor simplemente, y este último punto de vista es el que me corresponde: el descrédito de las realidades presentes, descrédito que Gallegos mismo encuentra a medias admirativo, a medias repelente, porque esto es justamente lo que quería: invitar al asco de nuestra verdad actual. (Manzoni, *El mordisco* 52)

Las dos actitudes de las que habla Palacio se derivan de las mismas realidades que viven los escritores. La diferencia radica en las distintas praxis vitales que provienen de ellas. Nuevamente, en algunos de los novelistas de vanguardia se halla una aparente actitud pasiva hacia la realidad, pasividad que, no obstante, implica siempre un viaje hacia el propio individuo para desde allí, desde la subjetividad o desde la propia experiencia interior, transformar aquello que es considerado “normal” por la opinión pública, transformar el “lugar común”. A diferencia de esta actitud, la del escritor afín al realismo social es más pedagógica, práctica e implica subordinación a un orden específico. Existe, además, una diferencia ética, no solamente estética:

En la práctica, el desacuerdo entre Palacio y Gallegos resulta más hondo que lo que sugiere esa misiva. Se trata de desavenencias éticas y estéticas, de diferencias entre una visión tradicional y una visión moderna de la experiencia humana. Gallegos ve un mundo colmado de injusticias, sí, pero todavía reducible a un orden, a un orden de valores dictados, en este caso, por la teoría marxista-leninista. La responsabilidad del escritor es fomentar esos valores, poner la literatura al servicio de lo que vendrá, poner «en presente el futuro», según el decir de José de la Cuadra. (Robles, “Pablo Palacio” 64)

Los disparos a los que alude Gallegos Lara en su comentario estaban dirigidos, sobre todo, a poner en cuestión el “orden de valores” que mantenía a la sociedad ecuatoriana de su época ‘sociedad conservadora, tradicional, clasista’ y asimismo iban en contra de un orden regulado y demandado por una ideología que interviene en las consideraciones estéticas y modela la sensibilidad. Allí se encuentra la ética del escritor y la propuesta

política. La actitud de Palacio, más que apelar a un realismo abierto⁴, término usado por Miguel Donoso Pareja y María del Carmen Fernández para explicar la posición que ocupa Palacio ante sus contemporáneos, conlleva una apertura de la percepción de la realidad, un combate permanente contra las nociones heredadas del positivismo. Es en este sentido que Palacio se distancia de la actitud pedagógica y vicaria ante la realidad que asume la mayor parte de su generación.

Sin embargo, para Palacio, la propuesta realista comporta una encrucijada ética ante el problema de la representación, y así lo plantea el narrador de su primera novela, *Débora*: “La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie” (Palacio 132). Aquello que se calla no es lo evidente, es más bien lo que necesita ser explorado. La verdad literaria se encuentra en aquello que no es visible, en lo que no es obvio, en lo que se silencia o debe permanecer en silencio, en aquello que no se constituye como totalidad, en lo más concreto: las “pequeñas realidades”. De acuerdo con la posición que asume Palacio, aquello que alimenta la narrativa de vanguardia es una sucesión de fragmentos, pedazos de vida que no configuran una totalidad. Esos fragmentos o realidades pequeñas, marginadas y calladas por el “ojo ciudadano” del que hablaba el escritor chileno Rosamel del Valle, encierran en sí lo verídico; pero aquello que está en relación con el carácter de verdad de esas realidades no recae solamente en ellas como materialidad de una escritura, sino que, sobre todo, se elabora en la actitud honesta que adopta el escritor con sus lectores.

Mentiras, mentiras y mentiras. Lo vergonzoso está en que de esas mentiras dicen: te doy un compendio de la vida real, esto que escribo es la pura

4 El realismo abierto propuesto por Donoso Pareja parte de la concepción del arte como “visión o intuición”. Entre las consideraciones de esta concepción se destaca el arte ya no como acto utilitario, sino como acto intuitivo; por lo tanto, se substraerá a cualquier sanción moral en tanto imagen artística y emotiva, y se niega al arte un carácter conceptual, puesto que la intuición no distingue el límite entre realidad e irrealidad. Algunos de estos planteamientos coinciden con la propuesta de Palacio, pero es necesario problematizar más la cuestión de la moralidad de las imágenes en sus textos. Si bien es cierto que Palacio quiere exponer una realidad sin la aspiración del escritor, sus narradores continuamente critican la moralidad de la sociedad en la que suceden los acontecimientos y que puede asimilarse a Quito por los detalles objetivos de nombres de calles y barrios que se consignan en la narración. No sucede lo mismo en el caso de las imágenes en Owen o en Rosamel del Valle, donde la intención es claramente despojar de moralidad la escritura aunque no se puede hablar de realismo (21). El otro problema surge de la aproximación desde el idealismo de Croce, opuesto al materialismo dialéctico. La consideración del arte como intuición es idealista, pero el propio Palacio se ha encargado de cuestionar la percepción idealista del mundo en sus artículos sobre las palabras “verdad” y “realidad”, por lo tanto, acudir al idealismo para explicar una tendencia vanguardista resulta insuficiente, aunque existan elementos para hacerlo. Es posible, sin embargo, que el eclecticismo vanguardista aglutine varias tendencias, incluso opuestas, que todavía influyen en las consideraciones estéticas. Esto acontece tanto con Gilberto Owen como con Rosamel del Valle. Existe una preocupación de época que evade los límites de cada postura. Líneas después, Donoso explicará que la intuición se corresponde con la existencia de un “área inconsciente en el acto mismo de creación” (22).

y neta verdad; y todos se lo creen. Lo único honrado sería decir: éstas son fantasías, más o menos doradas para que puedas tragártelas con comodidad; o, sencillamente, no dorar la fantasía y dar entretenimiento a los John Raffles o Sherlock Holmes. (Palacio 132)

Es decir, Palacio propone, en la ficción, un pacto de sinceridad con el lector en el que se inscriba el carácter ficcional, de artificio, de aquello que se relata. En eso radicaría la superación del realismo literario, en desenmascarar a los falsos pretendientes que se hacen pasar por la realidad misma. Al desenmascararlos por medio de los comentarios metaficticiales propios de la escritura vanguardista, se enfatiza el carácter artificial de la realidad que se ha puesto en escena y asimismo, en el caso de Palacio, se exhibe lo ridículo de esa artificialidad. Es decir, además de la actitud honesta del autor, se resalta el carácter lúdico de estas narraciones. En este doble juego, se cuestiona y se ridiculiza el canon literario a través de la parodia de géneros (por ejemplo, la actitud detectivesca del narrador de “Un hombre muerto a puntapiés”, uno de los relatos del primer libro de Palacio) y los gustos e ideas que marcan una determinada sensibilidad artística (el naturalismo literario en tanto género que promueve el análisis social a través del determinismo de leyes que designan comportamientos ya asignados, comportamientos estancos: la relación entre el tipo de rostro y los niveles de criminalidad en Cesare Lombroso, por ejemplo, que se critica no solamente en el relato mencionado anteriormente, sino también en “El antropófago”).

“Palacio, no obstante, no sólo parodia un canon, sino que pretende mostrar, por contigüidad, cuán sometidos estamos a las formas no únicamente literarias, sino sociales” (Robles, “Pablo Palacio” 66). Esas formas, muchas de ellas caducas, son las que constriñen el dinamismo de la realidad y las que mantienen estancadas las valoraciones artísticas. Sin embargo, para que la realidad se ponga en movimiento, es necesario, sobre todo, transformar las percepciones sobre ella, liberarse de las nociones o categorías que impiden el dinamismo de la percepción. Paradójicamente, Palacio asigna al realismo el ámbito de las suposiciones o de lo posible, debido a que al asumir la escritura el deseo “aspirativo” del autor, el mundo relatado se convierte a su vez en una forma artificial. Es esto lo que denunciará el estructuralismo a través de Barthes, el artificio que se inscribe en la estética realista, porque construye deliberadamente, por medio de convenciones fijadas en el texto, una imagen de la realidad que pretende ser la realidad misma. Al distanciarse de una escritura que busca una salida extraliteraria, la propuesta de Palacio consiste en liberar a la narrativa de las aspiraciones del escritor para exhibir la vida fragmentaria sin mediaciones. Es decir, la realidad debe ser expresada tal como es, no como debería ser. El escritor, además, debe tomar en cuenta que el contenido que se expresa en la escritura no puede proyectarse desde la totalidad o desde la creencia en una realidad orgánica. Es así como la postura de Palacio se relaciona con aquella de Rosamel del Valle, Gilberto Owen o Humberto Salvador, al proponer una escritura de las realidades pequeñas con personajes fanticos, muñecos, y así dinamizar la percepción de la realidad al liberarla de concepciones a priori. Es la inutilidad de esas realidades el material de la escritura.

Sucede que se tomaron las realidades grandes, voluminosas; y se callaron las pequeñas realidades, por inútiles. Pero las realidades pequeñas son las que acumulándose, constituyen una vida. Las otras son únicamente suposiciones: «puede darse el caso», «es muy posible». La verdad, casi nunca se da el caso, aunque sea muy posible. (Palacio 132)

La experiencia vital de la que habla Gallegos Lara en su comentario sobre *Vida del ahorcado* no se asume en Palacio desde las aspiraciones de justicia o de cambio social del escritor, aspiraciones trascendentes, sino desde la conciencia de lo fragmentario inscrito en la experiencia individual del sujeto en el espacio urbano, aspiración más humilde. A partir de esos fragmentos se puede admitir una vida, una existencia, un ser que se componen o se acumulan a la vista del lector. Asimismo, con esos fragmentos, el escritor asume una tarea más modesta en el siglo XX que consiste en exponer una realidad pero al mismo tiempo desprestigiar el valor otorgado a esa realidad sensible o exterior al individuo, incluido el desprestigio de los propios personajes que pueblan las narraciones. Esta operación confiere un nuevo valor a la realidad interna del individuo, desautorizada por el realismo y el naturalismo debido a la sospecha general hacia la subjetividad y el psicologismo, aun a pesar del lirismo que, para Zola, era necesario en la escritura. En esa realidad, se dan unas prácticas y “Palacio sostiene que sólo rescatando esas prácticas que se esconden detrás de la coraza del ser se llega al cimiento de su más pura interioridad” (Robles, “Pablo Palacio” 70). Por lo tanto, la exploración del mundo interior del individuo cuestiona su construcción ontológica exterior, cuya coraza impediría mirar lo que realmente está detrás de lo visible.

Palacio reflexiona sobre los sentidos de la palabra realidad desde una perspectiva materialista en un ensayo filosófico publicado en 1935 en la revista *Bloque* de Loja. “Sentido de la palabra REALIDAD”⁵ plantea la existencia del individuo como parte de la realidad y, por lo tanto, el ser humano posee en sí la esencia del mundo. El germen del pensamiento debe participar del mundo, por eso es posible llegar a la esencia de las cosas, pero esta participación no es consciente ni sustancial, por el contrario, funciona a manera de enlace y tiene cualidad de ser inconsciente (232). Uno de los postulados del creacionismo vanguardista expresado en el manifiesto “Non serviam” de Huidobro, que cala en la sensibilidad de la época, plantea tomar distancia y no servir más a la naturaleza para que el acto creativo adquiera autonomía y libertad. El propio Huidobro aclarará esto en un ensayo posterior, “La creación pura”, en el que esta rebelión contra la naturaleza es aparente, no implica distancia sino un acercamiento: “*el hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas*, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas”⁶ (Huidobro 720). Esta aparente contradicción se explica a través de la pertenencia del ser humano a la Naturaleza y de la imitación de sus “leyes internas” (Huidobro 721). En su ensayo, Palacio presenta una

5 El énfasis está en el original.

6 El uso de itálicas pertenece al original.

perspectiva diferente: sí, de acercamiento a la naturaleza, de pertenencia también a ella, pero no de imitación sino de “estar dentro” de sus leyes. “El fondo de la realidad es nuestro y a él, progresivamente, nos aproximamos. Podemos penetrar en él porque somos su producto y estamos organizados conforme a su proceso. Somos la parte de la naturaleza que adquiere conciencia de sí, pero estamos dentro de sus leyes” (Palacio 232). En el transcurso de un poco más de una década, desde los manifiestos de Huidobro, hasta el ensayo de Palacio publicado en 1935, la relación con la naturaleza se asume desde adentro; es decir, se elimina definitivamente la distancia entre el individuo y la naturaleza ya que se supera la imitación de esta. A su vez, en este postulado de Palacio y en el de Huidobro, se halla implícita una denuncia del naturalismo, puesto que lo que permitía la comprensión de una sociedad para esa corriente estética era la aplicación de una serie de leyes no naturales creadas por el hombre que terminaban por reducir el dinamismo de la naturaleza.

En el giro que propone Palacio, el conocimiento de la realidad ya no se percibe como posibilidad. Al ser el individuo una misma cosa con la realidad, el conocimiento de sí mismo significa también el conocimiento de una parcela de la realidad. El ser parte de la realidad rompe con la idea de representación porque ya no es necesario construir una imagen de la realidad. Lo que se encuentra, entonces, es una posibilidad de reconocimiento con esa realidad. Es esta la idea que está detrás del epígrafe que antecede a los relatos de *Un hombre muerto a puntapiés*: “Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne” (Palacio 5).

Hábilmente, Palacio involucra a todos los miembros de una sociedad en el epígrafe. Tanto quienes se desentienden de ese bolo de lodo como aquellos que no lo hacen están inmersos en él, los primeros porque al desentenderse delatan su pertenencia a esa realidad, y los otros, porque al no desentenderse, al volver la vista a él, no rehúyen esa realidad, la aceptan como suya. De esta manera, “El bolo de lodo’, al mismo tiempo que *encubre* a quienes les apesta ‘la carne de su carne’, *descubre* a aquellos que (ya) se encuentran sumidos en este lodo” (Nina 370). El giro que propone Palacio, de la representación al reconocimiento, afecta la manera de entender el hecho literario, ya que desaparece la distancia entre ficción y realidad. Es decir, la escritura, el trabajo artístico forma parte de la realidad y, además, pertenece a lo real en tanto afecta al lector, en tanto encuentre que lo dicho en el texto es “carne de su carne”.

De este modo, en la escritura se propone un espacio de encuentro entre la experiencia vital y la imaginación, pero desde la incorporación de la realidad en la experiencia. Aunque pareciera que este encuentro tiene lugar en diferentes épocas, es importante que suceda en la época de las vanguardias, en el momento en que se propone como una de las tareas olvidar el legado del “arte por el arte” y la distancia del escritor con el mundo. Sin embargo, lo que expone Palacio no es el reconocimiento con toda una realidad, sino con

7 El énfasis no es mío.

el lodo suburbano; es decir, con una parcela de realidad que no es agradable o bella, con lo sucio, lo que aglutina desechos, lo que, en definitiva, se asume como marginal; pero esta realidad marginal se ve desde la perspectiva de su escritura como “normal”, desplazando de esta forma aquello que la opinión pública había considerado tradicionalmente como “anómalo”, ejemplo de esto es el personaje antropófago, cuyos deseos de carne no pueden ser juzgados desde una moral clásica. Este no es un elemento exterior a lo que se va a relatar, sino la encarnación de una nueva estética que ya no propone lo bello como paradigma, sino que recoge aquello que la sociedad ha rechazado para desde ahí reconfigurar una antropología en la escritura. Lo rechazado implica una delimitación, una fragmentación de la realidad, pero esa delimitación se contrapone con lo que había sido hasta esa época la denominada literatura ecuatoriana. Desde ese lugar, los personajes pueden deambular por una ciudad que no está expuesta a la luz pública pues esconde algo, su propia anomalía; así pueden traspasar los límites del decoro (“Un hombre muerto a puntapiés”, “El antropófago”), exponer los límites del lenguaje en la representación del cuerpo y el yo dividido (“La doble y única mujer”), etc.

Mientras en el realismo socialista la producción estética es mirada en los términos de una conciencia absoluta y ni en la más mínima forma *contaminada* por elementos inconscientes, en el realismo abierto se acepta esta otra dimensión. Y es desde esta postura que Lunacharski afirma que el marxista “puede preguntarse a sí mismo cómo surge la necesidad del arte de la palabra, cómo se refleja, cómo se desarrolla este arte de la palabra, cómo actúa sobre la sociedad, es decir, qué papel desempeña en la misma”, para de inmediato agregar: “Aquí pueden ser revelados, sobre la base del estudio del surgimiento y acción de la literatura, determinados procedimientos de influencia agitadora artística. Aquí no sólo se plantearán las cuestiones de la agitación con el empleo de elementos artísticos, ya que esto está relacionado con la parte aplicada de la teoría de la literatura; no, aquí se plantearán también las cuestiones referentes a la influencia de las obras auténticamente artísticas (ya que todas ellas son, al fin y al cabo, de agitación) sobre la masa”. (Donoso Pareja, *Los grandes* 20)

Vinculada a la exploración de las realidades pequeñas aparece también la noción de verdad que Palacio explora en otro ensayo filosófico titulado “Sobre el sentido de la palabra VERDAD”⁸. Detrás de esta idea de las realidades pequeñas se encuentra la conciencia de lo perentorio, del individuo en tránsito por el mundo, lo cual no permite que la individualidad se concilie con una absoluta totalidad (Palacio 213). La consecuencia de este planteamiento es que el individuo se conduce “verdaderamente” según cada una de sus acciones (Palacio 216). “En resumen hemos caracterizado la idea de verdad como la ilusión de encontrar una más alta realidad, permanente e inmutable, que resuelva las

8 Publicado en la revista *Bloque* (Loja), año I, n° 1, enero de 1935, (29-41). La referencia se encuentra en la edición de las obras completas de la colección Archivos de la Unesco, en la página 203. La referencia completa de esta edición se puede hallar en la bibliografía final. El énfasis pertenece al original.

contradicciones y dificultades de nuestra experiencia” (Palacio 216). Sin embargo, esto no es más que una ilusión, como el propio Palacio menciona en su ensayo.

Más se acomoda a nuestra pequeñez y a nuestra grandeza el hecho paradójico de que no existiendo una verdad absoluta que nos oprima, podemos así ser libres y vivir más humanamente, con el grande propósito de hacer cada vez menos dolorosa nuestra propia vida. Si tuviéramos delante de nosotros una verdad así absoluta seríamos ciegos para toda otra cosa que para ella. El día de la verdad sería entonces el día final de todo. (Palacio 217)

La alegría del ser humano, entonces, consiste, justamente, en no llegar jamás a ver esa verdad, ni “llegar al final de las cosas y de los problemas” (Palacio 217). La vida misma descansa en esta posibilidad de poder ver verdades relativas al propio individuo, las pequeñas realidades que traen en ellas su propio carácter de verdad. Tal vez el inconveniente más grande de la posición de Gallegos Lara y del realismo social es que todavía exhibe una confianza en la llegada de la justicia social y éste es el carácter de verdad que promueve la estética marcada por el marxismo-leninismo. Esto es lo que no permite el paso a otras estéticas, como el realismo que propone Pablo Palacio, o a ampliar la mirada a otras posibilidades narrativas.

1. Gallegos Lara y la crítica a Humberto Salvador

La segunda reseña escrita por Gallegos Lara en contra de la propuesta vanguardista se titula “El pirandelismo en el Ecuador. Apuntes acerca del último libro de Humberto Salvador: *En la ciudad he perdido una novela*” y fue publicada en el número 2 de *Semana Gráfica* en junio de 1931 en Guayaquil. En esta reseña, aparecida antes de la escrita para el libro de Palacio, Gallegos Lara critica el uso de las formas y la experimentación como único objetivo de la literatura. “Pero en todos los casos que conozco el ‘pirandelismo’ es un medio y no un fin, algo episódico y no esencial...” (Robles, *La noción* 145). ¿Dónde buscar lo esencial, según Gallegos Lara? Lo esencial se encontraría en las realidades con “valor histórico”: “el indio, las clases anónimas en cuyo vientre colectivo se gesta el porvenir” (Robles, *La noción* 146). Es decir, lo que debe buscar la narrativa de principios de los años 30 —y, sobre todo, después de la publicación de *Los que se van* (1930) por algunos de los miembros del denominado Grupo de Guayaquil— es crear un espacio, las condiciones necesarias para que la voz de ese colectivo anónimo y marginal pueda expresar su desencanto.

Gallegos Lara reconoce algunos méritos en la técnica usada por Salvador en su novela: “Escenas sorprendentes, desdoblamiento raros, perspectivas extrañas, frases de visibilidad cinematográfica [...] sugestivas adquisiciones formales inherentes a su posición artística” (Robles, *La noción* 145). Sin embargo, está consciente de que el puro formalismo es improductivo, sin la renovación del contenido social, las renovaciones formales se vuelven vacías. Para Gallegos Lara, la novela de Humberto Salvador es parte de la “literatura moza,

cosmopolita, desasida que se pliega dócil a la exigencia deshumanizante de los públicos contemporáneos de nervios gastados, que aman los refinamientos y, a veces, perdido un poco el su [sic] equilibrio los snobismos, también” (Robles, *La noción* 146). La alusión a la “exigencia deshumanizante” implica una crítica a la propuesta de Ortega y Gasset de un arte para artistas, pero es un elemento que Salvador utiliza de forma irónica en su novela. El arte, para Gallegos, debe “rehumanizarse” y solo puede llegar a tener sentido si encuentra un propósito social en la comunidad en que nace.

Luego de una primera época de exaltación vanguardista, época acompañada de actitudes parricidas, de ruptura con el pasado, en la que “ser actual” era una de las motivaciones para hacer arte, en algunas revistas y artículos publicados a finales de la década del 20 y principios del 30, se empieza a notar la necesidad de superación de un primer momento formal y experimental del vanguardismo. Humberto Robles plantea tres momentos para la noción de vanguardia en el Ecuador: presencia y recepción polémica (1918-1924), descrédito y desplazamiento (1925-1929) y rezago y descarte (1930-1934). Según Robles, es en los años del “descrédito y desplazamiento” de la noción de vanguardia cuando se empieza a reflexionar en la manera de expresar el anhelo de un cambio social. Y no parece haber sino dos vías: el psicoanálisis y la ideología marxista, y dos actitudes relacionadas con ellas:

De una parte, rechazo de la realidad volcándose hacia la liberación subjetiva, hacia prácticas literarias ¿elitistas?, hacia la abstracción y hacia el cuestionamiento de formas, fórmulas y convenciones, hacia un arte deshumanizado en el decir de Ortega y Gasset. De la otra, una actitud crítica ante un abyecto mundo objetivo para abogar así por reubicaciones económicas y por reivindicaciones políticas y sociales. El consenso se inclinará más y más hacia la última de esas dos tendencias. (Robles, *La noción* 38)

Más tarde, en 1934, Pablo Palacio añade una más: Nietzsche, influencia que está presente desde su escritura más temprana⁹.

Vemos que dos fuerzas se disputan la dirección de los destinos sociales: la una sustentada sobre principios individuales; y, la otra, sobre principios colectivos [...] Como ve Ud., todos los principios tienen su razón de ser, una misión que realizar; por esto no hay que atacar ciegamente a ninguno de ellos: hay necesidad de auscultar profundamente el devenir social, poner el oído muy atento al palpitar de la sangre que afluye por las arterias del organismo humano. (Palacio, *Obras completas*: 1997, 384)

El diálogo entre las ideas filosóficas y el arte se vuelve más estrecho en las vanguardias, no solamente como una forma de leer la realidad, sino como una actitud que dicta una

9 Sobre la relación entre Nietzsche y Palacio puede leerse el artículo de Francisco José López Alfonso, “El nihilismo en los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*” incluido en la sección “Lecturas del texto” de las *Obras completas* publicadas por ALLCA. La referencia completa se encuentra en la bibliografía.

estética. Aparte de la controversia entre realismo social y vanguardias, explícita en las reseñas de Gallegos Lara, existe otra aproximación a esta polémica desde el individualismo y el colectivismo. En el lado de la exploración del individuo se encuentran Nietzsche, Freud, Simmel; del otro lado, se encuentra Marx. Sin embargo, es difícil verificar esta dicotomía en los textos escritos por Palacio, Salvador e incluso en los adeptos al realismo social, ya que las dos son perspectivas internalizadas en la escritura. Sí es diferente, en cambio, la aproximación a la noción de realidad en los textos de las distintas tendencias. ¿Dónde radica, entonces, la diferencia y dónde se difumina ésta?

La aproximación al individuo se vincula inevitablemente a la transformación de la vida urbana en las primeras décadas del siglo XX. La transformación de las urbes debido a la migración modifica las condiciones en las que el individuo se enfrenta a sí mismo y a los otros.

Los más profundos problemas de la vida moderna manan de la pretensión del individuo de conservar la autonomía y peculiaridad de su existencia frente a la prepotencia de la sociedad, de lo históricamente heredado, de la cultura externa y de la técnica de la vida (la última transformación alcanzada de la lucha con la naturaleza, que el hombre primitivo tuvo que sostener por su existencia *corporal*). (Simmel, "Las grandes urbes" 247)

El problema al que se refiere Simmel ocurre en las grandes ciudades europeas hacia finales del siglo XIX y principios del XX, pero es trasladable a otros ámbitos no solamente por el desarrollo vertiginoso de la vida urbana a comienzos de siglo en Hispanoamérica, sino por otro aspecto, no necesariamente urbano, que implicaba una idea de colectivización: los intentos revolucionarios, fallidos o no, que empezaban a darse casi en cada país y tenían una relación directa con la libertad individual. Tal vez uno de los episodios literarios más impactantes en relación con este problema es el que se desarrolla en una de las llamadas novelas de la revolución mexicana, *Vámonos con Pancho Villa* (1931) de Rafael F. Muñoz, en donde el grupo de amigos que se integra a la campaña villista, al ser parte del vértigo y del torbellino de la revolución, termina por perder su individualidad ante la figura inconmensurable de su general. En este caso, aquello que provoca la pérdida no es el sentimiento de adhesión que provoca la revolución, sino la unión al grupo de amigos, luego ser parte de la horda, y, finalmente, después de la desilusión por la experiencia de la revolución, la entrega total a la figura del caudillo. Mantener un espacio para la exploración del interior del individuo evitaría esta entrega total a formas de colectivización. Esta problemática aparecía ya en el *Ariel* de Rodó, elemento que resulta paradójico puesto que, al plantearse una unidad latinoamericana, se pretende llegar a ella a través del resguardo del espacio íntimo e individual, al que solo se penetra a través de la exploración interior. Ese espacio soberano, inexpugnable, se convierte en el reducto en el que el individuo se desentiende momentáneamente de su naturaleza social para ser solamente él y su entorno, la existencia de una forma de vida minoritaria.

Al escribirse un libro como *Huasipungo* (1934), Andrés Chiliquinga, el personaje principal, representaría a otros Chiliquingas que comparten, como él, la misma situación. Es el personaje “tipo”, fundamental en la estética realista, a partir del cual Georg Lukács elabora su crítica a la vanguardia. “La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual” (Lukács, *Ensayos* 13). En el personaje Andrés Chiliquinga se encuentran él y los otros como él, aquellos que comparten las mismas injusticias sociales; el “hombre total”, en cuanto una sociedad se objetiva en él. Sin embargo, la historia de Chiliquinga es también una historia individual con rasgos particulares y vivencias que solo pertenecen a ese personaje. Estas vivencias se expresan en lo emocional y es en ese lugar donde el encuentro con lo social se da desde el individuo afectado por estímulos externos que no tienen otra manera de plasmarse sino en su propio lenguaje, desde su propia interioridad. El giro de la vanguardia consiste en rebasar la posibilidad de ubicar orgánicamente como totalidad las experiencias de los personajes. Estas se desarrollan como singularidades que no se repiten sin crear una diferencia.

Hay una característica que destaca Simmel en el *Wilhelm Meisters Lehrjahren* de Goethe. “Aquí se dibuja por primera vez un mundo que está asentado completamente sobre la singularidad individual de sus individuos y que se organiza y desarrolla sólo en virtud de ésta” (“El individuo” 276). Los escritores vanguardistas, lectores de los románticos alemanes, parten de esta idea; es decir, desde la individualidad como el remanente de lo más humano que se halla en el interior de la persona. Es en ese lugar donde es posible encontrar la emoción y su forma de expresión.

En un contexto cultural más amplio, no solo en relación con la escritura, Gallegos Lara se opone a toda idea que provenga de “individualidades aéreas”, opuestas a la materialidad de una sociedad determinada. “Si la cultura fuera la manifestación de individualidades aéreas, por encima de la materialidad de la sociedad humana, estaría de acuerdo en que nadie como quien trabaja cotidianamente con los problemas específicos de la inteligencia debería dar el tono a la cultura” (Gallegos Lara 253). No obstante, las vanguardias proponen lo aéreo como material literario apropiado para describir una literatura que no se agota en la mera descripción de ese estado de la existencia. Materialidad, en este sentido, se asume en las vanguardias como sinónimo de contenido y como materialidad cuya expresión resulta problemática. El contenido de las novelas vanguardistas y, especialmente, de las novelas líricas —la de Owen, por ejemplo— se ubica a través de personajes sin una materialidad precisa. Son personajes fragmentados, desconectados de la totalidad y de lo orgánico en cuya búsqueda se centra el realismo.

La crítica de Gallegos Lara dialoga con la polémica intervención de Lukács al vanguardismo en la década del 50. Lukács lee los contenidos vanguardistas como una expresión burguesa de la decadencia, vinculados aún al naturalismo estético en tanto descripción del mundo. El realismo busca ubicar un fenómeno de época en el lugar que le corresponde por su esencia objetiva, en relación siempre con el conjunto, mientras que el

escritor vanguardista privilegia el reflejo subjetivo y crea de él una imagen de la realidad que aparece siempre como deformada (Lukács, *Significación* 64). Existe en el punto de vista del crítico húngaro una clara división entre una posición objetiva ante la realidad, la cual conlleva una distancia crítica necesaria ante el contenido de la escritura, frente al subjetivismo vanguardista, incapaz de guardar distancia alguna con su texto. Sin embargo, es la ironía la que permite esa distancia crítica, no solo en el escritor sino en el lector o espectador, quienes logran ver en el texto o en la representación teatral (Brecht, por ejemplo) un trabajo sobre la expresión a partir de la conciencia de que se encuentran ante un objeto artificial, ficcional, cuyo carácter “real” depende de la lógica interna de la obra.

Además, Lukács critica la abstracción del mundo que debe hacer el escritor vanguardista a partir de su perspectiva subjetiva. Debido a su relación con el pensamiento decadentista, las vanguardias no producen sino abstracciones sin contenido, derivadas de la nada improductiva. A propósito de la escritura de Kafka, Lukács afirma: “A pesar de su gran fuerza de evocación, a pesar de su alta conciencia artística, no puede aspirar, como el realismo, al punto medio entre la particularidad y la universalidad” (56), pero ¿cómo es posible aspirar a llegar a ese punto medio? La respuesta de Lukács a esta pregunta apunta hacia la consideración de que, a pesar del individualismo que implica la escritura literaria, esta práctica tiene un objeto, la relación del individuo con el mundo (82). Es decir, el escritor como individuo es un sujeto social e histórico y su objetivo es mantener el vínculo con la sociedad en el texto, para de esta manera evitar el aislamiento que lleva generalmente a la vivencia de una nada. Lo que es relevante aquí es impedir el surgimiento del sentimiento de angustia que produce la consideración de la realidad como caótica, ya que Lukács parece confiar todavía en la novecentista plasmación espontánea de “un mundo unitario y en necesaria correspondencia con el hombre, esto es, como una unidad vital, inseparable de sus elementos constitutivos” (49), idea completamente opuesta a la vanguardia, que ve el mundo alejado de las correspondencias del siglo XIX y sitúa el fragmento como uno de los elementos claves para la organización de la escritura. Lukács, en definitiva, parece ver en la disolución de ese mundo unitario, en la predilección por el fragmento, que no necesariamente encuentra una correspondencia con un todo o un absoluto o una materialidad menos heterogénea, una amenaza en contra de la intención estética del escritor o la posibilidad de supervivencia de la novela. En este sentido se puede entender la crítica a *Los falsos monederos* de Gide, texto en el que Lukács observa la “autodisolución de la estética” al proponerse en la escritura de la novela la imposibilidad de que surja una novela de ese texto (57). Sin embargo, Lukács no logra descubrir el anuncio de una estética que no necesariamente era nueva, puesto que provenía de una tradición ampliamente difundida en el siglo XIX en escritores del primer romanticismo, y se asumía desde el privilegio de la ironía como forma de desautomatizar la relación del lector con el texto. En la vanguardia, el uso de la ironía es más generalizado que en el romanticismo y concierne no solamente a la distancia irónica del escritor con su texto, sino a una intimidad conceptual e incluso a un juego literario que formula su propia lectura, su propio aparato hermenéutico. Es decir, al mismo tiempo que existe un distanciamiento con el texto y se enfatiza el carácter ficticio de la obra de arte, la figura del autor en la ficción se involucra de

manera íntima con los acontecimientos, los personajes y el aparato crítico que proponen las leyes internas de la escritura. En este sentido, la distancia con la realidad y con el material que forma parte del texto se vuelve compleja porque la figura ficcional del autor es parte del contenido de la novela. La novela es producto del autoconocimiento de la propia figura autoral en la ficción y solo en este sentido se puede considerar estas novelas como autobiográficas; “es verdad que una obra de arte no se puede conseguir de otra manera que si el sujeto la llena de sí mismo [...] Mediante esta situación, el arte se ve obligado (en tanto que algo espiritual) a una mediación subjetiva en su constitución objetiva. La misma participación subjetiva en la obra de arte forma parte de la objetividad” (Adorno 62-63). El temor de Lukács por el aislamiento del sujeto y, como consecuencia, la proliferación de una literatura retraída, onanista, debido a la falta de contenido social parte de una idea del arte que todavía está en correspondencia con la realidad. Es justamente aquí donde el carácter “aspirativo” del arte al que alude Palacio se complementa. No solamente existe la ilusión del progreso social, sino el anhelo de que la realidad no aparezca fragmentada o incongruente, que continúe siendo orgánica, igual que el individuo. A pesar de las objeciones de Lukács al supuesto idealismo de las vanguardias, en muchos de los textos que él critica se apela a otra materialidad. En el caso ecuatoriano, las reflexiones de Pablo Palacio refuerzan esta idea. La literatura de vanguardia, por ejemplo, privilegia una escritura sobre el cuerpo. Oliverio Girondo, Felisberto Hernández, el propio César Vallejo, aluden constantemente ya no a realidades ideales, más bien recurren a la materia más tangible para elaborar sus ficciones. La figura del antropófago en el cuento del mismo nombre de Palacio evita constantemente la idealización. No son fuerzas “invencibles” las que gobiernan los actos de los individuos, tal vez sean estas “incomprensibles”, pero sobre todo las motiva el deseo sexual o el impulso por cambiar la noción de realidad. El deseo y la pulsión sexual junto con los problemas sociales derivados de la confrontación y antagonismo entre distintas clases sociales serán unos de los elementos cardinales para entender la narrativa de Humberto Salvador; Freud y Marx como bases firmes desde las cuales se construye su obra.

2. La etapa vanguardista de Humberto Salvador: Ajedrez, Una taza de té

La narrativa de Humberto Salvador, en sus primeros años, es esencialmente urbana y esta opción implica una diferencia con la literatura realista que se empieza a escribir a finales de la década del 20 en Ecuador. Los libros de relatos y su primera novela dialogan con algunas preocupaciones temáticas y estéticas en relación con los habitantes citadinos presentes en los primeros libros de Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés* y *Débora*. En Salvador es más evidente la influencia del marxismo y el psicoanálisis, influencia que marca no solamente su escritura, sino las discusiones en torno a la vanguardia en algunas revistas de la época. En estas discusiones se puede observar que luego de un primer momento en el que el afán de ruptura con la tradición es la principal preocupación de intelectuales y artistas, la “noción” de vanguardia se centra en cómo la escritura puede afectar la realidad social; es decir, cómo se puede adaptar la revolución formal a un contenido más social en el que se pueda incluir al proletario y a otros actores sociales

tradicionalmente segregados. En este sentido, se diferencia de la estética realista que se inicia con *A la costa* y que a partir de 1930 se constituye en la corriente hegemónica de escritura de la joven generación de escritores.

Salvador publica su primer libro de relatos, *Ajedrez*, en 1929. Antes de esta obra había escrito varias piezas de teatro y un poema galardonado en Argentina y Ecuador, *Sinfonía de los Andes*. Salvador tenía la costumbre de incluir comentarios siempre positivos de sus lectores en las últimas páginas de algunas de sus obras, en una sección titulada “Algunas opiniones sobre los libros de Humberto Salvador”. En la recepción de su obra se elogia, entre otros aspectos, su capacidad expresiva asociada a una vocación lírica, pero también la modernidad de los temas. Uno de los elementos que vincula los relatos de Salvador con el creacionismo de Huidobro es el afán por crear una expresión de las emociones a través de un lenguaje que muchas veces se acerca a lo poético. La emoción que se busca es siempre sublimada y se relaciona normalmente con lo estético o el arte: “Comprendes que el Arte es todo: Purísima verdad y síntesis de belleza: Que el Arte transforma en dioses a los hombres: Que por el Arte se llega a los divinos suplicios” (*Ajedrez* 44). Este fragmento pertenece al relato “Momento de Arte” en el que la reflexión estética se articula en torno a un extraño amor imposible, el de un mirlo que muere de emoción al ver a su dueña con su novio. En “La tortura de la voluptuosidad”, el tema de la moral se vincula a la burguesía, a las maneras aristocráticas: “No es posible aceptar la compatibilidad del honor con los placeres raros, ante un tribunal de señoras reunidas en el salón a la hora del té” (*Ajedrez* 52), por eso Lucrecia debe salir de ese círculo en el que se valora el honor y no los placeres, en donde se juzga y valora permanentemente las acciones de los otros. La moral, entonces, se transforma en algo menos trascendente, se vuelve contingente, depende de la situación de cada individuo y, además, es algo descartable. Esa es la estrategia de quien acude al placer y a la voluptuosidad no solamente como formas de lo estético, sino como elementos vivenciales que conforman la experiencia cotidiana del individuo: “Has aprendido, Lucrecia, a considerar a la moral como el colorete que hay que ponerse en la cara para presentarse en sociedad. Que el honor como el rojo de los labios, es elegante, pero molesto y falso” (*Ajedrez* 54). Aquello que sucede con los personajes se refleja en las ideas estéticas que es posible encontrar en la escritura de Salvador. El Arte, para el narrador, “no es sino la voluptuosidad de la Belleza” (*Ajedrez* 55). El arte no puede ser indiferente a lo bello, aunque su definición en los cuentos de Salvador no puede considerarse parte de la normalidad. En su escritura se escenifica la presencia de lo anómalo, lo que está fuera de un orden establecido, de las normas de una sociedad conservadora, lo que escapa al control social, pero visto como preocupación estética, no necesariamente como denuncia, aunque en la escritura se delaten viejos procedimientos aristocráticos de sanción moral.

En la poética de Salvador, el deseo, la voluptuosidad, las pasiones generan una relación con lo bello y la expresión de una emoción, pero esta relación ya no se asemeja a la manera tradicional de aludir a esa noción. Lo bello se vincula a la vida y al amor a través de personajes femeninos: “Salud, alegría, ubérrima naturaleza y un amor ardiente para espiritualizarlo todo. La vida es bella y debe ser amada por el artista, que es quien

mejor la comprende” (Ajedrez 59). En algunos de estos relatos, la alusión a lo bello no remite a un ideal, sino a una materialización de aquello que pertenece a lo espiritual en la voluptuosidad. El amor se espiritualiza en tanto cuerpo y la escritura, a su vez, intenta dar un espacio a aquello que se encuentra en el espíritu a través de la palabra. En “Gloria”, el proceso de materialización de una emoción en un objeto artístico implica la visita a un paisaje natural, alejado de la ciudad, la pasión sexual y la presentación de un cuerpo desnudo como modelo. “Hay que transformar a la emoción en un simplista ritmo de campo, para que surja en el espíritu la humilde piedad de los rincones de aldea y para que en la producción palpite el estremecimiento humano del paisaje” (Ajedrez 59-60). Sin embargo, la entrega al arte, el genio del artista que logra transformar Gloria-personaje en la gloria de la espiritualización del arte debe enfrentarse con una realidad económica que impide el desarrollo de su obra: la entrega apasionada a la búsqueda del objeto artístico perfecto conlleva la pérdida de la amada.

Carecía de todo. Su habitación era oscura y pequeña. Muchas veces le torturaba el hambre. Nada más natural: Era un artista, es decir el hombre inútil, peligroso, acaso un degenerado, para la opinión social que no pudiendo comprenderle, no le ama [...] Gloria dejó de quererle, porque siendo grotesca el hambre, ahoga la espiritualidad del amor. (Ajedrez 64-65)

En este fragmento, se pone en escena el conflicto del artista —Jorge, el personaje masculino, es un escultor— que podría resumirse en el desajuste entre las necesidades espirituales que se transforman en algo concreto, la obra, y lo material del hambre que impide el desarrollo del espíritu artístico y conduce a la más despiadada soledad ocasionada por la pérdida del amor y, a su vez, de la obra. Hacia el final del cuento, el escultor destroza su escultura, lo cual puede interpretarse como una irreconciliable diferencia entre los dos estados. En el relato de Salvador se ensaya una variante al aislamiento del artista, pues la posición social que genera la pobreza marca el aislamiento del autor. No es una opción que se elige voluntariamente. Es más bien el dinero el que empieza a tejer un tipo de relaciones sociales que se definen por la cuantificación de un valor. Ya no es la actitud aristocrática del esteticismo la que se observa, sino la del artista inmerso en la disyuntiva cotidiana entre el arte y la supervivencia, en oposición a la actitud aristocrática. El aislamiento del artista no se determina por la capacidad de expresar la emoción en su obra, por la plasmación de la belleza o por su capacidad para escenificar un drama o una situación cómica, sino por su capacidad de tener, adquirir, acumular.

El carácter lúdico en la composición de algunos de los relatos y en la estructura del libro es otro elemento relevante en los primeros textos narrativos de Salvador. El título de la colección anuncia ya esta característica y la viñeta que acompaña la apertura de la escritura explica la relación de esta con el juego: “Ajedrez: una partida sin importancia, porque faltará en ella la dama. Castillos y alfiles sugerirán la maravillosa constelación del asesinato [...] Juego complicado, tremendo, su extraño dolor es el tóxico de la vida, que degüella en su tablero a la carne de hombres y mujeres, como en una alucinante partida de

*ajedrez*¹⁰ (Ajedrez 5). El juego se opone a la configuración social del dinero, al “vivir para”, puesto que no posee ninguna finalidad más que la de no tener importancia. El juego, en Salvador, no puede desarrollarse sin la presencia simbólica de la mujer, no porque ella esté en juego en una partida, sino porque permite que el aspecto lúdico se eleve hacia lo estético.

La centralidad de la mujer se expone en la escritura de Salvador, al igual que sucede en autores afines como Rosamel del Valle y Gilberto Owen. La ausencia del personaje femenino convierte la partida de ajedrez en algo nimio, sin embargo, en todos los cuentos aparece la imagen de la mujer determinada por dos fuerzas complementarias: la carnalidad y la espiritualidad. Esto indica que, en la viñeta, la alusión a la “dama” tiene un sentido irónico, ya que su presencia es continua en los textos; no obstante, en la viñeta final, que completa la reflexión de aquella que abre el libro, se enfatiza la condición ausente de la belleza de la mujer: “(La dama es una belleza lejana, que estiliza el grito del amor¹¹)” (Ajedrez 121). Lo que se propone, entonces, es el conflicto que surge por expresar esa belleza en el texto aunque la belleza tenga también otro sentido aparte de la simbolización de lo ideal e inaccesible. El deseo sexual y las pasiones explícitas forman parte de esta consideración de la mujer como eje del relato.

La diferencia con otras novelas líricas radica en que la escritura de Salvador, en diálogo con la propuesta de Pablo Palacio, propone una reflexión literaria sobre la violencia que implica abrir la carne para exponer, de esa manera, el interior de los cuerpos, el lugar donde se albergan los pensamientos abyectos, concupiscentes, a la vez que los más sublimes. Esta apertura simbólica de los cuerpos está en relación con la escritura de las pequeñas realidades a la que se refiere Palacio¹² y a la propuesta vanguardista ligada al componente psicoanalítico que propone un espacio para el inconsciente y los deseos en la escritura. El juego, entonces, consiste también en la exposición de la intimidad, de los pensamientos que ocultan deseos y pasiones secretas, los cuales tienen como resultado el cuestionamiento al concepto de lo bello. Una existencia bella puede hallarse en la vida ejemplar de una prostituta, como en el relato titulado “Mama Rosa” o en la figura de algún personaje de porte más aristocrático que esconde su deseo.

En la escritura de Salvador, además, existe un eclecticismo que se expresa en los diferentes registros de algunos de sus cuentos.

Esa noción de lo lúdico hace que la estructura de este libro resulte plástica, así como la variedad de recursos a los que apela y que van desde el libreto o

10 El uso de cursivas pertenece al texto original

11 El uso de cursivas pertenece al texto original

12 Jorge Carrera Andrade habla también de la importancia de expresar literariamente la realidad de los seres pequeños y abordar las pequeñas realidades en sus primeros libros de poesía. La suya es una poesía que da cabida a los objetos, pero esos objetos solamente encuentran un sentido en el descenso al fondo de sí mismo.

“boceto de comedia”, pasando por la crónica, lo situacional, la prosa narrativa y el guión [sic] cinematográfico; recursos que a su vez le dan ese matiz de “libro inquieto de modernidad”. (Serrano Sánchez 135)

De esta manera, la propuesta de escritura vanguardista de Salvador ya no puede considerarse como un gesto de ruptura solamente; más bien aglutina en torno a temáticas urbanas y el encuentro de la experiencia interior estilos heterogéneos que crean la sensación de estar ante una compilación de modos de expresión de la relación entre una sociedad, los problemas económicos derivados de una existencia normalmente precaria y las vivencias interiores de individuos resistentes a la norma que implanta el incipiente capitalismo de las ciudades ecuatorianas. El tema del dinero empieza a ser preponderante en la consideración literaria y esto suma un elemento social a la propuesta estética y la búsqueda de lo bello. En las realidades pequeñas de las que habla esta narrativa, la miseria económica muchas veces se continúa con la presencia ubicua del mal, visto como contradicción del bien aunque complementario y en convivencia permanente con este último.

En *Taza de té*, publicado luego de la primera novela de Humberto Salvador, en 1932, algunas de las preocupaciones que habían aparecido en *Ajedrez* y *En la ciudad he perdido una novela* se profundizan y se amplían, la colección de estilos incluidos en los diferentes relatos se diversifican de tal forma que cada uno de ellos funciona como fragmento independiente de una obra que no se presenta ya como un conjunto armónico. Salvador construye su narrativa a partir del fragmento, con los jirones de emoción que emanan directamente del plano espiritual y los cuerpos violentados. En el libro, “se juntan el realismo social y el abierto; además de algo que ya está insinuándose en algunos cuentos de *Ajedrez*: lo fantástico, que aquí tiene plena realización en historias como ‘El auto loco’ y ‘Muñecos’” (Serrano Sánchez 157).

La vida del artista y su deplorable situación económica se ponen en escena en el primer relato, “Sándwich”. En principio, el arte sería suficiente para suplantar el dinero, pero ¿qué es lo que sucede cuando el poeta no es un gran artista, sino uno mediocre? Se convierte en un poeta vagabundo, carne para el “sándwich” que funciona como una solución alternativa y práctica para el problema del hambre. Es esta una forma alternativa para el artista de ingresar a la sociedad que lo había aislado, no solamente a través del arte, sino como “objeto con una dimensión cualitativa” que literalmente se in-corpora o se ingiere. Su carne adquiere una dimensión cualitativa mientras que la experiencia vital del artista e incluso su obra desaparecen como cualidad. Una parte de esta desaparición se relaciona con la vida vulgar del artista vagabundo, del poeta mediocre. Nuevamente, se presenta aquí el conflicto entre la vida artística y la escasez de dinero. El artista es una especie de condenado, de paria social; marginado por dedicarse a un trabajo improductivo. El dilema que se presenta en este relato está en relación con el lugar del artista en una sociedad que empieza a ser dominada por las transacciones mercantiles. Paradójicamente, en el artista vagabundo, la utilidad se encuentra en ser carne.

En “Proyecto de cuento”, se escenifica el proceso de escritura del relato, las ideas en torno a la formación de un argumento y los personajes. Al volcar los pensamientos sobre la escritura, Salvador aporta una lectura de su poética, de su modo de hacer narrativa, verificable desde su primer libro de cuentos.

Para que mi libro se complete, debo escribir un cuento.

El argumento es en mi espíritu un vapor denso. El problema es solidificarlo.

Cuando se comprime y lo veo transparente como un prisma de nieve, aparece otro denso vapor que se solidifica también y quiere destrozar al primero.

Luchan los dos argumentos.

Ambos son míos. Tengo la ilusión de que son míos.

Tal vez en sus aristas puras como las líneas de un diamante, hay una mancha roja. Sería una gota de mi sangre.

Yo necesito un cuento, no dos argumentos. (*Taza de té* 67)

En Salvador, la presencia del espíritu permite localizar el material de la escritura en un estado todavía informe. La labor del escritor consiste en la espera de la cristalización del argumento. Normalmente, la cristalización culmina en la escritura, pero este proceso antecede a ella, se localiza todavía en el espíritu. Es el “protoplasma del cuento”, imagen que habla del vínculo entre otro tipo de organicidad y la escritura.

Si una de las posibles definiciones de escritura refiere a aquello que se trae a la presencia en un texto, el trabajo del escritor consiste en expresar todo aquello que conforma el proceso para dar forma a esa presencia. Una de las maneras de expresarlo es por medio de las imágenes o proyecciones interiores, como si se tratase de una pantalla interior. En otro relato, “Lucrecia”, el narrador dice lo siguiente mientras espera a mujeres que le divertirán una noche: “Vagan siluetas arbitrarias en la pantalla de la imaginación. Se esfuman, se diluyen, se multiplican” (*Taza de té* 141). Otra manera es la de establecer una imagen de la escritura como un laboratorio que sucede en el interior de la voz que lleva la narración: “El tubo de ensayo brota en el laboratorio interior. Coloco en él los cuerpos, en este caso, simples, pero que pueden ser compuestos en la realidad de otros motivos. La sustancia que será fruto de la combinación, es aún una torturante [...]?” (*Taza de té* 69). Esta interrogante final habla de la angustia del escritor debido a la incertidumbre que se plantea por la presencia de los dos argumentos, pero al mismo tiempo, a partir de la imaginación, abre la escritura a lo posible. Sin embargo, debido a la conciencia de que los personajes pertenecen a la imaginación, ellos adquieren vida y existencia en el interior del autor.

Este personaje masoquista imaginado por mí, está ahora dentro de mí. Si en la subconsciencia del personaje vive el tigre nacido en la escena de la alcoba y a su vez el personaje está actualmente en mí, ¿sentiré yo, como lógica consecuencia el zarpazo del tigre? ¿Cabe que en la consciencia exista un personaje real con consciencia y subconsciencia y que a su vez la subconsciencia del personaje sea intelectualmente conocida por aquel en quien vive? ¿Hasta qué punto puede el hombre analizar integralmente a los muñecos estéticos? (*Taza de té* 79)

En la ficción, la existencia de los personajes en la consciencia del autor permite una controlada independencia de sus acciones, ya que los personajes pueden actuar por sí solos pero responden siempre a una lógica del texto o a una lógica del personaje. Asimismo, permite una distancia del autor respecto a lo que escribe puesto que el autor no controla todas las acciones de los personajes. Estos adquieren autonomía aunque el lector sepa que alguien imagina todas estas situaciones y que hay una consciencia que hace todas las preguntas. Además, con esta independencia, se introduce el azar como parte de lo posible que opera en el texto.

Este es un rasgo que comparte la novela de Salvador, *En la ciudad he perdido una novela*, publicada antes de este libro de cuentos, la independencia de los personajes respecto a su autor es un elemento que se vuelve más complejo; crea una “democracia” textual en la que los personajes participan de la elaboración del texto. Este detalle se puede interpretar como una forma de hacer comunidad en la escritura, de controlar y discutir los acontecimientos de una manera colectiva. A su vez, se ofrece una posible lectura de los acontecimientos a través de un aparato hermenéutico proveniente de las propias circunstancias textuales y de preguntas que no son respondidas en el texto.

El relato más largo de *Taza de té*, “Paranoia”, podría considerarse como un compendio de ideas sobre la escritura y sobre los problemas sociales que engendra la vida urbana. Un personaje masculino, aislado por su posición social en un régimen capitalista, trata de ascender socialmente a través de los estudios de ciencias sociales y el trabajo intelectual. Lo logra, superando de esta manera su pasado familiar que lo marca como un personaje sin posición social alguna. El personaje se enfrenta constantemente con la mediocridad del ambiente social. Su afán es buscar la complementariedad entre el trabajo científico y el arte. Sin embargo, del aislamiento social producto de su situación económica social, cae en el aislamiento por el mediocre nivel intelectual de la gente que lo rodea: “Me pregunto, ¿para quién pienso, para quién escribo? Para mi país, no. ¿Para mí solo? Acaso, pero si es así, justificado está el pensar, mas no el escribir” (*Taza de té* 178).

Esta situación lo lleva a discurrir entre soliloquios su condición existencial y la posibilidad del aislamiento no solo como condición de vida, sino como resultado de una sociedad en la que la mediocridad cultural empieza a ser regla:

Quisiera dejar paralizada mi acción. No volver a leer un libro, ni a escribir una página.

Vivir, ¿cómo? Solo para mí, dentro de mí. ¡Nos conocemos tan poco los hombres! Nada sabemos de nosotros mismos. Los goces espirituales que alcanzamos son ínfimos si los comparamos con lo que pudiéramos alcanzar.

Lo más precioso del tesoro interior está siempre ignorado. Estamos en la situación de un individuo que padeciendo miseria, viviera en una casa en cuyas entrañas se encontrara escondida una fortuna legendaria.

Legendaria fortuna, ¿cómo descubrirla? ¿Cuál sería el procedimiento para saber todo lo que sabemos y dominar el máximo de lo que somos capaces?

Refugiarse en el yo. Vivir solo para amarse, descubriendo en los ojos de la mujer la propia imagen. Que la mayor voluptuosidad sea el pleno conocimiento de la propia grandeza. Un oscuro presentimiento me dice que así debería ser yo.

¿Por qué? Habría dos razones definitivas. La una, que no siguiera arrojando margaritas a los asnos como he hecho hasta ahora. La otra, que creyéndome fracasado, dejarían los hombres de envidiarme. Desaparecería su odio para mí. Fueran amables conmigo. (*Taza de té* 179)

La meditación del personaje principal, que a su vez es el narrador de la historia, propone una lectura de la actitud pasiva que se asume respecto al mundo. Lukács critica esta actitud en los relatos vanguardistas por considerarlos parte del pensamiento de la decadencia y el aislamiento social. En la perspectiva tradicional de Lukács, un personaje debe ser capaz de transitar desde lo subjetivo a lo objetivo a través de una criba de lo superfluo y momentáneo hacia la realidad social e histórica de su época. Sin embargo, en la escritura de Salvador, se ha trasladado el problema cultural y, sobre todo, psicológico del individuo inmerso en una realidad gobernada por el dinero y, en relación con este, el estatus social. La inestabilidad que muestra el personaje es la inestabilidad de la cultura, de la sociedad, de las relaciones sociales y sentimentales (la paranoia del personaje surge al creer que un estudiante ha enamorado a su esposa y ella lo engaña con él). Es decir, la posesión de un trabajo valorado socialmente otorga un valor determinado a la persona. Al perder ese valor, la persona desciende cualitativamente. En la estética de Salvador, es el dinero el que se asume como causa de las variaciones sociales y psicológicas, pero

ocurre que este hombre, que se escuda en una retórica “empalagosa”, está desarrollando el discurso de la esquizofrenia que la sociedad burguesa del progreso y su propia condición de superioridad lo llevan a armar no sólo como estrategia expositiva, sino como reflejo o evidencia de esa ideología en la que aparecer “normal” es la mejor manera de esconder su morbo; en su caso es el de esa paranoia que lo obliga, en medio del desquicio, a sincerarse con ese yo estropeado y suplantado que lo manipula como a otro muñeco. (Serrano Sánchez 170)

El personaje de Salvador exhibe las contradicciones propias de un conjunto de individuos que, obligado a buscar una mejor posición, se enfrenta con la disyuntiva entre el ser y el tener. El refugio en el yo, como se ha visto, por ejemplo, en el *Ariel* de Rodó, trae consigo el encuentro con algo que parecía haberse extraviado: la propia humanidad del individuo. En la narrativa de Salvador, se añade el elemento que caracteriza sus reflexiones literarias en torno a la sexualidad como uno de los motores del mundo: la voluptuosidad. Este elemento no aparece en el ensayo de Rodó, pero sí la imagen del lugar al que solo el individuo tiene acceso. Retirarse del mundo no solamente para reencontrarse consigo, sino como actitud de protesta ante las condiciones culturales en que se desarrolla la existencia.

La dimensión cualitativa del objeto pierde su dimensión psicológica en la economía monetaria. La valoración precisa conforme al valor del dinero como *lo único valioso* sobrepasa aquellos otros valores específicos de cosas que no pueden expresarse en dinero. La contrapartida de esto para la sensibilidad moderna supone que el núcleo y el sentido de la vida se nos escapan por entre los dedos de la mano, que las satisfacciones definitivas ganan en provisionalidad, que el esfuerzo y la actividad no merecen del todo la pena. No pretendo afirmar que nuestra época se encuentra asentada en esta condición anímica. Pero se aproxima a ella ya que está ligada al cubrimiento progresivo de los valores cualitativos por la dimensión puramente cuantitativa, por los intereses en el más o menos —ya que los primeros sólo satisfacen nuestras necesidades menos valiosas. (Simmel, *Cultura líquida* 8)

3. En la ciudad he perdido una novela: el extravío de la experiencia

El tema de la experiencia en los primeros años del siglo XX ocupa buena parte de las reflexiones filosóficas de Walter Benjamin, sobre todo en los escritos posteriores a la Primera Guerra Mundial. “Experiencia” (1913), “Experiencia y pobreza” (1933), “El narrador” (1936) desarrollan este concepto a partir de la idea de su empobrecimiento, la pérdida o el extravío. El primer artículo mencionado se dirige a los jóvenes y en él se expresa una actitud irreverente contra cierto tipo de gente, a la que Benjamin llama “el filisteo” —vocablo que sirve para aludir a un tipo de persona que, a pesar de tener una situación económica privilegiada, ostenta su espíritu vulgar, su escaso gusto por lo artístico y lo literario, odia sus sueños de juventud¹³. “El filisteo hace su «experiencia», la experiencia eterna de la carencia de espíritu. El joven quiere en cambio experimentar el espíritu; y cuanto más le cueste alcanzar lo grande, tanto más encontrará en su camino y en los seres humanos al espíritu” (“Experiencia” 56). “Permanecer joven” es la clave para realizar esta experiencia del espíritu que consiste en ser “lo más bello, y lo más intangible e inmediato”

13 La referencia a este vocablo se incluye en la nota 2 de la página 17 de la edición de las *Obras completas*, libro II, vol. 1 de Walter Benjamin hecha por la editorial Abada. La referencia completa se encuentra en la sección Bibliografía.

(“Experiencia” 56). El camino lleva hacia un ser bondadoso; es decir, lleva hacia el cultivo de la exaltación de los más altos valores relacionados con la cultura y el arte, con la idea de lograr que el individuo se experimente a sí mismo y, a partir de ello, experimenta a los otros, encuentre una comunidad de espíritus afines y jóvenes.

Para 1933, la preocupación de Benjamin se centra en la comunicabilidad y la transferencia de esa experiencia desde el adulto a los jóvenes. La sabiduría del adulto adquiere sentido si se traslada a alguien más ya sea en forma de proverbio, enseñanza, historia, narración. Luego de la Primera Guerra Mundial, Benjamin se refiere a otros aspectos de la experiencia en relación con las consecuencias del conflicto y el enmudecimiento producto del gran acontecimiento que significó la guerra. La pobreza de la experiencia privada se corresponde con la pobreza de la experiencia humana en general. “Se trata de una especie de nueva barbarie” (“Experiencia y pobreza” 169). Sin embargo, el término barbarie no se utiliza en sentido negativo, ya que al bárbaro, la pobreza de experiencia lo conduce siempre a empezar de nuevo (“Experiencia y pobreza” 169). Sin embargo, a pesar de este recomenzar, está la conciencia de una pérdida irrevocable que afecta a la sociedad en general en tanto las historias se entrecruzan y arman un tejido social en el que la transmisión de la sabiduría es el eje de la interacción. En “El narrador”, se afirma que “[e]l arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo” (“El narrador” 115).

El tipo de narración que prima en las reflexiones de Benjamin no es aquella que descubre todo o aquella que explica su significado, sino aquella que guarda un secreto. La narración está en relación con lo artesanal no solamente en tanto tejido social, sino como capas de historias que se forman a partir de las experiencias vitales de los viajeros y de los sedentarios. Para ello, Benjamin describe el cambio que se ha dado en la arquitectura con el uso del vidrio, por ejemplo, y con esto ilustra la constante tensión entre los avances técnicos, la utilización de materiales útiles que terminan por develar lo interior, la privacidad. “No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme. También es frío y sobrio. Las cosas de vidrio no tienen «aura». El vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión” (“Experiencia y pobreza” 171). Esta misma tensión con la tecnología aparece en la novela de Salvador y esta peculiaridad expresa el cambio de actitud que existe en la vanguardia de los años 30 respecto a las primeras impresiones, sobre todo poéticas, de admiración a los adelantos tecnológicos.

La novela de Salvador es la historia de una búsqueda lúdica de personajes a través de una ciudad, Quito, para armar una novela; pero decir historia es no hacer justicia a las características de esta novela en donde la narración de situaciones y vivencias se acompaña de continuas disquisiciones, pugnas entre el narrador-autor y los personajes por definir el argumento ideal. La novela no es solamente la narración de esta búsqueda, es también el encuentro de una ciudad en cuya descripción y en el trayecto del autor ficcional por sus calles y barrios se halla una historia social secreta de ese personaje en que se convierte la ciudad. En esta ciudad descrita y expuesta en la escritura de un texto, las historias y la

posibilidad de encontrar una narración se hallan en lo que la ciudad puede contar o puede atrapar en su secreto. “La quebrada alucinante, tremenda, encerraba todas las leyendas. A la antigua luz agonizante de las velas, ella refería historias de duendes y fantasmas a las viejas devotas” (*En la ciudad* 12). La llegada de la luz eléctrica reemplaza la luz de las velas y expone las historias y los cuerpos que antes habían permanecido ocultos. Asimismo, la luz representa el cambio de un modo de vida basado en las leyendas a otro que aleja de sí la posibilidad de las narraciones colectivas. Las leyendas pasan de generación a generación a través de la oralidad y ese sentido de comunidad es el que se pierde con la presencia de la luz.

La quebrada fue durante muchos siglos la madriguera de los duendes. En ella se confundieron los pálidos espíritus cristianos con las almas rojas de los incas, descendientes legítimos del sol. Diablos y vírgenes, ascetas y emperadores, hicieron su palacio de jaspe en el abismo sin fondo de la quebrada. La quebrada, durante la colonia y la vida libre, fue alcoba de corazones transparentes, que refinaron las caricias prohibidas.

Pero cuando nació el siglo XX, se introdujo en “El Tejar” como un apache la luz eléctrica y asesinó a todos los fantasmas. (*En la ciudad* 14)

En la sombra, las historias se desarrollaban o se escribían en las propias piedras y muros de los barrios de la ciudad. A su vez, la oscuridad permitía que personajes que habitaban tiempos diferentes se encontraran gracias a la ciudad y las historias orales. Es decir, el pasado y el presente eran necesarios para configurar la experiencia literaria en las leyendas, y para perpetuarlas se necesitaba la oscuridad y la memoria.

Lo que implica la llegada de la luz, entonces, es el extravío de la experiencia por la imposibilidad de encontrar las historias que importan para formar una comunidad. La luz revela el secreto sumido, generalmente, en la oscuridad, y a su vez revela lo que los cuerpos hacen en la oscuridad, tema que Salvador prefiere para sus relatos, especialmente. Si la voluptuosidad era uno de los elementos destacados en sus relatos publicados antes y después de esta novela, debido a la presencia de la energía eléctrica, la voluptuosidad desaparece. Los lugares que menciona Salvador en esta descripción de la ciudad a través de los barrios aluden a lo que sucede en el exterior: las piedras del barrio “El Tejar”, por ejemplo, o la quebrada que encerraba todas las leyendas en donde personajes como los duendes, diablos, vírgenes, ascetas tienen un lugar para existir. Una vez llegada la luz, los “espíritus de los fantasmas” se refugian en el cementerio, “el último rincón en el que vive un aletazo humano” (*En la ciudad* 16).

Existe un aire de nostalgia en la rememoración del pasado de la ciudad y en la referencia a los duendes, demonios y demás personajes que aparecen en las leyendas e historias que dan sentido a la urbe: “Desde que desaparecieron los duendes, las casas del barrio conservan la tradición. Casas coloniales, madres del pecado, en cada una de ellas palpita un embrujamiento” (*En la ciudad* 14). La nostalgia activa la memoria colectiva y el

sentido de comunidad, ambas transferidas al texto en las referencias a las leyendas que en cierto modo definen la personalidad de cada barrio de la ciudad. Este hecho devela la importancia del pasado para la construcción de una memoria oral y, al mismo tiempo, el vacío que determina el presente del narrador por la pobreza o el extravío de la experiencia.

Según Benjamin, dentro del contexto europeo, el extravío de la experiencia se da especialmente tras la catástrofe ocasionada por la Primera Guerra Mundial, hecho al que se alude en “Experiencia y pobreza”: “Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable” (168). Además de este episodio, la crisis económica del 29 afecta la economía de Hispanoamérica, especialmente de países que no tenían mucha diversidad en la producción como el Ecuador. Al menos dos sucesos extraartísticos marcan la experiencia literaria de la década del 20 y el 30. El primero, de carácter político-económico, es la matanza de obreros en la ciudad de Guayaquil el 15 de noviembre de 1922. Este acontecimiento transforma la conciencia de algunos de los escritores e intelectuales de la época que veían insuficiente la renovación literaria formal para hablar de los nuevos actores sociales y sus tragedias. “Y no podían hacerlo porque esos nuevos versos que habían desprestigiado y negado la lógica y el dominio de los discursos, de las formas ajenas y academicistas, parecían agotarse en la negación y las nuevas formas necesitaban, además de negar, afirmar; negar afirmando unos contenidos nacionales” (Fernández, *El realismo* 43). La respuesta que incluye esos contenidos nacionales es el realismo social de los años 30 y la vanguardia de Palacio y Salvador que incorpora personajes urbano-marginales y una reflexión sobre la escritura que va más allá del juego experimental basado solamente en la forma, a pesar de las reconvenciones de escritores como Gallegos Lara, ideólogo del realismo social ecuatoriano.

El otro elemento que juega un rol importante en la configuración de una nueva sensibilidad es la emergencia de un tipo de vida relacionada con la burocracia, el empleo y la oficina. El empleado es el prototipo del personaje vulgar, inculto, de conciencia utilitaria, muchas veces arribista. Ya de este tipo de vida se habían distanciado algunos de los poetas modernistas ecuatorianos, especialmente, los llamados “decapitados”. La vanguardia continúa esta posición, pero la vuelve más radical:

Alberto Villacrés trabaja en el Ministerio de Hacienda. Supongamos que es “Jefe de Sección”, “Ayudante” o “Amanuense”, que en definitiva es lo mismo, con ligeras diferencias de sueldo. El mundo para él, está encerrado entre cuatro paredes de su oficina [...]

Alberto se enorgullece de “saber redactar como ningún otro en el Ministerio acuerdos y decretos”. A cuantos conoce, cuenta que tres o cuatro veces cada uno, distintos Subsecretarios le felicitaron por sus “oficios”. Indudablemente, todos piensan que él es “un hombre inteligente”. (*En la ciudad* 73-74)

Tal vez el mayor perjuicio que causa a la sensibilidad artística, además de su vulgaridad y mediocridad, es la linealidad del tiempo que vive. Este personaje está cargado de banal cotidianidad:

Su vida, matemáticamente, sigue una línea recta. Se levanta a las ocho. Se lava y viste. Desayuna. Va a la oficina. Sale a las doce. Diez minutos de charla en el “Parque de la Independencia”, carrusel de la burocracia, o en los portales, sobre los negocios públicos. Almuerza. Vuelve a las dos y media al trabajo. Las noches y los domingos pasa en casa, oyendo llorar a sus hijos o peleando con su mujer [...] Y todos los días, todos los meses, todos los años, igual, con variaciones imperceptibles. (*En la ciudad* 74)

La incansable repetición convierte a la vida en lo mismo, sin posibilidad de diferencia y esto ocasiona el empobrecimiento de la experiencia. De esto huyó parte del modernismo, de esto se alejan Palacio y Salvador, aunque sea uno de los elementos de sus ficciones, puesto que aquello que busca el autor ficcional es el personaje raro que aporte la diferencia y la singularidad entre la homogeneidad mediocre que plantea el trabajo diario y mecánico, el horario de oficina. La presencia de las leyendas y los relatos orales, aunque pertenecientes al pasado, funcionan en el texto como resistencia a la homogenización de la vida cotidiana, de una sociedad conducida por la apropiación del dinero. Sirven, en definitiva, para crear diferencia, para romper con lo cotidiano y devolver, de esta manera, la experiencia vital al presente.

Con la llegada de la luz eléctrica, los acontecimientos que tenían lugar en el exterior de la ciudad suceden ahora en espacios interiores. El secreto reside allí; lo que no debe ser expuesto, lo que debe permanecer callado, se mantiene entre las paredes de las casas, pero el escritor solo puede deambular por las calles en busca de personajes que traigan consigo el acontecimiento no cotidiano. Sin embargo, la mayoría de ellos son vulgares, incapaces de crear una emoción perdurable. Como resultado de esta situación, la novela se vuelve vulgar; es decir, se aleja de un modelo en el que los personajes estilizan la novela, la elevan del relato común y mediocre. Los personajes del texto de Salvador son fanticos —vocablo que también utiliza el narrador de *Novela como nube* para hablar de Ernesto, o el narrador de *Débora* de Pablo Palacio para hablar del teniente— muñecos agraciados.

Ahora bien. Este es un hombre. Un tipo real. Puede añadirse algún detalle naturalista: “usa bigote pequeño”; o bien: “tiene estatura mediana”; o: “hace mucho ruido al andar”. Pero, se necesita ser tonto para creer que puede ser este un personaje de novela. Nada tiene de interesante. Es uno de tantos. Si todos son iguales a él en esta casa, será inútil el viaje. (*En la ciudad* 74)

Si la luz eléctrica espanta personajes y relatos, aquellos que están llenos de memoria popular, e incluso al ingresar a las casas no se encuentra el tipo de personaje necesario para la novela, ¿dónde se puede hallar la experiencia, dónde se puede encontrar el personaje “noble, espiritual, elevado”?

Para contestar esta pregunta primero es necesario recordar la frase de Palacio sobre las pequeñas realidades que son las que construyen verdaderamente una experiencia. Estas pequeñas existencias, vidas anónimas, son fragmentos que ayudan a construir una realidad basada ya no en las relaciones lógicas, causales, totales, sino en los jirones de una totalidad que se va componiendo a partir de los retazos. En ellas reside la emoción.

Como los electrones, que no los divisa el lente más poderoso, originan con su dinamismo fenómenos superiores a ellos, estas microscópicas novelas perdidas, saturan de emoción el viento. Por eso en ciertos barrios alucinados, en algunas casas misteriosas, en la vieja pared que se derrumba, sentimos cotidianamente la inquietud del libro que pasó por nuestras manos y no pudimos leerlo [...] El novelista corriente, con su comprensión estrecha y su vista pequeña, no penetra en estos humildes escenarios de guiñol. Desprecia a estos muñecos grises por vulgares. Pisotea a estas tragedias, que gritan por desarrollarse y adquirir vida propia, por ser superiores a sí mismas, transfiguradas en el aletazo de la creación. (*En la ciudad* 80-81)

A pesar de la defensa de este tipo de vidas microscópicas, el narrador-autor entra en contradicción consigo mismo al despreciar a la mayoría de personajes. El tipo de personajes masculinos que normalmente encuentra el narrador-autor en su periplo por la ciudad es el amanuense o el empleado de oficina. Los dos son la imagen de la vida insípida, banal, una vida, en definitiva, alejada de toda emoción e incapaz de producirla en el lector; algunos de ellos, sin embargo, son artistas fracasados que lo quisieron alcanzar todo y malograron sus existencias, personajes que poblaban algunos de los relatos de los primeros libros de Salvador. “Un muñeco, muchas veces tiene más vida que un hombre” (*En la ciudad* 84), pero algunas líneas más tarde, el propio narrador habla del fracaso de su periplo por la ciudad. “En síntesis: mi viaje ha sido inútil: una vieja, un alcoholizado, un aventurero, un artista fracasado, algunos chiquillos...” (*En la ciudad* 91). Se evidencia aquí no solamente la imposibilidad de encontrar otro tipo de personajes que no sean vulgares, sino la imposibilidad de escribir una novela sobre otro tipo de acontecimientos o emociones que no provengan sino de ese tipo de gente encontrada en la ciudad. Las expectativas bajan aunque eso no quiere decir que los intentos por escribir la novela decaigan. En este detalle se empieza a definir otro tipo de novela, alejada de la tradición clásica, que se corresponde con el material con el que trabaja el autor de la novela: fragmentos de una totalidad perdida, jirones, volutas, realidades pequeñas que tienen una función similar a la de los “electrones”, vital aunque desapercibida para el ojo humano.

Estas contradicciones en las reflexiones del narrador sobre los personajes se corresponden con las ideas sobre el tipo de novela que quiere escribir. Es claro que el autor ficcional quiere escribir una novela realista o clásica, no una novela más contemporánea o experimental. Lo primero, la actitud realista, parecería lo más lógico en un autor que deambula por la ciudad en busca de personajes, de vidas anónimas pero estilizadas, que puedan aportar al prestigio de su novela. Sin embargo, en el fracaso de la búsqueda se encuentra la propuesta vanguardista de esta novela. La ruina de la novela clásica es lo que

mueve al narrador-autor a proponer posibles salidas a la imposibilidad de escribir una novela.

Esta problemática lleva a Salvador a plantear varias rutas de acceso a la experiencia. Una de ellas es recurrir a la experiencia interior para encontrar allí la emoción, elemento que atraviesa algunos relatos de sus primeras colecciones, así como también en novelas posteriores como *La fuente clara* (1946), tal como lo consigna José Otero:

Las obras de arte que el genio ejecuta, son formadas con melodías arrancadas a todos los corazones, valiéndose de colores cuya luz vibró en las paletas de todas las almas, y utilizando aquel sentido y aquella modulación de las palabras, que estuvieron ocultos en el ritmo más íntimo de las voces, en el cálido palpitar de las entrañas, y en el poderoso torbellino de la pasión. Por eso las grandes obras de arte tienen unas venas por donde corre una sangre que pertenece a toda la humanidad, y la existencia de ellas es sublime y eterna. (qtd. in Otero 58, *La fuente clara* 198)

Salvador propone una corporalidad de la narración, de allí la caracterización de la novela o el arte como un organismo vivo. Este aspecto corpóreo implica, al mismo tiempo, el encuentro con un aspecto de lo humano, la emoción, a través de un órgano que se vuelve imagen simbólica de la búsqueda y encuentro de ese aspecto en la novela de Salvador: el corazón. No solamente es la imagen objetiva del órgano vital, sino una imagen que funciona como escenario en el que las pasiones, sentimientos, reacciones emotivas, compondrían una novela. A su vez, el corazón funciona como imagen explícita de la escritura interior, de la búsqueda, asimismo, de una experiencia interior que tiene como eje la emoción estética. El corazón es un escenario abierto al igual que la escritura de la posible novela.

Mi teatro es prismático. Tiene un escenario que puede presentar cuatro cuadros simultánea o sucesivamente.

Dos superiores: aurículas.

Dos inferiores: ventrículos.

Por eso, mientras en la aurícula derecha se retuercen él y Fina, en el ventrículo izquierdo, Matilde tomaría a Victoria la prueba del último traje de baile. (*En la ciudad* 164)

Abrir indica una operación literal: son las ideas e hipótesis planteadas, las elucubraciones desechadas las que se presentan continuamente ante el lector. Además, esta imagen del corazón aparece in-corporada imaginariamente al autor-narrador. Lo que acontece —el intento de novela, las ideas sobre su escritura, los problemas con los que se enfrenta el texto— se localiza en la mente del narrador-autor, en su cuerpo. Las hipótesis afectan el cuerpo de la novela, las dudas en cuanto al contenido dilatan la consecución de

la obra. Sin embargo, ¿no sería este procedimiento un acto paralelo al de la llegada de la electricidad y el alumbrado público, en el sentido de que al abrir se exhibe y se expone el secreto de la novela, los hilos que la entretajan, en definitiva, lo aurático?

El narrador-autor exhibe las ideas, sus dudas, las posibles complicaciones de la trama, la lógica de su novela, pero no transparenta la obra; es decir, no presenta lo escrito como acabado. La culminación de la novela se difiere constantemente. Al desechar hipótesis, posibles argumentos, al discutir con los personajes el desarrollo de la trama, aquello que se mantiene oculto es justamente la novela, el texto final. Una de las razones para que esto suceda es la imposibilidad del propio narrador para ver la realidad de forma concreta y como una totalidad más orgánica. La ciudad imaginada por el narrador-autor es la suma de estilos y tendencias artísticas:

Veo en mi ciudad fragmentos de novela, capítulos que cruzan las calles en forma humana.

Despojos de la gran obra. Sé que no la comprenderé nunca, porque sólo un alto sentido artístico puede revelar al hombre la maravillosa novela que cotidianamente se desarrolla en la ciudad. Novela que guarda todas las novelas. Obra de arte de la cual todos somos personajes. Cada una de sus páginas es un corazón. Novela pérfidamente real y bellamente deshumanizada. Toda la ilusión y la miseria de los hombres —que como perros que ladran a los autos, llaman desesperados al amor, a la gloria y la fortuna, que pasan vertiginosamente por su lado— está comprimida en ella.

Mi ciudad en su cumpleaños, mi novia en su día de fiesta, hace la edición de gala de su novela. Victoria es el prelude de la novela de mi ciudad. (*En la ciudad* 156-157)

La paradoja que plantea el autor ficcional no solamente está en relación con la vigencia del realismo como estética predominante y el problema de cómo integrar ese realismo en una novela vanguardista: la novela es la ciudad, pero no es posible escribir la ciudad en el texto; se puede exponer su exterioridad, la memoria colectiva trasladada en leyendas; se puede encontrar personajes, pero no se puede trasladar su contenido en novela tal como lo expresan los deseos del autor ficcional; es decir, como novela total de una realidad completa. Sin embargo, el propio narrador-autor en sus trayectorias por la ciudad ya no puede encontrar una realidad completa debido a que la urbe se halla escindida entre lo que exhibe y lo que esconde, entre lo que se ve bajo la luz y las pasiones secretas que retroceden a la llegada de la luz. A esta disyuntiva se suma la pregunta de cómo trasladar la experiencia urbana a la escritura y cómo hacer que los personajes deshumanizados encarnen la emoción. La posibilidad de la novela reside desde el inicio en Victoria, personaje que oscila entre lo estilizado y lo vulgar. Victoria es la imagen de la ciudad, pero es siempre una imagen parcial, estilizada, ambivalente entre lo vulgar y lo bello. La obra de arte perfecta está en la vida y de ella participa todo personaje, todo lector, todo transeúnte, mas al intentar expresar el contenido de esa obra, es la realidad

misma de la ciudad la que imposibilita la escritura de la novela, por lo tanto, la novela se convierte en una crítica al escritor que tiene a la realidad fáctica como validación de lo narrado.

La imposibilidad de una novela “realista” debido a la desavenencia entre las exigencias del arte y el carácter vulgar de la realidad, y la concomitante sátira de las reivindicaciones de la novela al uso de “re-presentar” la realidad y la burla de sus tópicos sentimentalistas, configuran los temas centrales de esta obra. (Niemeyer 429)

La crítica se centra en la imposibilidad de la literatura de reemplazar esa realidad o ser una fiel representación de ella porque la realidad sobrepasa la ficción y esta última tiene como función degradarla o escribirla de otra manera, ya no tal como ella es. En el caso de Salvador y Palacio, la primera opción prima, por ello es necesario acudir a la nostalgia, a la recuperación de personajes que son parte de la historia oral de la ciudad para proponer el carácter impracticable de la novela realista. La experiencia literaria, por lo tanto, no se halla en la representación de la realidad, sino en su desnaturalización en la ficción; en el juego, en la posibilidad que el azar otorga a la ficción para plantear otras relaciones entre sus elementos, menos controladas, más riesgosas, tal como sucede al final, en la sección titulada “Novela”, en donde la última posibilidad para la culminación de la obra depende de un juego perfecto de póker. Además, siguiendo la línea vanguardista iniciada en Hispanoamérica con el creacionismo, la escritura busca la manera de expresar la emoción de manera más pura, es decir, sin mediaciones, y allí radica la importancia de lo lírico en la novela experimental. La emoción, en Salvador, está en relación con los sentimientos más sublimes y con una actitud estética hacia la vida. La estilización de la vida, el encuentro de las emociones puras provoca la emergencia del gran Arte. Es decir, el encuentro entre la experiencia vital intensa y el Arte, sin distinciones esenciales, es lo que entrega una emoción. Desde allí pretende hallar su gestación la novela de Salvador.

Trataré de simplificar. Ante todo, pienso cuál será el primitivo protoplasma de este organismo jugueteón. Un sin número de ideas vagas, revolotean como mariposas dentro de mi cerebro: un personaje, un argumento, una emoción acaso... Una emoción. Sí, es una emoción que estiliza la imagen de una belleza lejana. Victoria es una belleza lejana: ella será la primera célula humana de mi novela. (*En la ciudad* 9-10)

En la vaguedad de las ideas del autor ficcional de la novela, la emoción estiliza la imagen de la mujer. Esta imagen proviene no solo de la aparición de Victoria como personaje que encarna el ideal de belleza, sino de la posibilidad de construir una pieza artística partiendo de ella. La emoción funciona aquí como germen de la experiencia narrativa y del encuentro con los personajes de la novela. Es decir, ya desde el momento de la concepción imaginaria del argumento, la emoción vincula ficción, belleza e historia personal. Sin embargo, paulatinamente, el autor ficcional toma conciencia de que esa imagen de una belleza lejana no es una representación fidedigna de Victoria-mujer real en

la ficción debido al propio proceso del que son parte todos los nombres que aparecen en la novela: de personas reales a personajes, de personajes a subpersonajes.

La emoción no representa, es; se produce en el cuerpo y lo afecta; no copia o imita nada que esté fuera de ella. Puede ser una reacción. Por el contrario, la imagen se halla en un espacio más alejado, en el recuerdo. La imagen es siempre imagen de algo más en esta novela. Su certeza depende de la intensidad de la emoción, pero en la escritura no remite a una realidad objetiva, sino a la subjetividad del personaje, al proceso de ficcionalización de la realidad. Tal es el caso de la imagen de la ciudad, de los barrios vistos a través de la percepción estética.

La emoción es en la vida moderna fuente de las más sublimes ascensiones del espíritu del hombre y origen de profundos quebrantos de su ser.

El orden emocional significa discontinuidad, así como el racional supone continuidad, ha dicho Keyserling.

Esta cadena de emociones que estrangula al hombre actual viene a constituirse en la tremenda angustia, emoción de emociones del ser que va a prisa, aceleradamente, espoleado por pasiones y apetitos, temeroso de cada minuto sin saber cuándo y dónde hallará reposo.

Es por esto que hoy el mundo vive discontinuamente y el orden emocional que en su aplicación sociológica significa desorden, viene a ser causa orgánica y profunda de constantes fermentos revolucionarios. (Marín 39)

En esta concepción de la emoción, contemporánea a la escritura de la novela de Salvador, lo individual afecta no solamente al tiempo, sino que configura un tipo de experiencia vital que actúa sobre el orden social, no de manera contraria, como pretende el realismo social. El giro de la experiencia empieza con lo emotivo y desde allí se genera una transformación. Sin embargo, existe una variante a este esquema, ya que no es necesariamente la prisa ni la velocidad lo que caracteriza la obra de Salvador, sino la pausa la que genera esta sensación de discontinuidad. Cada pausa no necesariamente conecta lo que viene con lo anterior. Solamente hacia el final existe una aceleración en la escritura de la novela cuando ésta se entrega al azar. De esta manera, la discontinuidad se suma a la pobreza de la experiencia en la configuración de una estética narrativa en Salvador.

Ahora bien, si la alusión a lo interno juega un rol importante en esta novela es porque se construye una noción de espíritu en la escritura. Este espíritu, igual que la emoción, escapa a la “innovación”, en el sentido en que trata este término Walter Benjamin en “El narrador”. Es decir, la información se refiere a lo nuevo como actualidad noticiosa, elemento que está presente en la novela, mientras que el narrador recurre a una historia contada por otro, un extraño, pero la comunica como si fuese su propia vivencia. La información no implica un acto comunitario sino individual y aunque este es un problema que se presenta sobre todo en la prensa, Benjamin también acusa a la novela de privilegiar

la información, lo verificable, además de llevar el relato hacia lo estrictamente individual a partir de la invención de la imprenta: un escritor y un lector, sin posibilidad de comunicarse oralmente.

El narrador toma lo que narra de la experiencia; de la propia o de la que le han relatado. Y a su vez la convierte en experiencia de los que escuchan su historia. El novelista, en cambio, se mantiene aparte. La cámara natal de la novela es el individuo en su soledad, incapaz ya de expresarse ejemplarmente sobre sus deseos más importantes, sin consejo para sí mismo y sin poder ofrecer ninguno” (qtd. in Savater 33).

Aunque el autor-narrador de *En la ciudad*, debido a su condición vulgar, es incapaz de transmitir una experiencia vital a sus personajes, algunos de ellos logran hacerlo, al menos momentáneamente. Varias de las historias narradas en el proyecto de novela han sido referidas por alguien más o han sido discutidas y rechazadas por los personajes o el propio narrador. En esta instancia de la creación y puesta en público de la posible novela, el autor ficcional ensaya una novela colectiva y a su vez efímera; una singular democratización de la novela, en la que no todos los personajes, sino solo los más importantes (Victoria, Carlos) participan de su construcción. En esta actitud hacia la novela colectiva, al menos por un instante, el autor ficcional encuentra su posibilidad como narrador. Al agrupar en torno a sí mismo a los distintos personajes se valora la oralidad y el intercambio de saberes en la escritura. Ya esta oralidad había sido un elemento importante en la configuración de la ciudad al aludirse a personajes de leyendas y al privilegiar estas narraciones ‘imaginarias todas ellas’ como lugar donde una historia colectiva se presenta. El resultado de este ensayo de novela colectiva se presenta de dos maneras. La primera, como fracaso, los personajes y el autor no pueden acordar un argumento para la novela. En las discusiones, los problemas relacionados con la estratificación social aparecen: Victoria tiene un aire aristocrático, Carlos es un poeta carcomido por la idea de tener que trabajar, el propio autor se cree incapaz de encontrar el amor más puro —y, por ende, la novela— con Victoria-personaje incluso al presentarse él mismo como personaje en la escritura de la novela. La segunda se relaciona con el contenido de las discusiones y los razonamientos de los personajes. En el diálogo con ellos, se encuentra la posibilidad de pensar la novela que vendrá, la posible narración, y se exhibe una crítica no solo a la estética imperante, sino a la moral, el vacío cultural, la banalidad de la experiencia vital, la propia noción de realidad, temas que aparecen también en *Novela como nube* y los textos de Rosamel del Valle.

Por otro lado, la experiencia interior estimula una reflexión en torno a lo que es comunicable, en torno a lo que puede ser parte de la obra. No se puede referir datos exactos sobre el espíritu de la obra porque este se encuentra más allá incluso de la palabra, lo cual indica el carácter incomunicable de aquello que debe mantenerse como secreto y, sin embargo, se alude a ello en la novela que se piensa.

Cuando una novela no se escribe aún, el personaje supera al hombre dentro del hombre, ama a “su” autor, lo acompaña, es su camarada dilecto, lo acaricia con su perfecta vida emocional enseñándole a conocer la razón del ser, revelándole el ritmo secreto de la vida y la esencia transparente de la belleza. Una selecta obra de arte se estiliza en el espíritu, como fruto de esta maravillosa comunión entre hombre y personaje. Por humilde que sea el novelista, por estrecha que aparezca su mentalidad, siempre el personaje, grande o pequeño, será suyo, completamente suyo y más aún, suyo será superándole. Vida propia tendrá el personaje, más alta que la vida del hombre, pero a pesar de esta superioridad, el personaje será maestro del autor, entregándole su refinamiento raro y su amor absolutamente puro. Puede el personaje a veces torturar al hombre, abofetearlo, aparentar traición, escaparse dejando sólo un fragmento de él. Pero todo esto será gran prueba de la energía dinámica del personaje, viviendo más allá de la vida, en el hombre. Esta eucaristía de personaje y hombre es el más alto prodigio de la emotividad humana, porque en ella la vida se supera a sí misma y el amor triunfa sobre la muerte. (*En la ciudad* 151)

No solamente el narrador puede construir una breve comunidad con sus personajes, sino que ellos también pueden hacerlo en el interior del autor. Si una de las claves para que exista un verdadero relato y una comunidad radica en la comunicación de una sabiduría o enseñanza, ésta se encuentra ya no en el narrador sino en el personaje antes de la escritura. Es decir, el personaje en idea, en este estado anterior a las leyes del relato y del lenguaje, acompaña al autor y encierra en sí una “perfecta vida emocional”. Esta vida emocional, entonces, implica la liberación del autor y del personaje de las ataduras del discurso. La comunicabilidad se mediría a través de la intensidad emocional, de las fuerzas, ritmos que convoca el personaje en esa especie de estado natural en el que se halla antes de la obra. El dilema se centra entre lo público y lo privado. La vida y posibilidad de la experiencia no se encuentran en la realidad objetiva sino en ese espacio mental en el que un tipo de conocimiento se transmite, el conocimiento sobre lo humano. En esta concepción, la idea de decadencia está del lado de la exterioridad, no del pensamiento de la decadencia, como afirma Lukács. La decadencia inicia con la escritura del libro; es decir, la decadencia se da desde el momento en que la escritura encuentra una finalidad, el “vivir para” del que habla Musil.

Cuando esta maravillosa vida suprarreal termina, porque comienza a escribirse el libro, se inicia la decadencia. El personaje se esfuma, pierde sus características más bellas. Imposible resulta aprisionarlo completo, porque la mentalidad humana, el lenguaje, no pueden encontrar los caracteres precisos que formarían la red para cazar al personaje. Los más delicados ritmos se pierden; lo escrito no es lo concebido; el libro no alcanza el plano celeste de deshumanización, ni domina el nivel real de la vida. Flota el libro entre la verdad y la belleza. El personaje descrito es únicamente un boceto del personaje. El autor quisiera que este boceto sea lo suficientemente artístico, para sugerir en otros cerebros el personaje completo. Cuando el libro es escrito por un temperamento genial,

resucita en nuestro espíritu el personaje casi único, muy semejante al que vivió cerca de aquel que supo descubrirlo en el invierno de la vida o en el estío del arte. Vive en nosotros el personaje, nos tortura, nos ama, es superior a nuestra energía vital. Y cuando la humillante realidad cotidiana expulsa de nosotros al personaje, este nos deja una inquietud, un ritmo, un detalle suyo que nos hará recordarlo siempre. Los grandes personajes, para cada espíritu tienen una personalidad prismática, que a través de los diversos temperamentos, será diferentemente comprendida. El tesoro interior está formado de emociones que dejaron las obras de arte y de fragmentos entrañables de personajes. Parece que diluido en el cerebro, hubiera “otro cerebro”, únicamente estético, donde el detalle que nos dejó cada uno de los personajes fuera una neurona, comunicada con las otras por las prolongaciones emotivas del arte, en su infinita sublimidad y el complejismo de sus manifestaciones. Una y múltiple, sólo el arte da a los hombres la ilusión de que pudieron ser dioses. (*En la ciudad* 151-152)

La sublime experiencia del arte permite que el hombre pueda olvidarse de su momentánea condición humana para convertirse en un dios. Este dios no se justifica por sí mismo sino a través de “las prolongaciones emotivas del arte” que normalmente actúan en un espacio y un estado interior. Para la escritura de un libro, necesariamente tiene que existir una traición a ese estado en el que la emoción se encuentra “en su pureza”. La publicación del libro significa, para el autor ficcional, “el triunfo de la realidad sobre la belleza y de la carne sobre el espíritu” (*En la ciudad* 152) en tanto aquello que pertenecía a la subjetividad queda expuesto y a merced de un público anónimo. Sin embargo, no deja de ser paradójico el uso de la antítesis cuerpo-espíritu, ya que uno de los motivos que atraviesa la escritura de esta novela es la libido. Incluso hacia el final, la libido se presenta como una “X”; es decir, como un personaje comodín que puede ocupar el lugar de cualquier personaje. La libido, en esta novela, la voluptuosidad, en los libros de cuentos, son elementos que motivan la escritura y permiten que la emoción tome cuerpo. Sin embargo, esta corporalidad de los personajes, al menos en esta novela, solo puede darse en las casillas mentales en las que se ubican los personajes, lo que equivaldría a que lo libidinal no sea una objetivación, sino parte de la imaginación del autor ficcional. Detrás del prejuicio contra la obra se halla el temor por la objetivación de las formas que, en su concepción, reflejan movilidad. La libido, en relación con el instinto de reproducción y el instinto de placer, no es una forma, es una manera de entender las relaciones de los personajes con el otro y con lo diferente. La libido, sin embargo, aparece cuando la novela empieza a ser escrita. Es decir, es una manera de objetivar las relaciones motivadas por el sexo y la supervivencia de los personajes. Sin embargo, la libido no se concreta jamás porque choca con un estatismo de las clases sociales que hace imposible la satisfacción del deseo sexual por el componente dinero. La belleza se asocia con la mujer aristocrática y, en este sentido, el amor y la sexualidad se vuelven imposibles.

Otra manera de entender este proceso se da a través de la noción de “vivencia mística” de Simmel, que no convoca necesariamente la presencia de un dios. Para que

esta se produzca, se requieren tres pasos: “salir del marco conceptual en el que se dan las relaciones habituales”, “súbita inmersión en una «vivencia originaria» vivida ya sin la categorización habitual” y un “desvanecimiento de la visión extática y vuelta a la visión del mundo propia del «vivir para»” (García Alonso 16-17). La novela lírica vanguardista escenifica otro tipo de “relaciones habituales” entre los elementos que conforman una novela. En el caso de *En la ciudad*, existe una liberación de los personajes y de su relación con el autor a partir de la reflexión en lo que está antes de la obra, antes del objeto-libro, antes incluso del discurso narrativo que exige una lógica, un orden. Este es el “marco conceptual” que se pone en entredicho en esta novela y que se explica a través de la pregunta sobre qué es expresable en narrativa. La necesidad de la novela por poner en escena tradicionalmente un personaje principal en relación con un mundo había olvidado la intimidad de los personajes, sus pequeñas realidades, pero al mismo tiempo, ese mundo o realidad objetiva que se encuentra fuera del individuo ha perdido ya valor. La experiencia debe ser hallada en otro lugar, no en los acontecimientos de una ciudad que solo en la nostalgia ofrece material positivo para la escritura. En la “súbita inmersión” en esta experiencia originaria que significa la creación de una novela a partir de hipótesis que se desechan y de la certeza de la falta de experiencia se empieza a construir una escritura desde lo “inexperimentable por excelencia” (Agamben, *Infancia* 55) que, en el caso del autor ficcional de *En la ciudad* implica un “lugar común”: el amor, la conciencia de que la mujer es una imagen creada por el hombre y, por lo tanto, inalcanzable, la plenitud de lo bello. Con lo que puede trabajar el autor es con las pequeñas emociones que ocurren en él gracia al encuentro mental y espiritual con sus personajes. El rechazo al libro es un rechazo al objeto y a las formas definitivas. En la vivencia mística, “[l]o característico de los sentimientos en su desarrollo interior o místico es que no buscan un objeto o situación concreta en la que satisfacerse” (García Alonso 17). La escritura no tiene como objeto el libro porque la palabra es incapaz de traducir una experiencia sensible, emotiva en palabras. Para Simmel, una forma puede significar un conjunto de condiciones objetivas que provienen de la cultura y delimitan la dinámica de la subjetividad; puede considerarse un estado en el sentido de una “forma de estar” (García Alonso 18-19). En la religiosidad existe tensión entre fases objetivas, asociadas con el intelecto, y objetivas, que más bien pertenecen al corazón (García Alonso 18). “Las formas son configuraciones cristalizadas que se destacan e independizan frente al ser viviente, en el que tienen su origen” (Bilbao 119). Estas formas no son eternas ni idénticas, pero sí funcionan a modo de “entramado institucional organizado (símbolos, representaciones, tótems, ritos)” (Sánchez Capdequí 291). En el caso de la escritura de Salvador, la forma, en tanto figuración de un contenido espiritual, jamás puede acordar con su contenido. Y, sin embargo, se continúa explorando la manera de trasladar el contenido espiritual de la experiencia vital a un orden determinado por el lenguaje, pero este lenguaje trata de asemejarse al diálogo oral en el que un personaje con toda su sabiduría emocional transmite ese conocimiento a un autor. Lo que este puede hacer es “captar fuerzas” y tratar de hacerlas visibles. Esas fuerzas, para Deleuze, son la condición de la pintura no figurativa en la que prima la sensación (Francis Bacon 69). La paradoja contenida en esta postura ante la escritura es la imposibilidad de

escribir la novela total, realista, el ideal de la belleza y el amor, pero al mismo tiempo lo que esta postura permite es el recommienzo infinito.

Conclusiones

Este trabajo ha revisado el aporte de las narrativas líricas vanguardistas no solamente a una poética o una nueva concepción de la escritura experimental de principios de siglo XX, sino a los alcances de esas rupturas en relación con otros aspectos que exceden lo estético o lo relacionan con otras disciplinas o preocupaciones. En este sentido, además de las contribuciones a una idea de lo nuevo a través de un trabajo con la expresión, la frase, el uso de un lenguaje poético que ayuda a crear una atmósfera y enrarece la pretendida objetividad de la realidad escrita, hay una serie de redes textuales que incorporan otras preocupaciones, se relacionan con otras disciplinas, y comparten una misma finalidad: crear un principio de incertidumbre y suspender la confianza. Este principio sirve como un dispositivo de elementos heterogéneos que sirve para poner en cuestión discursos “orgánicos” que provocan una percepción estática de la realidad. De aquí surge la necesidad de imprimir o devolver el dinamismo a la realidad a través de aquello que el individuo y el escritor poseen: emociones, afectos, deseos, memoria, sueños, palabra.

Este material permite reevaluar el contenido de la nueva narrativa ya que continuamente es el autor-narrador de estas novelas que está produciendo un mundo, su propia realidad, a partir de todo este material; pero no se trata de una fantasía que se aleja completamente de la realidad objetiva. El proceso es el que se describe en la mayoría de estudios sobre la novela lírica, la realidad se ve de una manera subjetiva, pero al mismo tiempo esa subjetividad construye su propia objetividad a partir de su propia lógica. Es decir, se pretende crear una perspectiva diferente que nace del sujeto, pero esa subjetividad se impone a lo exterior y de alguna manera termina por borrar aquello que se ubica fuera del individuo. La subjetividad no resulta necesariamente en novedad si no está integrada a una extrema sensibilidad e intensidad de la palabra. Es el grado de intensidad el que marca la diferencia entre estas novelas y la narrativa anterior y para ello es necesaria la búsqueda de una expresión menos lógica, menos alejada de la frase racional, cuya finalidad es hacer inteligible la relación del individuo con el mundo. En esta intensidad compuesta de fuerzas y tensiones, huéspedes de un cuerpo entendido como forma en la que es posible materializar lo espiritual, están presentes también las contradicciones propias de la expresión de una subjetividad fragmentaria, heterogénea, múltiple.

Si el objetivo de estas novelas es imprimir un nuevo dinamismo a la realidad, la propuesta debe empezar por un “desarreglo de los sentidos”, ya que esencialmente la posibilidad del dinamismo reside en acercarse a lo no conocido, a lo no explorado desde otra perspectiva para así poder mirar de nuevo la realidad, mirarla de una manera más ingenua. Desde la sensación o la emoción, la imagen completa del mundo se extravía puesto que no puede haber confianza plena en los sentidos. Al enfatizar en la idea del creador como

productor de imágenes, la verificabilidad de esas imágenes pierde importancia porque ya no se presentan como semejantes a una entidad real. Así se rompe con la estética de la representación y se pone en entredicho la importancia de la razón para acceder a una comprensión de la realidad.

En Humberto Salvador, la reflexión en torno al extravío de la experiencia lleva a la escritura a una encrucijada en donde el ideal de belleza contrasta con la vulgaridad de los personajes. Ante esta encrucijada, la única opción que le resta al escritor es estilizar la belleza para encontrar ahí la emoción perdida debido a la llegada de la modernización urbana, que pone en evidencia lo que antes había sido relegado a la oscuridad. La experiencia, entonces, se debe hallar en el interior y allí es donde el “vivir en”, en las antípodas del “vivir para”, adquiere un valor para la narrativa lírica vanguardista. El “vivir en” no solamente se explica como la contraposición a una experiencia utilitaria, con una finalidad. El “vivir en” puede considerarse una experiencia mística, aunque ya alejada de una divinidad. En este “vivir en” que se conecta al espíritu, la experiencia debe despojarse de toda conceptualización. Prima la emoción y esta se transforma en el elemento que convoca la escritura.

La experiencia interior no puede asimilarse a la crítica de Lukács sobre el artista en aislamiento voluntario del mundo, pues lo que se presenta en estas novelas se vincula con lo que Georges Bataille afirma en su libro sobre *La experiencia interior*: “El «sí mismo» no es el sujeto que se aísla del mundo, sino un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y el objeto” (20). Ese lugar de comunicación aparece explícito en la novela de Salvador a través de una escenificación dramática de la escritura de una novela que convoca un diálogo permanente, una democratización de los contenidos de la novela. Aunque este diálogo y las discusiones revelan las tensiones profundas producto del estatuto social de los personajes, lo cual vuelve imposible la escritura de la novela, en ella se ha construido una experiencia colectiva de discusión y elaboración del texto como hipótesis. En la novela de Salvador, el espacio de la escritura se abre al lector a través de dos instancias: la primera es la constatación de la intransmisibilidad de la experiencia debido al carácter proteico de las imágenes sobre la mujer o la imposibilidad de expresar el carácter inefable de la experiencia. La segunda instancia está marcada por la construcción del texto como el lugar en el que el lector encuentra preguntas constantes y se cuestiona permanentemente el estatuto de verdad de aquello que se presenta en la experiencia. El espacio que se construye para el lector “es el espacio estético, pero lo que se transmite en él es, precisamente, la imposibilidad de la transmisión, y su verdad es la negación de la verdad de sus contenidos” (*El hombre* 178).

Uno de los ejes implícitos de este trabajo ha sido explorar la idea expuesta por Bürger en *Teoría de la vanguardia*, idea que alude a la relación entre praxis vital y experiencia literaria después del legado del esteticismo en el siglo XIX. Si el aislamiento voluntario implicaba para el escritor una actitud de rechazo al mundo, en la novela lírica vanguardista este rechazo se matiza: hay un rechazo a las experiencias vulgares y mediocres, al mismo tiempo que esas experiencias son las que pueblan la novela. Esta relación se presenta

como una tensión entre la creación o el resguardo de un espacio estético autónomo. Por un lado, está la pretensión de mantener alejado el espacio de la obra de todo discurso político explícito. La obra se propone siempre como un espacio estético y como un espacio de creación. Sin embargo, estos textos deben confrontarse con otros discursos estéticos y precisan tomar distancia de posturas que, para las vanguardias, conducen en su pretendido realismo, a una perspectiva en donde la realidad se vuelve estática. En el caso de Ecuador, la crítica de Joaquín Gallegos Lara pretende definir un modo de escritura, un sensorio, una estética vinculada a lo social, pero las vanguardias, sin separarse del realismo, proponen una opción que articula lo social y lo individual, pero enfatiza el espíritu de la obra y el cuerpo como el lugar de la experiencia de una emoción.

La reparación del vínculo perdido entre una praxis vital y la escritura literaria se produce a través de la incorporación de una realidad a la subjetividad de los personajes con el fin de producirla desde ese espacio despojándose de los vínculos de veracidad, semejanza o identidad que primaban en estéticas anteriores. Esta subjetivización de la realidad propone un lugar para el encuentro y hallazgo de una experiencia a través de la presencia del cuerpo como un espacio somático para el hallazgo de la emoción y la idea como producción. Este giro que se pretende solamente estético afecta otros ámbitos de la experiencia que son observables como rasgos de época: la fragmentación como característica de la escritura, la preocupación por retornar a una experiencia estética localizada en el cuerpo en la que el individuo produce las leyes de aquellos aspectos con los que construye una realidad.

Quedan todavía por explorar otros autores con propuestas similares, ahondar más en las ideologías del nacionalismo que se discuten en cada país y encontrar otras afinidades dentro de la misma época en territorios distintos para construir un mejor panorama de las ideas que circulaban en esa época. Es necesario revisar los antecedentes de estas vanguardias para situar los cambios en la sensibilidad desde principios de siglo XX e intentar precisar las causas de estos cambios. La pregunta sobre qué es una sensibilidad puede contestarse mejor con estas otras inclusiones.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética. Obra completa*, 7. Madrid: Akal, 2004. Print.
- Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Print.
- . *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera, 2005. Print.
- Barthes, Roland. *El placer del texto: seguido de Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2011. Print.
- . "El efecto de realidad." *Lo verosímil*. Roland Barthes et al. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970. 95-101. Print.
- Bataille, Georges. *La experiencia interior seguida de Método de meditación y de Post-Scriptum 1953*. Madrid: Taurus, 1986. Print.
- Benjamin, Walter. "Experiencia y pobreza." *Discursos interrumpidos I*. Por Walter Benjamin. Buenos Aires: Taurus, 1989. 165-173. Print.
- . "Experiencia." *Obras. Libro II, Vol. 1*. Madrid: Abada, 2007. 54-56. Print.
- . "El narrador." *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991. 111-134. Print.
- Bilbao, Andrés. "El dinero y la libertad moderna." *Reis* 89 (2000): 119-139. Print.
- Carrión, Benjamín. *El nuevo relato ecuatoriano. Crítica y antología*. 2da. Ed. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. Print.
- Cueva, Agustín. *La literatura ecuatoriana*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968. Print.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2005. Print.
- Donoso Pareja, Miguel. *Los grandes de la década del 30: Estudio introductorio*. Quito: Editorial El Conejo, 1985. Print.
- . *Nuevo realismo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra, 2002. Print.
- Fernández, María del Carmen. Estudio introductorio. *En la ciudad he perdido una novela*. Por Humberto Salvador. Quito: Libresa, 1993. 7-53. Print.
- . *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Quito: Ediciones Libri Mundi - Enrique Grosse-Luemern, 1991. Print.

- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Vol. V. Buenos Aires: Amorrortu, 1998. Print.
- Gallegos Lara, Joaquín. *Páginas olvidadas de Joaquín Gallegos Lara*. Ed. Alejandro Guerra Cáceres. Guayaquil: Editorial de la Universidad de Guayaquil, 1987. Print.
- García Alonso, Rafael. *Ensayos sobre literatura filosófica: G. Simmel, R. Musil, R.M. Rilke, K. Kraus, W. Benjamin y J. Roth*. Madrid: Siglo XXI, 1995. Print.
- Huidobro, Vicente. *Obras completas*. 2 vols. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976. Print.
- James, William. “¿Qué es una emoción?” *Estudios de Psicología* 21 (1985): 57-73. Dialnet. Web. 9 de septiembre de 2015.
- Lukács, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965. Print.
- . *Significación actual del realismo crítico*. México, D. F.: Ediciones Era, 1967. Print.
- Manzoni, Celina. *El mordisco imaginario: crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Buenos Aires: Biblos, 1994. Print.
- . Prólogo. Experimentación y escritura. *Vanguardias en su tinta: documentos de la vanguardia en América Latina*. Comp. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2008. 7-14. Print.
- Marín, Juan. “Acerca de la emoción.” *Letras* (Santiago de Chile) 26-27 (1930). 38-39. Print.
- Niemeyer, Katharina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto: la novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2004. Print.
- Nina, Fernando. *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo XX: José de La Cuadra, Jorge Icaza, Pablo Palacio*. Madrid: Iberoamericana, 2011. Print.
- Otero, José. “Humberto Salvador: el hombre, sus temas y su creación.” Diss. The University of New Mexico-Albuquerque. 1970. Print.
- Palacio, Pablo. *Obras completas*. Nanterre: ALLCA XX, 2000. Print.
- . *Obras completas*. Quito: Libresa, 1997. Print.
- Ribadeneira, Edmundo. *La moderna novela ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1958. Print.
- Robles, Humberto E. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2006. Print.

- . "Pablo Palacio: el anhelo insatisfecho." *Guaragua* 27 (Spring 2008): 62-78. Web. 11 jun. 2015.
- Rodó, José Enrique. *Ariel; Motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. Print.
- Salvador, Humberto. *Ajedrez*. Quito: Taller de la Escuela de Artes y Oficios, 1929. Print.
- . *En la ciudad he perdido una novela*. Quito: Talleres Tipográficos Nacionales, 1930. Print.
- . *Taza de té*. Quito: s.e., 1932. Print.
- . *La fuente clara*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1946. Print.
- Sánchez Capdequí, Celso. "Presentación. Las formas sociales en G. Simmel." *Reis* 89 (2000): 289-295. Print.
- Serrano Sánchez, Raúl. *En la ciudad se ha perdido un novelista: la narrativa de vanguardia de Humberto Salvador*. Quito: Ministerio de Cultura y Universidad Andina Simón Bolívar, 2009. Print.
- Simmel, Georg. "El individuo y la libertad." *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986. 271-279. Print.
- . "Las grandes urbes y la vida del espíritu." *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986. 247-261. Print.
- . *Cultura líquida y dinero: Fragmentos simmelianos de la modernidad*. Rubí, Barcelona, y México, D. F.: Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2010. Print.

Los nueve capítulos que conforman esta obra de Estudios de lingüística, literatura, educación y cultura, volumen 1, conformado por el Grupo de Investigación ELLEC de la Sección de Lenguas Hispánicas y Literatura del Departamento de Ciencias de la Educación del Área Socio Humanística de la Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador, tiene la intención de publicar estudios multidisciplinarios de académicos y especialistas de las diversas universidades de la región de habla hispana y de otras lenguas que en el ámbito de las letras, de la educación y de la cultura quieran difundir su pensamiento humanístico, desde la investigación, la reflexión y la divulgación científica.

En esta ocasión, el capítulo I, “Filosofía y literatura: ficción, verdad y realidad”, de Santiago Acosta, trata de mostrarnos el prestigio que tiene actualmente la narrativa como forma de configuración del discurso filosófico que parece abrir un fecundo campo de relaciones entre filosofía y literatura. La filosofía, al abandonar la argumentación sistemática y la pretensión de verdad, parece acercarse al estilo literario. Sin embargo, nos proponemos explicar que la mera narrativa no puede ser el lugar de encuentro entre literatura y filosofía, porque el discurso narrativo de ambas disciplinas persigue fines distintos con elementos diferentes. La narrativa literaria busca conformar, no sentidos conceptuales, sino mundos imaginarios autónomos, mediante elementos que son típicos de la literatura y ajenos a la filosofía: tramas argumentales, personajes, acciones, puntos de vista narrativos, tiempos y espacios. La narrativa filosófica no emplea esas herramientas creadoras, y su finalidad no es creadora, sino ideológica.
