

Raúl Vallejo

LA NOVELA COMO JUEGO HIPERTEXTUAL

*Discurso de incorporación como Miembro de Número
de la Academia Ecuatoriana de la Lengua*

y

EL OFICIO DE ESCRIBIR Y LA PROFESIÓN LITERARIA

*Lección inaugural de la Maestría de Escritura Creativa
de la Universidad de las Artes*

cadáver
exquisito
ediciones



RAÚL VALLEJO

LA NOVELA COMO JUEGO HIPERTEXTUAL

*Discurso de incorporación como Miembro de Número
de la Academia Ecuatoriana de la Lengua*

y

EL OFICIO DE ESCRIBIR Y LA PROFESIÓN LITERARIA

*Lección inaugural de la Maestría de Escritura Creativa
de la Universidad de las Artes*

Cadáver Exquisito Ediciones

2021

© Raúl Vallejo, 2021
www.raulvallejo.com
rvallejo@raulvallejo.com

Cadáver Exquisito Ediciones

Abril 2021.

Urdesa Central, Calle Segunda # 620, entre Ficus y Las Monjas
Guayaquil, Ecuador

www.casamorada.net
ediciones@casamorada.net

Diseño de portada y libro: Diana Paredes Carrillo

Ilustración de portada: Xavier Patiño, *Composición 2.4*, 2013,
acrílico, 80 x 160 cm

Foto del autor: Marcela Sánchez González, Mara, 2019

ISBN: 978-9942-40-077-2

Impreso en Ecuador. 150 ejemplares

LA NOVELA COMO JUEGO HIPERTEXTUAL

*Discurso de incorporación como Miembro de Número de la
Academia Ecuatoriana de la Lengua*

Señora directora, miembros de la Academia, amigas, amigos:

En la instalación de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, el 4 de mayo de 1875, en Quito, no estuvo presente Juan León Mera, ya que, por razones de su cargo de gobernador de Tungurahua, se quedó en Ambato; no obstante, su discurso de «salutación y felicitación a la nueva Academia» fue leído en dicha sesión. En el párrafo introductorio, Mera se lamenta: «Mi vivo contento de saber que también habéis puesto la mano en la grande obra que la sabia é ilustre Academia Española ha confiado á los literatos americanos que hablan la lengua de Castilla, está amargada por la forzada ausencia»¹. En seguida, Mera expresa que sus méritos para ser miembro de la Academia apenas son sus «exiguos conocimientos adquiridos á rápidas ojeadas en unos cuantos libros, y escritor solo á fuer de aficionado y atrevido»; luego de hacer un símil de la Academia como un brazo de mar al que ha sido lanzado y que tiene que atravesar forzosamente o morir ahogado, concluye que para salvarse ofrece lo único que posee: «mi amor á la lengua y a la literatura españolas y mi firme perseverancia en el trabajo»². Quiero hacer más las palabras de Juan León Mera, añadiendo mi amor por la literatura del Ecuador y de nuestra América, que también fueron sus pasiones literarias.

El propio Mera, en su *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*, se pregunta respecto de la ausencia de la mujer en el campo literario y clama por el reconocimiento de la tarea intelectual de la mujer: «¡Plegue al cielo no tarde la

1 «Fundación de la Academia Ecuatoriana: III. Discurso del señor don Juan León Mera», en *Anuario de la Academia colombiana, Año de 1874* (Bogotá: Imprenta de El Tradicionista, 1874), 265. Al final del Anuario, existe la siguiente nota: «Aunque en la portada de este libro se lee AÑO DE 1874, el presente tomo del Anuario corresponde en realidad al año académico que se ha de contar del 6 de agosto de 1874 al propio día y mes de 1875», 285.

2 «Fundación de la Academia Ecuatoriana...», 266.

era de luz en que otros más felices puedan celebrar los triunfos de las ecuatorianas! ¿Por qué no esperar que nuestra patria llegue también a producir Aspasia y Corinas?»³. Por lo tanto, antes de empezar la lectura de mi trabajo, hago manifiesto el anhelo fervoroso de que en un futuro muy cercano —consideremos que el clamor de Mera fue en el siglo XIX y ya empezamos la tercera década del siglo XXI—, exista en esta Academia tantas académicas en número como académicos pertenecemos hoy a esta corporación. Nuestra admirada directora es un ejemplo de las académicas que existen en el país, esas nuevas Aspasia y Corinas de las que hablaba Mera, mujeres que desde décadas atrás contribuyen, en otros ámbitos institucionales, con su potente voz intelectual a la diversidad de los trabajos que nos atañen.

Agradezco, en primer lugar, a la doctora Susana Cordero de Espinosa, directora de la Academia, al directorio y a sus miembros, por haber considerado mi trabajo literario, con todas sus limitaciones, digno de algún mérito y haberme nombrado Miembro de Número para ocupar la silla U de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. De igual manera, mi gratitud indeleble al poeta Julio Pazos Barrera, no solo por su discurso de bienvenida sino también porque he aprendido de su magisterio desde que fui su alumno en las aulas universitarias y porque hoy, para regocijo de mi espíritu, gozo de su amistad.

ANTIGUAS NOVEDADES DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA

Mucho se ha comentado la audacia cervantina cuando afirma: «... y es así, que yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana...»⁴. Cervantes no se refiere al *Quijote*, sino a sus *Novelas ejemplares*. Más, es el *Quijote* el texto que nos sirve de paradigma para hablar de la antigüedad inaugural de lo moder-

3 Juan León Mera, *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana, desde su época más remota hasta nuestros días* (Quito: Imprenta de Juan Pablo Sanz, 1868), 284.

4 Miguel de Cervantes, «Prólogo al lector», en *Novelas ejemplares, Obra completa*, 6, *La gitanilla y El amante liberal*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 21-22.

no del género novelesco. Para quienes desconocen los clásicos, es como si la literatura naciera con las novedades que promociona el mercado editorial. Es cierto que el lenguaje es diferente porque diferente es el mundo en el que se escribe; es cierto también que la voz narrativa es cada día más introspectiva y confesional; pero no es menos cierto que las novedades de la novela contemporánea, por lo menos, en castellano, tienen una antigüedad que se remonta al *Quijote*, que en sí mismo es un monumental juego *hipertextual* en relación con las novelas de caballerías. Gerard Genette ya lo señaló: «*El Quijote* tiene un carácter *hipertextual* por su relación bien conocida con el género llamado de las “novelas de caballerías”, y más precisamente con los ejemplos tardíos del género, como el *Amadís de Gaula*, de Montalvo».⁵

Un ejemplo paradigmático de aquello que hoy día entendemos por *metatextual* lo encontramos en el capítulo VI de la primera parte que narra el escrutinio de la biblioteca de don Quijote que llevan a cabo el cura y el barbero. Los diálogos de los personajes cumplen una función *metatextual* durante la revisión de los libros de caballería, señalando cuáles son canónicos y cuáles una saga de poca valía. Entre el cura y el barbero salvan de la hoguera, entre otros, a *Los cuatro de Amadís de Gaula* porque, según el criterio del barbero, «es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar»⁶. Asimismo, aquellos personajes juzgan *La Galatea*, primera obra de Cervantes, publicada en 1585, con cierta complicidad productiva, en giro autorreferencial, de la amistad del cura con aquel: «Muchos años ha que

5 Gerard Genette, *Palimpsestos* (Madrid: Taurus, 1989), 183. Genette define la *hipertextualidad*, que es de lo que, básicamente, trata su obra, así: «Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario», en *ob. cit.*, 14. Más adelante añadirá: «Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*», en *ob. cit.*, 17.

6 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I-VI, edición de Martín de Riquer (Barcelona: Editorial Juventud, 1995), 67.

es grande amigo mío este Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanza del todo la misericordia que ahora se le niega...»⁷. Solo que, hasta donde se sabe, Cervantes nunca escribió aquella segunda parte tan prometida.

Cervantes mantiene esa autorreferencialidad para dar cuenta de sí no solo como autor sino también como un soldado que destacó en la batalla de Lepanto, gesta de armas de la que él siempre se sentirá orgulloso. La narración está a cargo de Ruy Pérez de Viedma, quien cuenta sus avatares de cautivo en Argel bajo la dominación del cruel Azán Agá. Cervantes aprovecha el relato de Ruy Pérez no solo para hablar de su propio cautiverio sino también para aparecer como personaje del relato de su personaje:

Solo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra; y por la menor cosa de muchas que hizo temíamos todos que había de ser empalado, y así lo temió él más de una vez; y si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros harto mejor que con el cuento de mi historia.⁸

En la segunda parte, a partir del capítulo II, Cervantes nos va mostrando el hilo de la *metaficción*, pues, en una maniobra asombrosa, tenemos a don Quijote y a Sancho que se descubren a sí mismos como personajes de un libro que está siendo leído y se ha vuelto popular. Es Sancho el que informa a don Quijote que ha llegado Sansón Carrasco hecho bachiller de Salamanca y le ha

7 Cervantes, *Don Quijote...*, I-VI, 75.

8 Cervantes, *Don Quijote...*, I-XL, 407.

contado que «andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió»⁹.

Esta consciencia de ser personaje de un libro publicado, así como de un libro que se está escribiendo, acompañará al Quijote durante la segunda parte, de tal manera que, ahora, su historia siempre lo precederá: el Quijote tiene una vida única y ejemplar frente al resto de personajes porque su vida está escrita y ha sido leída por aquellos que se maravillan al conocerlo. Es el propio bachiller Carrasco quien da cuenta de aquello que hoy llamaríamos la recepción del libro, cuando, ante las dudas de don Quijote sobre la diafanidad de la escritura de su historia, comenta que no cree que esta pudiese necesitar de comentarista para entenderla:

Eso no —respondió Sansón—; porque es tan clara, que no hay cosa que ocultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que, apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: «Allí va Rocinante». Y los que más se han dado a su letura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halla un *Don Quijote*: unos le toman si otros le dejan; éstos le embisten y aquéllos le piden.¹⁰

Uno de los giros metatextuales más originales del *Quijote* sucede en el capítulo LXXII, de la segunda parte. Cervantes, que quiere evitar que se adueñen y destruyan su historia por la vía de la parodia, se apropia audazmente de don Álvaro Tarfe, personaje del *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda. Cuando don Quijote se encuentra con don Álvaro Tarfe, en seguida, lo ubica

9 Cervantes, *Don Quijote...*, II-II, 556.

10 Cervantes, *Don Quijote...*, II-III, 562.

como personaje de la ficción de Avellaneda: «Sin duda alguna pienso que vuestra merced debe ser aquel don Álvaro Tarfe que anda impreso en la segunda parte de la *Historia de don Quijote de la Mancha*, recién impresa y dada a luz por un autor moderno»¹¹. Don Quijote tiene conciencia de ser un personaje, pero también tiene conciencia de que circula un libro apócrifo que lo ha falsificado como personaje y, por lo tanto, debe desmentir al historiador de Tordesillas que ha suplantado a Cide Hamete Benengeli.

En un extraordinario juego metaficcional, Cervantes logrará, en su historia, que don Quijote convenza a don Álvaro Tarfe de que él, el Quijote con quien se ha encontrado en un mesón del camino, es el verdadero don Quijote y que no lo es aquel falso Quijote, inventado por el tal de Avellaneda. Sancho contribuye a desenmascarar a Avellaneda y Tarfe reconoce que en una sola intervención ha sido más gracioso que el otro Sancho en todo aquel libro; Don Quijote le cuenta que nunca ha estado en las justas de Zaragoza y que, adrede, pasó directamente a Barcelona para desmentir al impostor: «Finalmente, señor don Álvaro Tarfe, yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos»¹².

El juego metaficcional se profundiza con un desenlace inesperado. Así, don Quijote hace firmar a don Álvaro Tarfe, personaje de Avellaneda, ante el alcalde del pueblo que llega al mesón con un escribano, que él, don Quijote, «... no era aquel que andaba impreso en una historia intitulada: *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas. Finalmente, el alcalde proveyó jurídicamente; la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse ...»¹³. Tremendo juego literario es un indispensable antecedente para las novelas experimentales de ahora.

11 Cervantes, *Don Quijote...*, II-LXXII, 1053.

12 Cervantes, *Don Quijote...*, II-LXXII, 1054-1055.

13 Cervantes, *Don Quijote...*, II-LXXII, 1055.

Enhebradas en esta tradición *hipertextual* del *Quijote* existen algunas novelas ecuatorianas, de entre las que he escogido cinco por considerarlas representativas para las líneas de análisis del presente trabajo.¹⁴ He comenzado el recuento con ese singular *hipertexto* del siglo diecinueve que es *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo (Ambato, 1832 – París, 1889). *Capítulos* es una novela que parte de una profunda reflexión crítica sobre el *Quijote* y logra, en el texto, la reconstrucción del lenguaje cervantino, la ampliación de sus aventuras con una discreta referenciación local y la recreación del propio don Quijote enfrentado a sí mismo. Luego, doy un salto temporal para hablar de *Y no abras la ventana todavía*, de Sonia Manzano (Guayaquil, 1947), una novela referencial sobre el mundo literario de los 80 y la función erótica del lenguaje. Después, comento *El Pinar de Segismundo*, de Eliécer Cárdenas (Cañar, 1950), una hilarante historia protagonizada por novelistas, poetas y artistas

14 El campo de estudio, en esta línea de investigación, es amplio. Entre otras, menciono, a manera de inventario provisional, las siguientes novelas que se enmarcarían, ya sea directa o indirectamente, en esta tradición cervantina del juego hipertextual: *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), de Jorge Enrique Adoum, en la que un autor está escribiendo una novela sobre un escritor, Joaquín Gallegos Lara como personaje literario, que está escribiendo una novela, desgarrado entre su vocación de escritor, la imposibilidad del amor y la militancia política; *Y amarle pude...* (2000), de Alicia Yáñez Cossío, que bucea en el drama vital de Dolores Veintimilla de Galindo a partir de sus poemas; *Tatuaje de naufragos* (2008), de Jorge Velasco Mackenzie, que es un homenaje, sobre todo intertextual, al grupo literario *Sicoseo*, a una ciudad y a una forma de ser artista que ya no existen; *Las segundas criaturas* (2010), de Diego Cornejo Menacho, que recrea una vida para el personaje de Marcelo Chiriboga, inventado como una broma literaria por José Donoso y Carlos Fuentes, quienes inventaron su existencia para que fuera el escritor ecuatoriano del *Boom*; *Oscurana* (2011), de Luis Carlos Mussó, que reconstruye la vida de Pablo Palacio, a partir de una investigación de archivo y un profuso juego intertextual; *Memorias de Andrés Chilibingua* (2014), de Carlos Arcos, que dialoga críticamente con *Huasipungo*, de Jorge Icaza; *Cementerio en la luna* (2015), de Ernesto Carrión, texto autorreferencial sobre los poetas, sus excesos en búsqueda de la fama y la autenticidad de escritura enfrentada a las «argollas literarias»; *Tè Faruru* (2016), de Salvador Izquierdo, texto construido a partir de innumerables citas y datos sorprendentes relacionados con la vida de artistas y literatos, presentados en seguidilla con el tono ocurrente y desenfadado de los tuits; y *Un pianista en la oscuridad* (2016), de Raúl Serrano Sánchez, cuya trama está atravesada por la apropiación y reinención del poema «Mademoiselle Satán» y la relación apasionada del poeta Carrera Andrade con su referente (Lola Vinuesa), quien es visto de manera desacralizada, a partir de la memoria perturbada de un pianista llamado Landero, recluido en un hospital psiquiátrico.

ecuatorianos empeñados en una conspiración político-literaria contra Gonzalo Zaldumbide. Continúo con *La desfiguración Silva*, de Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), que, desde una mirada contemporánea, trabaja la estructura texto sobre una cineasta tzántzica, creada por unos jóvenes cinéfilos, como si fuera una pieza de arte conceptual. Finalizo con *Nunca más Amarilís*, de Marcelo Báez (Guayaquil, 1969), una novela que construye la vida y obra de Mágara Sáenz, una poeta inventada como una broma literaria por tres escritores peruanos, y que, por su original, destreza, y profundidad escrituraria parecería clausurar el juego metaliterario al respecto.

ANDANZAS DEL QUIJOTE EN EL SIGLO XIX

A comienzos de 1869, debido a la persecución política de Gabriel García Moreno, Juan Montalvo llegó por primera vez a Ipiales; luego de un periplo que lo llevó por Panamá, París, y Lima, regresó a dicha ciudad fronteriza, donde se estableció desde 1870 hasta 1876. En Ipiales escribió, entre otros textos, los *Siete tratados*; el último de ellos es «El buscapié», que luego aparecerá como prólogo de *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, publicado de manera póstuma, en 1895.¹⁵ Los *Capítulos*, según se desprende del prólogo y de la correspondencia con su sobrino Adriano Montalvo, fue un libro que empezó en los años de su segunda llegada a Ipiales y que, en seis meses, alrededor de 1872, terminó en una primera versión, aunque la génesis de la novela ocurrió a partir de la buena acogida que tuvo un texto suyo, publicado en *El Cosmopolita*, en 1867, titulado «Capítulo que se le olvidó a Cervantes».¹⁶ Luego continuaría trabajando en lo

15 El doctor Plutarco Naranjo se incorporó como miembro correspondiente a la Academia Ecuatoriana de la Lengua en septiembre de 2005. En su discurso de incorporación, que versó sobre «*Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo», el académico Naranjo analizó ampliamente esta obra montalvina. Yo centraré mi referencia a la consideración de los *Capítulos* como una novela que evidencia el sentido *hipertextual* de la escritura literaria, en términos lúdicos. El discurso de Naranjo fue publicado en *Kipus. Revista Andina de Letras*, No. 20 (2006): 29-48.

16 Juan Montalvo, «Capítulo que se le olvidó a Cervantes», en *El Cosmopolita*, t. II,

que sería su «ensayo de imitación de un libro inimitable», mientras buscaba cómo imprimirlo, tarea en la que persistió hasta casi el final de sus días: en una carta del 4 de marzo de 1888, dirigida a su sobrino Adriano, le dice: «El Quijote no está corriendo buena fortuna. Estaba ya en la imprenta, y me he visto en la necesidad de suspenderlo todo»¹⁷.

En «El buscapié», Montalvo no solo reflexionó, desde su admirable erudición, acerca de la trascendencia literaria de Cervantes, sino que expuso su particular visión sobre el *Quijote*, en tanto lección de moral y entretenimiento, para, al mismo tiempo, justificar su propia escritura de los *Capítulos*. Montalvo considera que Cervantes moldeó en su obra una estatua de dos caras que mira al mundo real y al ideal, y que su arma frente a los lectores es la risa; Montalvo afirma que están equivocados quienes suponen *ingenio lego* al español, pues el *Quijote* es una de las mayores obras de arte de la humanidad. Señala que don Quijote tiene el espíritu filosófico de Platón, aunque a veces caiga en lo ridículo; pero, tanto las sandeces de aquel caballero andante como las bellaquerías de Sancho, su escudero, están siempre cargadas de alguna enseñanza. Montalvo, incluso, se da modos para criticar a Cervantes por presentar a don Quijote moralmente derrotado en Barcelona, cuando este entra con un cartel infamante pegado en su espalda; le reclama a Cervantes que, en tanto autor, haya mostrado el escarnio del personaje que don Antonio Moreno permite al populacho. Finalmente, Montalvo arguye que él no ha resucitado al Quijote, sino que le ha seguido la pista:

¿Qué pudiera proponerse, me dirán, el que hoy escribiera un Quijote bueno o malo? [...] Don Quijote enderezador de tuertos, desfacedor de agravios; Don Quijote caballero en Rocinante, miserable representación de la impotencia; Don Quijote infatuado, desvanecido,

(París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1923), 19-23.

17 Juan Montalvo, «Carta a Adriano Montalvo; París, marzo 4 de 1888», en *Epistolario de Juan Montalvo*, edición de Jorge Jácome Clavijo, v. 2, (Ambato: Casa de Montalvo, 1995), 388.

ridículo, no es hoy necesario para nada. [...] Pero el Don Quijote simbólico, esa encarnación sublime de la verdad y la virtud en forma de caricatura, este don Quijote es de todos los tiempos y todos los pueblos, y bienvenida será adonde llegue, alta y hermosa, esta persona moral.¹⁸

En el último tercio del siglo diecinueve y desde el exilio en una pequeña ciudad andina, la tarea de escribir capítulos adicionales a la obra de Cervantes parecería, a primera vista, un ejercicio literario destinado al fracaso, o al diván de las cosas inútiles. Ya Cide Hamete le dio la palabra a su pluma para advertirles a todos aquellos que intentaran profanar la historia de don Quijote como lo había hecho Avellaneda: «Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir»¹⁹. Pese a estas advertencias, para Juan Montalvo, probablemente, fue un empeño estético destinado a demostrar ese dominio de la lengua castellana que lo hacía sentirse orgulloso de sí mismo cuando era llamado *español de los mejores tiempos* por otros literatos.²⁰ Mas, para una lectura de hoy, con los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, Montalvo montó un lúdico y desafiante juego *hipertextual* en relación con el *Quijote*, que podemos catalogar como un singular y osado divertimento literario.

En «El buscapié», Montalvo edifica su propia tradición como imitador del *Quijote*. Habla de los trabajos de Guillén de Castro, Calderón de la Barca, Meléndez Valdés y otros hasta llegar a Fernández de Avellaneda, el primero de todos. Montalvo es muy claro frente a la rudeza de la que hizo ostentación este

18 Juan Montalvo, «El buscapié», en *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (Ambato: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo de Tungurahua, 2005), VIII.

19 Cervantes, *Don Quijote...*, II-LXXIV, 1068.

20 La expresión de Montalvo fue dicha en el contexto de su disputa contra Juan León Mera por el uso del quichua en la literatura que este último proponía. La cita Enrique Anderson Imbert en *El arte de la prosa en Juan Montalvo* (Medellín: Editorial Bedout, sfe), 29: «¿Olvidaré la lengua castellana, que me he empeñado en aprender hasta hacerme llamar español de los mejores tiempos por insignes literatos? ¡No quiero!: hablen allá su lengua, que yo hablaré castizo».

último y que fue la razón de su fracaso: «Pluguiese al cielo que tan lejos nos hallásemos de Avellaneda, como debemos hallarnos de Cervantes. Por lo menos es verdad que si no ha sido nuestro el levantarnos a la altura del segundo, no hemos descendido a la bajeza del primero»²¹. «El buscapié» es el testimonio de que Montalvo tiene plena conciencia de la monumental tarea que se ha propuesto, del estudio y la reflexión filosófica previos que requiere para llevarla con éxito, y al formularla, bajo la estrategia del que se sabe perdido de antemano ante la enormidad de la empresa que acomete, su logro le presupone un motivo de gloria:

Tómese nuestra obrita por lo que es, —un ensayo—, bien así en la sustancia como en la forma, bien así el estilo como el lenguaje. ¡El lenguaje! Nadie ha podido imitar el de Cervantes ni en España, y no es bueno que un americano se ponga a contrahacerlo. ¡Bonito es el hijo de los Andes para quedar airoso en lo mismo que salieron por el albañal ingenios como Calderón y Meléndez! La naturaleza prodiga al semi-bárbaro ciertos bienes que al hombre en extremo civilizado no da sino con mano escasa. [...] estas cosas infunden en el corazón del hijo de la naturaleza ese amor compuesto de mil sensaciones rústicas, fuente donde hierve la poesía que endiosa a las razas que nacen para lo grande.²²

La tentación de hacer uso del anacronismo, de desplazar al héroe hacia tierras del Ecuador o de introducir las disputas políticas que le concernían directamente, fue mantenida a raya y, cuando cayó en aquella, Montalvo supo diluir en la misma ficción novelesca sus intenciones de caricaturizar a sus enemigos y las de jugar con topónimos en clave local. Así, en el capítulo XI, don Quijote se encuentra con una cautiva encadenada por su cruel marido, el cual hizo creer a todos que su esposa había muerto y se casó con otra. La cautiva, que ha vivido

21 Montalvo, «El buscapié»..., XXXIII.

22 Montalvo, «El buscapié»..., XXXIII-XXXIV.

así por más de quince años, le cuenta que su marido es tenido por «el más insigne rezador que han visto los dominios de Su Majestad Católica». Don Quijote le pregunta por el nombre del «truhan» y ella responde: «Llábase el conde Briel de Gariza y Huagrahuasi, señor; por otro nombre, el cruel Maureno»²³. La alusión a Gabriel García Moreno está formulada en clave, pero se ajusta, aunque no todos los lectores descifren la referencia política, a la construcción del propio relato y fluye independientemente de la intención caricaturesca del autor. Las alusiones a Juan León Mera, Nicolás Martínez, Julio Zaldumbide y otros enemigos políticos de Montalvo tienen parecida estrategia. No obstante, Montalvo se permite incluir un comentario del autor al final del capítulo XLVI, para justificar la presencia de aquel bandolero ajusticiado en la horca por la Santa Hermandad que, al parecer, tenía el nombre de Ignacio Jarrín trazado sobre el pellejo de su brazo:

El pobre hombre, dijo Don Quijote, muere como ha vivido. ¿Piensas buen Sancho, que ese miserable habrá sido el espejo de las virtudes? Los vicios, los crímenes hicieron en su alma los mismos estragos que las gallinazas han hecho en su cuerpo. Asesinato, robo, traición, atentados contra el pudor son bestias feroces que devoran interiormente a los perversos. Ignacio Jarrín... o yo sé poco, o este es aquel famoso ladrón que dio en llamarse Ignacio de Veintemilla.²⁴

Esta consciencia de los límites autoimpuestos se revela en una carta, fechada en París, el 14 de septiembre de 1884, y dirigida a su sobrino Adriano, quien guardaba, en Ambato, una copia de los *Capítulos*: «Si no ocurre una

23 Montalvo, *Capítulos...*, 59.

24 Montalvo, *Capítulos...*, 278. Montalvo introduce el único comentario del autor de la novela para justificar la escena. Señala que al corregir sus *Capítulos* ha tratado de limpiarlos de todo lo que fuera «imitación de otras escenas de Cervantes», pero que, en esta ocasión, tiene que repetir la imagen del ahorcado, aunque dice que ahorcados hay en muchas otras obras literarias, por causa de su sentido de justicia: «Tenía yo que imponer a ese malandrín un castigo digno de su vida, y nada más puesto en razón que hacerlo ahorcar». (misma página).

desgracia en las minas del Salvador, los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* serán publicados. *Está suprimida casi la tercera parte*. No queda sino lo bueno y original»²⁵. Esta supresión se comprueba, paradójicamente, debido a la existencia de algunos capítulos que el propio Montalvo eliminó de la versión para la imprenta y que fueron publicados a finales del siglo veinte por Jorge Jácome Clavijo, especialista en la obra montalvina.²⁶ De aquí que, en una conocida carta a Adriano, Montalvo le pide que destruya el manuscrito que aquel tiene por cuanto lo que ha corregido hace que aquellas páginas con alusiones política coyunturales ya carezcan de valor. Además, para Montalvo existe una razón moral que lo lleva a pedirle la destrucción del manuscrito:

La muerte de Zaldumbide, por otra parte, inutiliza muchos capítulos del Quijote; pues ya comprendes que la sátira a la tumba no cabe en un corazón bien formado y una naturaleza como la mía; tanto más cuanto que me ha dolido vivamente la temprana desaparición de ese antiguo amigo mío que fue, sin duda, el más querido de mi juventud. Los odios están muertos, las disensiones concluidas; no quiero hacer recuerdos que aflijan a los que lloran, ni que me apoquen a mis propios ojos.²⁷

25 Montalvo, «Carta a Adriano Montalvo; París, septiembre 14 de 1884», en *Epistolario...*, 132. El subrayado es mío.

26 Jorge Jácome Clavijo fue el editor de *Capítulos que se le olvidaron a Montalvo* (Ambato: Casa de Montalvo, 1995). En el prólogo cita las cartas de Montalvo a su sobrino Adriano en las que aquel le pide que se deshaga del manuscrito que ese último tenía en custodia; asimismo, Jácome da cuenta de cómo Montalvo mantuvo consigo un manuscrito con los capítulos que él mismo había suprimido para la versión que sería publicada. Años más tarde, Leonardo Valencia publicó una documentada investigación en la que cotejó dos manuscritos de los *Capítulos*: los manuscritos de unos capítulos que posee el archivo de la Biblioteca de la Universidad de Cuenca, y la edición príncipe. Su artículo «Los manuscritos de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo» apareció en *Kipus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, No. 42 (2017): 109-133.

27 Montalvo, «Carta a Adriano Montalvo; París, septiembre 20 de 1887», en *Epistolario...*, 344.

En la escritura de los *Capítulos*, Montalvo tuvo que hacer una elección indispensable para definir el tiempo y espacio de su novela. En la medida en que le era imposible una continuación de la obra de Cervantes, por cuanto don Quijote muere al final, Montalvo optó por intercalar sus capítulos. Así, prefirió recrear al Quijote de la segunda parte de la novela cervantina, ubicando al suyo temporalmente después de la victoria sobre el Caballero de los Espejos y antes de la llegada del Quijote al castillo de los Duques.

Limpia su novela de las referencias localistas y del ajuste de cuentas con sus enemigos políticos, Montalvo se concentra en el juego intertextual de su libro. El relato que publicara en 1867 quedó, finalmente, como el penúltimo capítulo de su libro, el LIX; su versión está podada de los detalles que eran necesarios cuando este fuera publicado como un ejercicio solitario de imitación y quedó más acorde al desarrollo de la narración de los *Capítulos*. En el siglo XIX, la novela de Montalvo desarrolla un juego hipertextual sin precedentes en la literatura latinoamericana. Su momento más alto llega cuando incluye un relato magistral —que ya hubiera querido la imaginación cervantina—, entre los capítulos LI y LVI, que narra la venganza urdida por el bachiller Sansón Carrasco, luego de que fuera derrotado bajo la máscara del Caballero de los Espejos. La historia culmina con una «nunca vista ni oída batalla» entre «el genuino y el falso Don Quijote».

El relato de esta aventura comienza, en el capítulo LI. El bachiller Sansón Carrasco está conversando con el cura y el barbero, después de su derrota. El bachiller les revela la intención de enfrentarse nuevamente a Don Quijote, no solo para llevarlo de vuelta a casa sino también para vengarse de los golpes que recibiera en su primer duelo. Después de tres semanas emprende su aventura. En el siguiente capítulo, Don Quijote llega al castillo del barón de Montugtusa: aquí, Montalvo, con dejo de humor, introduce un topónimo de su provincia como parte del constante juego verbal de su novela. Al ser recibido por el ventero, Don Quijote se entera de que en el castillo que, como hemos de suponer, es una venta, se encuentra «un famoso caballero llamado Don Quijote de la Mancha» y que este caballero «ha cortado el ombligo» a las damas del castillo.

La discreción de Don Quijote le impide dar un mentís inmediato al que considera el alcaide y prefiere, en medio de su asombro, averiguar con certeza lo que sucede con el usurpador de su nombre y su gloria.

Como una suerte de réplica del maese Pedro, aparece en el capítulo LIII, el maestro Peluca, lo que da lugar a una graciosísima escena del cómico intentando llevar adelante una representación teatral y los espectadores interrumpiéndola, a cada momento, con sus comentarios y sus disputas por razones de juicio moral sobre los personajes, que son Lanzarote y la reina Ginebra. Este ambiente de chanza e intervenciones de personajes de comparsa llega a su culmen cuando don Pascual Osorio cuenta la historia de su desdichado matrimonio con una jovencita y el bachiller le riposta con versos burlescos.

Al final del capítulo LV, el bachiller Carrasco jura escarmentar a quien ha ofendido el honor de don Pascual al haber escapado con la jovencita y proclama: «Sabed que soy Don Quijote de la Mancha, cuyo asunto es socorrer a los necesitados, castigar a los desaforados, enderezar los tuertos, y poner en orden el mundo. Para autenticar, en cierto modo, mi juramento, llamo y pongo de testigo a mi dulce amiga la sin par Dulcinea del Toboso». Al escuchar esta proclama, don Quijote, el verdadero, alza su voz y dice: «Miente por la mitad de la barba el hideputa que dice ser Don Quijote de la Mancha»²⁸. La disputa verbal termina con el reto a singular batalla, el concierto para batirse a la mañana siguiente «y pusieron por condición de la batalla que el vencedor sería el verdadero Don Quijote, y el vencido, despojado de ese famoso nombre, iría a meterse a fraile»²⁹.

El capítulo LVI, «De la nunca vista ni oída batalla que de poder a poder se dieron el genuino y el falso Don Quijote», es tanto una pieza maestra de humor como un ejemplo para entender el juego de la ficción literaria: un personaje de ficción se enfrenta a la invención que otro hace de él, para dilucidar cuál es el verdadero en el espacio del mundo novelesco.

28 Montalvo, *Capítulos...*, 325.

29 Montalvo, *Capítulos...*, 326.

El bachiller Carrasco, conocido por su socarronería, decide almorzar opíparamente antes de la batalla y con ello tiene en ascuas a Don Quijote, a quien reconviene y le dice que no podrá combatir hasta que esté limpio, por cuanto, en la noche anterior, durante la presentación de los farsantes, Don Quijote, al haberse untado el unguento de Hipermea, había contravenido las reglas de la caballería haciéndose invulnerable. Montalvo da cuenta del mismo universo cultural que utiliza Cervantes y su conocimiento del mundo de la caballería andante es similar al de este. De ahí que ponga en boca del bachiller esta formulación:

Los estatutos de las órdenes caballerescas dicen que el caballero no se ha de valer de sortilegios, amuletos, hechicerías, ni encantos que emboten las armas enemigas, y declaran caso de menos valer el presentarse con el prestigio de bálsamos, bebedizo, filtros, unguentos y más porquerías de que se sirven los malos caballeros. Destruya vuesa merced la virtud del óleo mágico con se ungió y pulimentó anoche, y en condiciones iguales, de persona a persona, a pie o a caballo, aquí estoy para que midamos nuestras armas.³⁰

Así, mientras el bachiller Carrasco almorzaba sus manjares, Don Quijote cumplía un ritual de baños helados para anular los efectos del unguento de Hipermea, según dictamen del propio bachiller. Estas acciones en paralelo del bachiller y don Quijote son, sin duda, un momento hilarante de una historia narrada con humor, con lo que Montalvo demuestra que maneja la misma espada que él atribuye a Cervantes, esto es, la risa. Finalmente, se da el duelo y Don Quijote, el verdadero, vence al impostor y cuando está a punto de cortarle la cabeza tiene que detenerse: «Cubriósele el corazón a don Quijote al hallar otra vez en el caído al propio bachiller Sansón, a quien ya había vencido en vano, y, llena el alma de amargura, dijo a su escudero: Tan desdichado soy que he de

30 Montalvo, *Capítulos...*, 330.

perder con buenas cartas»³¹. Montalvo, de esta manera, mantiene el mismo nivel de verosimilitud de Cervantes y evita, por segunda ocasión, que don Quijote dé muerte al bachiller.

Capítulos que se le olvidaron a Cervantes, de Juan Montalvo, es una novela que da cuenta no solo de un impecable ejercicio de imitación de la escritura cervantina que incluye la apropiación del universo cultural de la novela original como producto de una reflexión estética sobre la misma, sino también de un inteligente e hilarante juego hipertextual que añade a las aventuras cervantinas una confrontación del verdadero don Quijote contra el ardid del bachiller Carrasco para obligar al hidalgo a regresar a casa.

EL EROS DE LA PALABRA Y LOS LIBROS

Una librería puede ser vista como un lugar sagrado, una especie de templo laico en el que se rinde culto al pensamiento sobre el mundo y sus habitantes, a la creatividad de la ficción literaria, a la sabia tradición del canon y a la luminosidad de la novedad. Y, aunque una librería es también un mercado, el libro, ese continente de palabras impresas, es un objeto al que hemos dotado de alma, de tal forma que cada librería conserva el aura mística del saber y la imaginación como producción espiritual del ser humano. La librería, por sublimación, también se presenta como ese lugar del deseo agazapado, del irrefrenable anhelo de poseer todos los libros que se cubre con el manto del intelecto y la sensibilidad: «La librería como iglesia parcialmente desacralizada y convertida en sex-shop»³².

En la novela *Y no abras la ventana todavía (zarzuela ligera sin divisiones aparentes)*, de Sonia Manzano, estamos ante un juego *metaliterario* —en general, más intertextual que hipertextual, según la conceptualización de Genette—, que desacraliza la imagen romantizada de los escritores, sobre todo hombres, y los reduce a un catálogo de vanidades; por oposición, reivindica la irrupción de la

31 Montalvo, *Capítulos...*, 332.

32 Jorge Carrión, *Librerías* (Barcelona: Anagrama, 2016), 214.

voz femenina en tanto artista que se enfrenta al patriarcado intelectual. Asimismo, en esta novela, una librería está concebida como un espacio simbólico de la realización del eros, la palabra es un poderoso instrumento de seducción ante el que sucumben sus personajes y un programa radial posibilita la libertad de la palabra de las mujeres que hacen dicho programa.

El exilio de Ernesto —el personaje escritor que regresa al país para hacerse cargo de la librería que es un negocio familiar de tres generaciones— es consecuencia de una violación. Los militares, «cuatro hombres vestidos de leopardos», rompen la puerta metálica para ingresar a la librería y, ya adentro, se dedican a «la sádica tarea de desalojar de sus perchas a varios gajos de libros que al caer al suelo eran pisoteados con la misma furibunda saña con la que se hace reventar a las palomas y a las uvas»³³. Ernesto llega en medio de la violencia de los militares y también es objeto de la represión. La sevicia de los militares contra los libros es el testimonio de la irracionalidad del poder contra el uso de la palabra. Esta violación del hogar de eros que es la librería constituye, en términos simbólicos, una violación a la dignidad y al cuerpo de sus dueños a través de la agresión escatológica ejercida sobre los libros; sobre todo, en aquellos que, por su rareza, representan la intimidad de quien los posee; en este caso, la milicia perpetra la violencia sobre el eros e impone el terror:

Ernesto también sintió que cada libro estrellado contra la pared era un ladrillazo que recibía en plena espalda (como si en ésta hubiera experimentado el impacto de una paloma ciega sobrecargada de salivas escritas), y también experimentó la angustia que debe ser experimentada por quien desciende hasta el fondo de una laguna, maniatado de pies y manos, dentro de un saco de yute; y también supo que su presión sanguínea estaba bajo cero cuando otro de los leopardos ametra-

33 Sonia Manzano, *Y no abras la ventana todavía*, (Quito: Editorial El Conejo, 1994), 81. Este libro ganó, en 1993, el primer premio de la Tercera Bienal Nacional de Novela, organizada por Editorial El Conejo.

lló en el suelo sus más preciadas curiosidades bibliográficas (que por ser curiosidades nunca había sido puestas a la venta), para después orinárselas, sin mayores contemplaciones de por medio...³⁴

Ernesto regresa de su exilio en México para, en primer lugar, asistir a un congreso de escritores al que es invitado, principalmente, para que, una vez terminada la dictadura, exhiba su condición de perseguido político: «estar en el destierro —sea por voluntad ajena o por la propia— tiene sus visos heroicos»³⁵. Como estrategia metaliteraria, la autora deconstruye los mecanismos de poder del patriarcado intelectual a partir de la representación humorística de dicho mundillo. Así, bajo la denominación de «generación perdida», un crítico poco original había agrupado a los compañeros de promoción de Ernesto, quienes, con el tiempo, asumieron las riendas de la cultura oficialista, «circunstancia que, entre otros significativos réditos, les concediera la oportunidad de convertirse en los mentalizadores y ejecutores directos de un congreso extraordinarios de escritores (supuestamente también extraordinarios)»³⁶.

Esta actitud crítica, desde la irreverencia, al mundillo del patriarcado intelectual tiene su antecedente en ese antológico relato metaliterario que es «La marcha de los batracios», de Lupe Rumazo. Dicho cuento parte de un suceso definitivo: Rubén Alado, novelista internacional, se ha suicidado clavándose un puñal en el corazón. A partir de aquello, Rumazo trabaja desde una voz narrativa que construye el mundo atormentado de los creadores, sus complicidades en el círculo intelectual y los usos de la retórica elegíaca en función de ejercicios de poder. Pero, lo que vuelve excepcional a dicho relato, es su estructura circular planteada y desarrollada con maestría en el propio relato.

Rumazo plantea las dificultades del proceso de escritura desde la pro-

34 Manzano, *Y no abras...*, 81-82.

35 Manzano, *Y no abras...*, 13.

36 Manzano, *Y no abras...*, 12.

pia escritura. «La marcha de los batracios» es el título de la novela que, con muchas dificultades y paralizaciones creativas, Rubén Alado pretende escribir, pero también es la novela de la auténtica realización porque en ella confluyen verosimilitud literaria y verdad vital: «La novela no lograba pasar de las dos páginas aunque estuviera íntegra en su cabeza [...] La novela que suplantaría las de Fuentes y Cortázar, porque ninguna de ellas tenía un origen maravilloso y extraño, de sangre y muerte en un corazón alanceado»³⁷.

En la narración está esbozada una teoría del cuento que la autora desarrolla a través de la propia escritura del relato. Rubén Alado —personaje que aparece como quien escribe este cuento y que, al mismo tiempo, pretende hermanarse literariamente con Rubén Darío—, se contempla a sí mismo a través de un personaje que toma nota de cuanta acción realiza antes del suicidio. Ese personaje es la voz narrativa que concluye el cuento con un final que cierra su estructura circular: «A mí tampoco me preguntan nada en este hotel. Rubén ya oigo tu máquina, como que ya vives para que yo empiece a morir. ¿Qué escribes? Escribes mi nombre:»³⁸. La novela de Sonia Manzano también explora este mundo de los intelectuales y sus mecanismos de complicidad, con similar irreverencia a la de Lupe Rumazo.

Recién a los tres días, desde su llegada, Ernesto decide visitar la librería que, durante su exilio, había sido regentada por su padre: Él es un Telémaco navegante que va en busca de un Ulises sedentario. Pero, instantes antes de entrar, se enfrenta nuevamente al momento de la violación de la librería y de la propia tortura a la que fuera sometido por los militares y se queda paralizado. Ernesto se reencuentra no solo con el lugar del eros violentado sino también

37 «La marcha de los batracios», de Lupe Rumazo, fue finalista en 1969 del XXIV Concurso de cuentos convocado por *El Nacional*, de Caracas. Rumazo lo incluyó en el libro de ensayos *Rol beligerante* (Caracas: Edime, 1975). En Ecuador, el cuento fue publicado por primera vez en *Cuento ecuatoriano contemporáneo*, tomo II, antología de Hernán Rodríguez Castelo (Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, s.f.), 71.

38 Rumazo, «La marcha de los batracios»..., 75.

con su origen. Aquí acontece unos de los poquísimos pasajes de la novela en los que Ernesto, más allá de su arrogancia y banalidad, muestra su afecto cargado de verdad vital: ese origen es su padre, envejecido y enfermo, cuyas manos temblorosas estrecha: «Mientras cruzamos palabras, percibo que la intensidad de sus temblores se atenúa un poco, como si quisiera dejar de temblar aunque sólo sea por estos breves momentos en los que la ternura le concede la ley de gracia, casi póstuma, de volverme a ver»³⁹.

En paralelo, el personaje de Sara Bernarda ha hecho del lenguaje una zona erógena y de las palabras una manera de acariciar al otro: «... las identidades verbales pueden hacer entre sí el amor sin la necesidad expresa de tener que acostarse»⁴⁰. El eros se realiza en la palabra, aunque para Sara se trata de una forma de autocomplacencia pues su palabra no es un instrumento de seducción, sino una manera de relacionarse con la palabra de un prójimo que no conoce el poder del instrumento y que le permite ser seducida sin que el otro lo sepa; es decir, le permite que este juego de seducciones sea una autosatisfacción solitaria. La novela se abre con esta declaración que reivindica el eros de la palabra:

Mis mayores zonas erógenas están localizadas muy hacia el interior de mi cerebro: palabras intencionalmente sensuales —melifluas, malélicas, malversadas, tergiversadas o bienversadas— dichas con esa intensidad que sólo se genera en una auténtica inteligencia verbal, han ejercido sobre mí un irresistible influjo, tanto (y tan seguido) que por éstas me ha dejado encerrar en montañas y he consentido que se ahoguen en charcos donde nunca reflató mi cadáver, embelesado como estaba en descubrir si hay más muerte después de la muerte que supone morir en una de esas bellas y peligrosas seducciones del lenguaje.⁴¹

39 Manzano, *Y no abras...*, 108.

40 Manzano, *Y no abras...*, 11.

41 Manzano, *Y no abras...*, 9.

Por otra parte, Víctor Manuel Carranza, el padre de Sara, es un hombre que se comporta como un caballero a la antigua. Con este personaje, la autora introduce otro juego intertextual. Carranza ha tenido una extraña relación con Medardo Ángel Silva: esta se basa en que el poeta caminaba todas las tardes por el frente de la casa familiar de Carranza y desde la acera se escuchaba las interpretaciones al piano del joven Carranza. Silva, el poeta, es un caminante de la ciudad, un *flâneur*, y en tanto tal, contempla al personaje de la novela en la relación de ver y ser visto: «Le gustaba, en realidad le gustaba al poeta hacer ese obligado alto frente a esta recién descubierta fuente de Letheo en la cual también podían beber sus ansias infinitas acostumbradas a saciarse, casi exclusivamente, con placeres exóticos y ardores prohibidos»⁴².

La sensación de ser observado por Silva se prolonga hasta mucho tiempo después del suicidio del poeta. Carranza se vuelve un admirador incondicional del bardo y coincide con cada uno de los grupos que se congregaban para conmemorar el aniversario de la muerte de aquel: «Ahí, al pie mismo de la tumba del poeta —donde cada quién se encorbaba como un sauce llorón— convergían los últimos de los decapitados, los que todavía se desplazaban entre gobelinos de niebla con tal de llegar hasta reposaba la cabeza fisurada y cetrina de Silva»⁴³. Carranza y los suyos se disputan la propiedad simbólica del muerto y se quedan hasta el final de la jornada para continuar con una tertulia que terminaba con la consabida polémica alrededor de la muerte de Silva y se formaban el bando que sostenía que fue suicidio, el que afirmaba que fue un crimen, y el de aquellos que creían que había sido una escena armada por el poeta para impresionar a su amada que terminó mal pues Silva no sabía manejar el revólver. La narración adquiere una tonalidad paródica para hablar de los epígonos del modernismo, que subsistieron hasta muy avanzado el siglo veinte, y de esta manera generar un discurso crítico sobre aquella escritura poética que carece de originalidad. La

42 Manzano, *Y no abras...*, 25.

43 Manzano, *Y no abras...*, 27.

novela se mueve en una constante irreverencia hacia todo aquello que constituye el fingimiento, la adulación y la falsía del mundillo literario.

Este juego de seducciones se complementa en el espacio de la radio. La señorita Martínez es una vieja maestra cuya vocación se vio impactada por la visita de Gabriela Mistral, en agosto de 1938, al Normal en donde había estudiado y en el que, para entonces, ya era una joven maestra: «La poeta fue el modelo referencial de la Srta. Martínez: vestimenta, austeridad, ternura y soltería fueron rasgos que ésta duplicó, sin esfuerzo, en su implícita manera de ser»⁴⁴. Al igual que con Silva, con la ficcionalización de Mistral como partícipe marginal de un episodio de la vida del personaje novelesco, la autora nos envuelve en un juego metaliterario en el que los poetas del canon se introducen en la ficción literaria que estamos leyendo como si se tratase de un cameo cinematográfico.

Al jubilarse como maestra, la señorita Martínez, persistente y metódica, se convierte en la directora de un programa radial de cultura. En este programa participan: el pianista Arreola, que fuera director del coro del Normal, Sara Bernarda, quien se convertirá en la pupila de la señorita Martínez; y Delmira, una bohemiana cuya madre la había llevado a donde Arreola para que la formara como cantante, que interpreta un repertorio ecléctico que mezcla el canto culto y el popular.

Delmira, de cuarenta años, vive con su hijo. Ella se había casado con un repartidor de películas que luego se dedica a vender sal y termina abandonándola. Tiene a su cargo las canciones del programa radial, acompañada al piano por el maestro Arreola. A través del programa radial, se produce el encuentro de Delmira con Ernesto, quien al escucharla es seducido por su voz: «Cerró los ojos y supo de qué color eran los ojos de la mujer que cantaba; tragó saliva y pudo sopesar la cantidad de sal que se agolpaba en las alas de metal cansado de quien debía tener algunas horas de rutinario vuelo»⁴⁵. Ernesto va a visitarla a la radio y luego la invita a la librería. Luego del programa, se van caminando de la radio a

44 Manzano, *Y no abras...*, 36.

45 Manzano, *Y no abras...*, 114.

la librería, acompañados de Sara, que al llegar se retira discretamente.

Ya solos no sabemos ni qué hacer, ni qué decir. Yo soy quien primero reacciona pidiéndole que encienda otra luz ya que con la que está encendida casi no se aprecia nada, entonces él me coge de la barbilla para decirme: «¿y para qué la luz? ... En la discreta penumbra de la alcoba hay otro día / dormido en tus pupilas de violeta... / Un beso más para tu boca inquieta / y no abras la ventana todavía», y después de besarme con intensidad dulce y escueta contesta a la pregunta que le hacen mis ojos de discutible violeta informándome que los versos que me acaba de decir pertenecen a un poema de Medardo Ángel Silva que a él le gustan mucho.⁴⁶

Él la lleva hacia el fondo de la librería, abre una puerta y entran en una especie de reservado. Este es un momento climático, no solo porque el verso que da título a la novela revela la plenitud de su sentido erótico, sino porque asistimos a una escena en donde la librería cumple su función de espacio para la realización plena del eros de la palabra. En esta escena central de la trama, la novela de Sonia Manzano muestra su relación hipertextual con el poema de Medardo Ángel Silva. Ese lugar de las palabras, ahí donde los libros son objeto de culto y de mitificación, es también el lugar del deseo y, por tanto, simboliza la recuperación de la librería, en tanto cuerpo que fuera violentado por los militares y ahora es espacio de realización de la aventura amorosa de los cuerpos. El eros de la novela de Manzano es una realización del eros del verso de Silva.

Pero Ernesto no estaba dispuesto a llevar una relación de pareja, más allá del matrimonio mal avenido en el que vivía. Por eso, en el momento en que Delmira empieza a utilizar la seducción conmovedora de su palabra y le declara que ha empezado a quererlo, él se aleja de ella: «Puse distancia insalvable entre

46 Manzano, *Y no abras...*, 118.

el hombre que se había quedado escuchándote y el hombre que verdaderamente soy: un impedido de establecer vínculos de amor con persona alguna, acostumbrado como estoy a solo soportar al hombre solitario que en realidad me contiene»⁴⁷. Ernesto se aleja de la palabra de Delmira porque esa palabra lleva en sí la seducción amorosa y, por tanto, la construcción de unos lazos afectivos con los que este no quiere comprometerse por ser un descreído del amor.

Luego de esta ruptura, Sara y Delmira comienzan a salir e ir juntas a todo sarao intelectual. En las reuniones, Delmira suele pasarse de copas y Sara es quien mantiene a raya a los pretendientes, artistas y poetas, que quieren aprovecharse de esta situación, como parte de ese ritual del macho siempre al acecho. Sara es quien cuida a Delmira y la protege de sus excesos; al final de cada sarao la rescata y la lleva a una cafetería para que se le pase la borrachera antes de dejarla en su casa. Al comienzo de la novela, Sara Bernarda dice de sí misma, en función metatextual: «Luzco declamatoria y soy declamatoria: estoy estrechamente ligada al aspecto ornamental del lenguaje»⁴⁸. No obstante, Ernesto, al meditar sobre la dupla que hacen Delmira y Sara, dirá de la segunda que «es una mujer a flor de piel, a flor de lenguaje altamente erotizado y erotizante»⁴⁹.

La estructura de la novela está planteada, desde el subtítulo, como una zarzuela ligera. Por ello, el acto final es una escena de conjunto: comienza en el cementerio, en el reino de Tánatos, con un apoteósico homenaje fúnebre a Medardo Ángel Silva, organizado por el padre de Sara; en él, Delmira da su voz para acompañar la línea melódica de la elegía de Massenet. En medio de Tánatos, a través del canto, emerge Eros. Y se mezclan, de manera ambigua y polisémica, los deseos de Sara, de Delmira y de Ernesto, todos ellos anclados siempre en los libros y las palabras.

En resumen, *Y no abras la ventana todavía*, de Sonia Manzano, es una

47 Manzano, *Y no abras...*, 125.

48 Manzano, *Y no abras...*, 31.

49 Manzano, *Y no abras...*, 132.

novela que conjuga el eros de la palabra y los libros, que desarrolla un juego metaliterario e intertextual cargado de irreverencia y que se apropia de un poema modernista como el hipotexto del que fluye el juego hipertextual; una novela que, en términos críticos, reivindica la voz femenina y que está protagonizada por intelectuales atravesados por el deseo que genera el lenguaje. La propia Manzano lo dirá en un poema posterior: «Todo esto pasó / así como lo cuento / palabra de mujer / palabra sagrada / palabra por completo consagrada / a ser siempre mujer / sin dejar de ser palabra»⁵⁰.

UNA UCRONÍA DEL INDIGENISMO

¿Una conspiración política y literaria de tres escritores y un pintor que se dan aires de revolucionarios en contra de un viejo escritor conservador? ¿El robo de una novela para evitar su publicación e impedir que el autor, deprimido por la pérdida de su obra, acepte la candidatura a vicepresidente de la República? ¿La transformación de un personaje literario en una persona que reclama al autor del texto por darle existencia como producto de la violencia sexual de la que eran objeto las indias por parte de sus patronos en las haciendas?

Eliécer Cárdenas ha logrado con *El Pinar de Segismundo* una extraordinaria novela construida desde un singular diálogo intertextual, protagonizada por escritores y artistas, algunos de ellos convertidos por circunstancias anecdóticas en ladrones aficionados; contada con el espíritu picaresco de una prosa que derrocha humor inteligente; transformada en un artefacto lúdico que se alimenta de personajes e historias del mundillo cultural de una época. Literatura hecha con literatura para la construcción de la ficción literaria.

Gonzalo Zaldumbide escribió su *Égloga trágica* entre 1910 y 1911 y la publicó completa, por primera vez, en 1956; Cárdenas detiene el tiempo en ese año y convoca un complot hilarante urdido por artistas. Zaldumbide es un

50 Sonia Manzano, «Palabra de mujer», en *Espalda mordida por el humo* (Quito: El Ángel Editor, 2013), 54.

posible candidato a la vicepresidencia en fórmula con Camilo Ponce Enríquez para presidente. Zaldumbide, por consejo de un personaje de ficción llamado Ricardo Arellano, que luego adoptará la identidad de Grijalva, esconde las cuatro partes de su novela en sendos lugares, tan disímiles, como la leprosería de Verde Cruz, la biblioteca jesuita de Cotacollao, un antiguo obraje en la hacienda El Pinar, del propio Zaldumbide, y la casa parroquial de Malacatos.

Los complotados —por convocatoria de Grijalva para llevar a cabo el hurto de la novela de Zaldumbide, supuestamente a nombre del *maestro* Benjamín Carrión— son nada menos que Jorge Icaza, G. h. Mata, César Dávila Andrade y Oswaldo Guayasamín. En medio de los hurtos, llegan a Quito José María Pemán, Lola Flores y una caravana de artistas en representación del régimen de Francisco Franco; al mismo tiempo, llega, desde su exilio en México, el poeta León Felipe. Semejante concurrencia de personalidades y sucesos genera una hilarante comedia poblada de referencias intertextuales y metaliterarias. Acerca de los complotados, Zaldumbide tiene su propia opinión y sus palabras no dejan de causar una cierta sonrisa:

A ese poeta César tampoco lo he oído mencionar. Guayasamín, sé que es un pintor que pinta grotoscos indios en posturas tremendistas. Icaza, claro, el autor de una monstruosidad literaria por desgracia famosa a nivel internacional. A ese *Huasipungo* no conseguí leerlo, por sus repugnantes y tediosas escenas y su estilo contrahecho. Ah, G. h., un sujeto de buena familia pero de pésimas ideas, suele visitarme a veces. Dice que me admira pero yo sé que escribe opúsculos groseros en mi contra.⁵¹

El personaje de G. h. Mata se convierte, desde un comienzo, en una

51 Eliécer Cárdenas Espinosa, *El Pinar de Segismundo* (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008), 52. Esta novela obtuvo el segundo lugar, en el género novela, del Premio Proyectos Literarios Nacionales, del Ministerio de Cultura, en 2008.

figura desopilante. Apenas se topa con Icaza, momentos antes de entrar a la casa de Benjamín Carrión, lo saluda con un «Señor Huasipungo, ¡qué sorpresa!»⁵², y cuando, ya adentro de la casa, saluda con Guayasamín, le dice con venenosa intención: «¿Por qué pintas a todo el mundo como si fueran indios borrachos?»⁵³. Inmediatamente nos enteramos de las andanzas anti-Montalvo de Mata, a quien Juan Montalvo le parecía «un malparto del diccionario». Dado que a sus diecisiete años lo habían obligado a leer los *Siete tratados*, y de esa lectura había terminado enfermo, Mata había jurado vengarse del polemista ambateño: «todos los años, de ser posible, iría hasta la Casa Museo de Montalvo, célebre monumento en la ciudad nativa del “Cervantes americano”, para mearse al pie del túmulo severo sobre el cual se exponía a la reverencia pública la mal conservada momia de Don Juan»⁵⁴. En este episodio anti-Montalvo, la irreverencia de un parricida generacional está llevada, juguetonamente, a un extremo escatológico: orinarse encima del padre, hacer aguas menores, dejar algo de sí mismo, un rastro de reconocimiento y rechazo al mismo tiempo como todo parricidio.

El juego intertextual combina de entrada los paradigmas literarios de dos siglos. La referencia a Montalvo y su prosa castiza y la referencia a la prosa preciosista de *Égloga trágica*, de Gonzalo Zaldumbide, hijo de Julio, que fue amigo y luego se enemistó con Montalvo, multiplica sus sentidos con la presencia de Icaza y el resto de los complotados. En el acto de planificar la desaparición de *Égloga trágica*, novela más ligada al romanticismo tardío que al modernismo del tiempo cuando fue escrita y completamente anacrónica para el año en que fue publicada, está la de la confrontación del indianismo del siglo diecinueve contra el indigenismo vanguardista. *Égloga trágica* es la mirada del latifundista, los indios son parte *natural* del paisaje y está ubicada, en términos estéticos, en las antípodas de *Huasipungo*.

52 Cárdenas, *El Pinar...*, 9.

53 Cárdenas, *El Pinar...*, 11.

54 Cárdenas, *El Pinar...*, 12.

El motivo de la intriga no es, únicamente, un asunto anecdótico. Simbólicamente, es el anhelo de impedir que el pasado feudal continúe existiendo en un presente que se vislumbra como revolucionario en las formas y los conceptos estéticos. Icaza, en aquel 1956, está escribiendo *El chulla Romero y Flores*, mientras que César Dávila Andrade está haciendo lo propio con su *Boletín y elegía de las mitas*. Guayasamín ya ha asombrado —y también ha causado la envidia de tantos como le sucedió en cada momento renovador de su vida artística— con su monumental exposición *Huacayñán*. Las nombradas, en sus respectivos géneros, son obras que superan en todo sentido la pertinencia de publicar, en 1956, *Égloga trágica*, una novela que, en 1911, cuando fue escrita, ya pertenecía al pasado.

Las acciones de G. h. Mata, Guayasamín y la de Tíber, que cumple el encargo del poeta Dávila Andrade, para llevar a cabo el hurto que les corresponde son representaciones hilarantes, embebidas de la tradición picaresca. Mata organiza un recital poético para los leprosos; Guayasamín se disfraza de fraile dominico; y Tíber, un personaje cañarejo que disfruta embromando al prójimo, viaja en su camioneta desde Quito hasta Loja para engañar al cura de Malacatos. Icaza, por su lado, se disfraza de campesino para ingresar a la hacienda de Zaldumbide. La narración de estos episodios hace gala de una narrativa lúdica: la imaginación no escatima peripecias para convertir a quienes leen la novela en cómplices de aquellos ladrones aficionados.

Zaldumbide es el representante de la colonia, de la sociedad señorial y de los modos feudales de la dominación que, aunque agonizantes, aún conservaban poder político en el país de entonces: la recepción que organiza en su hacienda para José María Pemán, que le ha prometido un prólogo para su *Égloga*, y la compañía de artistas, incluida Lola Flores, que han llegado a Ecuador como parte de la propaganda cultural del franquismo, se contraponen, en términos simbólicos, a la llegada del poeta León Felipe, exiliado en México, que arriba en el mismo avión que Pemán y compañía. Aquí la literatura, afincada en poderosos elementos intertextuales, desarrolla un juego simbólico que permite asumir, des-

de el humor, la confrontación política e ideológica que plantea la propia novela.

Cárdenas, en este sentido, hace uso de una libertad sin límites para construir situaciones anecdóticas y desarrollar giros inesperados de la intriga. El paseo por las calles del Quito colonial de Jorge Icaza con Lola Flores —quienes se encuentran por primera vez en El Pinar, la hacienda de Zaldumbide, mientras Icaza lleva a cabo el hurto de la tercera parte del manuscrito de la *Égloga*—, es una joya de la narrativa picaresca. Asimismo, la invención sobre el porqué el chulla de la novela de Icaza se llama Romero y Flores nos ubica en la especulación libre: Romero, por el poeta Remigio Romero y Cordero que una mañana visita la librería del escritor, y Flores, en recuerdo de su entrañable noche con Lola.

El poeta Romero y Cordero le pregunta a Icaza si se habían vendido ejemplares de su poemario y este le responde: «Ninguno, don Remigio —Icaza sintió pena al responder aquella simple verdad—. La poesía no se vende, a excepción de las obras de Neruda»⁵⁵. Este espíritu de chanza atraviesa la novela. Cuando se reúnen para recibir las instrucciones de Grijalva y este les dice que nadie debe ingerir alcohol para evitar que César Dávila lo haga, Guayasamín responde: «César es un poeta, y a estos se les debe perdonar todo [...] a los que hay que prohibirles la bebida es a los novelistas, porque de borrachos escriben pendejadas»⁵⁶. Y borracho es como termina Icaza la noche de su cita con Lola Flores, quien a la mañana siguiente le dice con espíritu libre: «—¡Josú! Empinaste el codo más de la cuenta y dormiste la mona como un bendito [...] No tengas pena, aventurero, que entre nosotros no ha pasado ná de ná. Mejor para mi honor, el de mi hombre y el de mi churumbela»⁵⁷.

La novela reedita una disputa política de nuestro canon literario: el enfrentamiento del indigenismo como denuncia de la situación del indio en una nación mestiza que, en su afán por integrarlo, intentó despojarlo de su cultura, es

55 Cárdenas, *El Pinar...*, 80.

56 Cárdenas, *El Pinar...*, 38.

57 Cárdenas, *El Pinar...*, 150.

decir, de su humanidad; contra el indianismo como representación del indio en tanto una figura *natural* del paisaje, que por su condición arcaica habrá de desaparecer con la llegada del progreso. Lo paradójico es que, en ambos proyectos de nación, aparentemente opuestos, el indio resulta un sujeto manipulado en función de un mestizaje excluyente de la diversidad. Y, no obstante, con ambas propuestas estéticas se edifica la tradición canónica. Como ha señalado la crítica Alicia Ortega:

Esta rica interacción dialógica, en la que varias narraciones se encuentran, nos devuelve, en tanto lectores, a una biblioteca original que no deja de reinventarse: aquella que pervive en nuestra memoria y hace posible el juego intertextual que revitaliza y desempolva los textos canonizados. Los escritores del pasado nos interpelan desde la lúdica, y lúcida, carnalidad de una escritura que los reinventa y actualiza.⁵⁸

La resolución de la intriga novelesca nos plantea una reflexión sobre la verdad de la literatura versus la verdad relativa del mundo real. Los niveles de la realidad se fusionan como en la novela de Cervantes, al final, cuando tenemos a Alonso Quijano hablando, como la persona que es, acerca del personaje del Quijote que aquel ha dejado de representar, puesto que dice haber recobrado la cordura. El diálogo entre Zaldumbide y Arellano es una conversación entre un personaje y su autor, en la que el personaje le reclama que el origen de su existencia sea el resultado de la violación de una indígena por parte de su patrón:

—Arellano (con rudeza): Yo soy el hijo de aquella infeliz india sirva de la hacienda El Pinar.

58 Alicia Ortega Caicedo, «La novela ecuatoriana del siglo XXI. Nuevos proyectos de escritura II: Filiaciones literarias, conexiones, reescrituras», Informe de investigación para el Comité de Investigaciones de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador (Quito: Repositorio Institucional UASB-Digital, 2017), 7.

—Don Gonzalo (con extrañeza): Continúo sin comprender, señor, Mariucha es el producto de mi imaginación de narrador. Careció de existencia real.

—Arellano (irónico): ¿Ha leído usted a Freud? Él dice que las acciones que el nivel consciente reprime son olvidadas o convertidas en sueños, en ficción.

[...]

—Don Gonzalo (con la voz trémula): ¿Eres hijo mío entonces?

—Arellano (brusco): Soy hijo de Segismundo, el personaje de la novela. (Pausa). En cuanto a la infeliz Mariucha, murió, por lo que sé, hace bastantes años, víctima de alguna de las epidemias causadas por el abandono y la desventura que acaban con los indios.⁵⁹

Zaldumbide se queda intrigado sobre qué es verdad y qué es ficción luego del diálogo con Arellano. En las últimas páginas de la novela, Zaldumbide conversa con un Benjamín Carrión, próximo a su exilio, prolongando los cuestionamientos que le generara su conversación con aquel que aseguraba ser hijo de Segismundo, el personaje de *Égloga trágica*, convertido por efectos de la novela de Cárdenas en un hijo del personaje literario de Zaldumbide: «—¿Cree usted que un autor pueda engendrar hijos de carne y hueso con su literatura?»⁶⁰.

El Pinar de Segismundo, de Eliécer Cárdenas, logra inventar personajes que actúan como las personas del mundillo literario y artístico que representan, en un escenario teatral signado por el humor. Hay pequeños guiños que muestran a los escritores Raúl Pérez Torres y Carlos Carrión cuando eran adolescentes: el primero, comprando en la librería de Icaza los dos tomos de *Los miserables*; el segundo, como mensajero para engañar al cura de Malacatos; y hasta el propio autor se cuela en la trama como el niño Huguito, ayudante de ese ejemplar de nuestra picaresca que es el personaje de Tíber. La novela de Zaldumbide se po-

59 Cárdenas, *El Pinar...*, 158.

60 Cárdenas, *El Pinar...*, 165.

dría entender como un hipotexto de presencia tácita en la novela de Cárdenas, cuya estrategia narrativa consiste en el permanente desarrollo de un juego de contrapunteo intertextual: se trata de una ucronía de amplio espectro lúdico en nuestra novelística.

LA NOVELA DE LA DIVERSIDAD TEXTUAL

El grupo de los Tzántzicos, en el Ecuador de los años 60, fue un movimiento literario insurgente que hizo del parricidio una actitud intelectual y se definió a sí mismo como una alternativa estética, ética y política frente a la cultura oficial. En su «Primer manifiesto», bajo la consigna de transformar el mundo, expusieron parte de su ideario: «Hemos sentido la necesidad de reducir muchas cabezas, (la única manera de quitar la podredumbre). Cabezas y cabezas caerán y con ellas himnos a la virgen, panfletos y gritos fascistas, sonetos a la amada que se fue, cuadros pintados con escuadra y vacíos de contenido, twists USA, etc., etc.»⁶¹.

Como la casi totalidad de los cenáculos intelectuales de aquella época, en el grupo de los Tzántzicos no hubo mujeres. Apenas cuatro poemas y un cuento escritos por mujeres aparecieron en las páginas de *Pucuna*, la revista del grupo.⁶² De esta falencia, que es estructural a la sociedad en la que se produce la irrupción del tzantzismo, se vale Mónica Ojeda, en *La desfiguración Silva*, para presentarnos un personaje llamado Gianella Silva que habría integrado dicho grupo como cineasta de cortometrajes, y a quien, según la novela, los tzántzicos deben su nombre:

61 «Primer manifiesto», *Pucuna*, No.1 (1962), contratapa, en *Revista Pucuna. Tzántzicos, Facsímil 1962-1968* (Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2010).

62 Los poemas son de Arabella Salaverry, Margaret Randall, Raquel Jodorowsky y Sonia Romo; el cuento, de Regina Katz. También fue publicado un dibujo de Lia Kaufman. Tanto Margaret Randall como Sonia Romo acompañaron a los tzántzicos en algunos de sus recitales, pero nunca fueron consideradas miembros del grupo.

Se sabe también que, durante una de esas reuniones de crítica cultural, en casa de dos pintores amigos de Ulises, surgió el Movimiento Tzántzico; que la idea fue de Gianella, quien propuso el nombre a partir del ritual indígena de los Shuar. También se sabe que dijo algo parecido a esto: «Hay que reducir las cabezas de los intelectualoides quiteños y encogerlas hasta que adquieran el tamaño real de sus ideas».

Se dice que todos la aplaudieron.⁶³

La desfiguración Silva, de Mónica Ojeda, es una deslumbrante novela cuya estrategia narrativa, como en un *collage*, transforma una variada gama de géneros discursivos en un lenguaje literario que se alimenta de la diversidad textual y se deconstruye a sí mismo, en un permanente juego intertextual. En una cascada lúdica, a través de un trío de personajes, la autora inventa el personaje de una artista, supuestamente desconocida hasta hoy, que habría integrado el movimiento Tzántzico de los sesenta en Ecuador. Y, con la invención de Gianella Silva, desde la crítica feminista, la autora llama la atención acerca de la ausencia de la mujer en el panorama de nuestras letras, en similar actitud crítica que la utilizada por Sonia Manzano en la novela ya comentada. Asimismo, parecería que los personajes de la novela de Ojeda construyen su propio hipotexto, a partir del guion atribuido a Gianella Silva, como referencia para el juego hipertextual que ellos mismos protagonizan en la variedad discursiva de sus escritos.

La vida de Gianella Silva (1940-1988) está narrada desde un inteligente juego de la metaficción: estamos ante un personaje creado en la misma historia novelesca por otros personajes de la propia novela: los hermanos Irene, Emilio y

63 Mónica Ojeda, *La desfiguración Silva* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2014), 128. Esta novela ganó el V Premio Latinoamericano de Novela «Alba Narrativa 2014», para escritores menores de cuarenta años, convocado por la Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (ALBA), a través del Proyecto Grannacional ALBA Cultural y del Centro Cultural Dulce María Loynaz de La Habana, Cuba.

Cecilia Terán, contruidos en la tradición de los brillantes y singulares hermanos Glass, de J. D. Salinger. Pero el juego es más profundo aún: en la novela existe otro personaje llamado Gianella Silva, que es una fotógrafa de veinte años, amiga de los hermanos Terán. Ambos personajes se disputan su existencia en la realidad de la ficción novelesca: Gianella Silva, la fotógrafa, siente que debe defender su condición de persona real, desde antes de que se descubriera la superchería de los hermanos Terán, frente a la existencia del personaje de la cineasta tzántzica Gianella Silva que ya está muerta, pero que le ha arrebatado su nombre. «La verdad, la única en este desierto de repeticiones, es que mi nombre no es Gianella Silva: es Gianella Silva»⁶⁴. La Gianella Silva, fotógrafa, se reconoce en su nombre, pero no en el nombre de la cineasta tzántzica.⁶⁵ En su «Cuaderno de rodaje», el personaje de la novela de Ojeda, enfrentado al personaje del guion de los hermanos Terán, se percibe como un ente que pierde su configuración y que se diluye en la invención de la otra; y a partir del juego de la transmutación de lo real en ficticio y viceversa, arribamos, desde la diégesis, al título de la novela:

A Gianella Silva (la otra Gianella Silva), la percibo como un parásito (quizás eso es lo único que tenemos en común); se alimenta de mí a través de los Terán y, en el proceso, se convierte en un ser real y yo en un personaje. Poco a poco (lo sé; lo siento) me voy transformando

64 Ojeda, *La desfiguración...*, 7.

65 Aunque sea un dato extraliterario, el juego de la disputa de identidades entre persona y personaje podría ampliarse si se introduce la variable de que existe una Gianella Silva que fue compañera de colegio de Mónica Ojeda, con características similares al del personaje que es fotógrafa en la novela. Pero este juego de fundir / confundir / confundir el nombre de la persona y el nombre del personaje, similar al que desarrollé en «Los viudos de Gloria Vidal» (*Huellas de amor eterno*, 2000), texto en el que Gloria Vidal es, a la vez, el personaje del cuento y, al mismo tiempo, quien fuera mi compañera de estudios en la universidad, ya sería objeto de otro trabajo: en algún momento escribiré un texto en el que dialoguen Gloria Vidal y Gianella Silva, los personajes que se apropian de un nombre, invocando la ficción, y convierten los nombres de sus verdaderas dueñas, las personas reales, en nominaciones de los personajes literarios que son la única realidad para quienes leen un texto.

en su desfiguración, en la representación imperfecta y fragmentada de su imagen.

Los Terán juegan a hacerme desaparecer detrás de una ficción.

Título: «La desfiguración Silva»⁶⁶.

Los personajes de la novela viven en el mundo del arte: estudian y enseñan teatro, cine y literatura. Esta situación le permite a la autora desarrollar una serie de debates sobre el arte conceptual y su validez, la relación entre la escritura cinematográfica y la literatura, la moralidad del arte y los mecanismos de la violencia sobre los cuerpos, el funcionamiento del mecanismo de las influencias, etc., con las consiguientes referencias y juegos intertextuales de los que está poblada la novela. Al mismo tiempo, esta variedad temática se expresa en una variedad de géneros discursivos: entrevistas (retocadas y no), testimonios, cuaderno de apuntes, el guion de un cortometraje titulado *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, —que es un verso del poema «Formas», de Alejandra Pizarnik—⁶⁷, fotografías, poemas, un ensayo académico publicado en una revista cultural cuyo nombre es un guiño a *Guaraguao*, revista de cultura latinoamericana.

La invención de Gianella Silva, la cineasta tzántzica, se presenta como el elemento lúdico central de esta novela. El capítulo «Papeles encontrados. Breve biografía de Gianella Silva (1940-1988)»⁶⁸ es un texto de ficción dentro de la ficción. Los hermanos Terán, Irene, Emilio y María Cecilia, que se mueven como un trío indisoluble de estetas amorales, que siempre anda tramando algo y utilizando a los demás para sus propios fines, son los creadores de Gianella Silva.

66 Ojeda, *La desfiguración...*, 102.

67 Copio el poema: «no sé si pájaro o jaula / mano asesina / o joven muerta entre cirios / o amazona jadeando en la gran garganta oscura / o silenciosa / pero tal vez oral como una fuente / tal vez juglar / o primera en la torre más alta», en Alejandra Pizarnik, *Poesía completa* (Barcelona: Editorial Lumen, 2001), 199.

68 Ojeda, *La desfiguración...*, 118-135.

El trío la dota de una biografía, personal y artística, a la que le falta la riqueza política del momento histórico en que surgió el tzantzismo, de tal manera que los hermanos nos entregan una historia novelesca, destinada a engañar al mundo ficticio, dentro de la ficción novelesca de la que ellos también son personajes.

Al mismo tiempo, los cinéfilos hermanos Terán se convierten en autores de la filmografía de Gianella Silva y de su recepción crítica: inventan las sinopsis de los supuestos cortometrajes de Silva al tiempo que inventan los comentarios que los tzántzicos escriben acerca de la obra de aquella. De esta forma, los personajes de la novela fabrican algunos elementos paratextuales y metatextuales de la novela. Luego, convencerán a Michel Duboc para que escriba un artículo académico sobre esta cineasta cuya obra se ha perdido. Y, no obstante que los hermanos Terán se presentan como los autores del cortometraje *Amazona jadeando en la gran garganta oscura*, dedicado a la memoria de Silva, lo incluyen en la filmografía de esta última. Gianella Silva, la fotógrafa, comentará lo que le dice Cecilia Terán, en términos de lo que para ella significa la disolución de su propia identidad en el juego de espejos que representan Gianella fotógrafa / Gianella cineasta tzántzica: «“De *Amazona jadeando en la gran garganta oscura* se podría decir: este es el corto de Gianella Silva, el personaje que lo ha escrito en los autores”, me dijo y, aunque parezca imposible, yo no supe si hablaba de mí o de la otra»⁶⁹.

Daniel, el profesor al que los hermanos Terán tienden una trampa con el hallazgo de un guion, supuestamente escrito por Gianella Silva, condena la falsificación de los ejemplares de *Pucuna*, que llevan a cabo los hermanos. En cambio, el brasileño Duboc, amigo de Daniel, que también es utilizado por los Terán e inducido por estos a escribir el ya mencionado artículo académico sobre Gianella Silva, justifica a los hermanos pues considera que lo hecho por ellos es un trabajo de arte conceptual digno de admiración. Los Terán parecen sentirse

69 Ojeda, *La desfiguración...*, 98.

como huérfanos que necesitan matar a su padre muerto.

—La historia empieza con la escritura —me dijo Duboc por teléfono—. Tienes que entenderlo o estás jodido: lo que ellos querían era cambiar una parte de la historia, agregar una mujer a los tzántzicos, una cineasta brillante en donde no hubo cineastas brillantes; una mujer en donde solo hubo hombres y también inventar a la mejor creadora que haya existido jamás en ese país de mierda. Son jóvenes que se avergüenzan de no tener tradición, de no tener padres ni un pasado, o sí: de ser hijos de una tradición que los caga en su puta madre.⁷⁰

La cuestión en disputa tiene que ver con el tema recurrente de la verdad y la mentira en la obra de arte, y, además, con la construcción de una tradición en el marco de una historiografía artística y literaria que, para las demandas de las generaciones presentes, carece de elementos significativos. Volvemos al planteamiento parricida de los tzántzicos que estaban dispuestos a reducir la cabeza de todos sus antecesores para destruir un pasado colonial. Sin embargo, para los hermanos Terán, en distanciamiento ideológico de los planteamientos de los tzántzicos, la invención de una tradición es solo un juego esteticista sin historia, es decir, vaciado de la acción y militancia políticas que cohesionaba al tzantzismo.

Un tipo de novela contemporánea es similar a una colcha de retazos que se arma con fragmentos de diversa procedencia. La novela de Mónica Ojeda está armada de aquella manera. Al interior de la novela, «El cuaderno de rodaje, por Gianella Silva»⁷¹ aparece como un capítulo, armado también como una colcha

70 Ojeda, *La desfiguración...*, 64.

71 Ojeda, *La desfiguración...*, 94-112. El capítulo «Ensayo de Michel Duboc publicado en la revista *Guaragua*» también está armado con cinco fragmentos seleccionados, supuestamente, del ensayo total.

de retazos, que incursiona en los debates contemporáneos sobre el lenguaje del cine y la literatura y, al mismo tiempo, sobre la escritura como artificio representacional del mundo, tal como lo plantearan Shklovski y Jakobson: «Escribir no es natural. Escribir es ir contra la naturaleza inane de la lengua»⁷². Gianella Silva se ejercita en el mecanismo borgeano de crear una bibliografía, es decir títulos sin obra como en el caso de Pierre Menard, y, además, reinterpreta a su modo al emblemático escritor del siglo veinte del *Quijote*, cargándolo de una lectura contemporánea signada por la novedad:

Pierre Menard no es un escritor, es un artista conceptual. Lo imagino en un museo de arte contemporáneo exponiendo una página arrancada de *Don Quijote de la Mancha* y firmándola con su nombre. Imagino a varios curadores discutiendo el genial concepto de la literatura como un organismo pluricelular en el que sus células (obras) interactúan necesariamente con otras, y por lo tanto, ninguna lectura o escritura existe de forma independiente.

Pero Pierre Menard no es un escritor, es un artista conceptual. Y eso hay que recordarlo.⁷³

La diversidad textual e invención de la cineasta tzántzica Gianella Silva se conjugan con una multiplicidad de referencias artísticas, literarias y cinematográficas que hacen de la novela un desafío intelectual en cada disquisición teórica. Marcelo Báez, que también ha escrito la bioficción de un personaje inventado, señaló que la novela de Ojeda «es un texto que no solo contiene teoría, sino que también genera teoría. En ese sentido, la obra funciona como una teoría de la novela o una teoría de la representación. El texto en sí mismo contiene

72 Ojeda, *La desfiguración...*, 102.

73 Ojeda, *La desfiguración...*, 103-104.

todas las coartadas teóricas sobre cualquier tema que se le quiera cuestionar»⁷⁴. *La desfiguración Silva*, de Mónica Ojeda, es una novela de escritura impecable e implacable que convierte al texto en un espacio que involucra a sus lectores en un deslumbrante juego intertextual.

LA IMPOSTURA HIPERTEXTUAL

En el capítulo «Cronología bibliográfica (IV)», de *Nunca más Amarilís*, de Marcelo Báez Meza, el narrador dice que, para 1981: «El consejo editorial de la Revista Cuadernos de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil acepta publicar un poema de Mágara Sáenz para el número 10. La autora le envía una carta a Raúl Vallejo Corral, miembro del comité, rechazando el ser publicada en la sección “Aprendices de brujo”»⁷⁵. El dato es correcto, pero está incompleto. En realidad, la carta de Mágara Sáenz hizo que el comité revisara el proceso; finalmente, decidimos que el poema no se publicaría, pues, más allá de que este tenía deudas impagables con la poesía de Antonio Cisneros, carta y poema lucían sospechosamente apócrifos. Como era de esperarse, la carta de Mágara Sáenz no fue respondida. Así, embromando al texto desde el texto, es como, durante la lectura, se entra en el juego metaficcional que plantea la novela *Nunca más Amarilís*.

Mágara Sáenz es el nombre de una poeta ecuatoriana incluida por tres escritores peruanos, Mirko Lauer, Abelardo Oquendo y Antonio Cisneros, en la antología *Poemas del amor erótico*⁷⁶ con un poema sin título, que proviene del supuesto libro *Otra vez Amarilís*. En una entrevista para *Buen Salvaje* que le hiciera

74 Marcelo Báez Meza, “*La desfiguración Silva*”, reseña, en *Kipus. Revista Andina de Letras*, No. 39 (2016): 182-183.

75 Marcelo Báez Meza, *Nunca más Amarilís* (Quito: Libresa, 2018), 174. Esta novela ganó la tercera edición del Premio Nacional de Novela Corta «Miguel Donoso Pareja», en 2017.

76 «El tiempo ha pasado y vuelves a mi memoria...», de *Otra vez Amarilís*, en *Poemas del amor erótico*, compiladores Mirko Lauer y Abelardo Oquendo; introito: Antonio Cisneros (Lima: Mosca Azul Editores, 1972), 37-38.

Dante Trujillo, en 2011, Abelardo Oquendo precisa: «Ahí [en *Poemas del amor erótico*] hay dos poetas inventados. Un uruguayo [Diego Dónovan Azuela], que inventó Mirko, y una ecuatoriana, que inventé yo»⁷⁷. Los peruanos, en términos de Genette, inician este juego *hipertextual* que se extiende a todo lo que rodea a Mágara Sáenz pues, con el título del supuesto libro de Sáenz, nos ofrecen la pista para remitirnos al *hipotexto* que contiene el caso de Amarilís, la inidentificada con certidumbre, poeta peruana que escribiera la «Carta a Belardo», texto que Lope de Vega incluyó en *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos* y a la que él respondió en el mismo libro con los tercetos unificados de «Belardo a Amarilís». Al mismo tiempo, la novela de Báez, en este juego *hipertextual* del que estamos hablando, por un giro en su pacto de verosimilitud con los lectores, se transforma, desde la ficción que ella misma crea, en el *hipotexto* del poema de la antología de marras.

Aunque parezca más propio de la ficción que de la realidad, Mágara Sáenz, según la investigación realizada por el propio Báez que está incluida como un capítulo de su novela, aparece en ocho antologías publicadas en varios países por prestigiosas editoriales.⁷⁸ Así, el de Mágara Sáenz es un caso particular en la historiografía de la literatura hispanoamericana, pues, a partir de un divertimento literario la poeta y su texto se convirtieron en un bulo poético que circula en libros y en innumerables sitios de Internet, de tal forma que, incluso, «en San Valentín puedes usar el celebrado poema “De otra vez Amarilís” para enviárselo a tu pareja. Una plataforma te ofrece un par de versos del mentado texto erótico en una tipografía bonita y un fondo vistoso»⁷⁹.

77 Báez, *Nunca más...*, 95.

78 El listado de las antologías con sus respectivas fichas bibliográficas, además de breves comentarios sobre ellas, consta en las páginas 109 a 112 de la novela. Entre las editoriales internacionales están Lumen, Vicens Vives, Villegas Editores, y Visor. La Biblioteca Ayacucho la incluye en su tomo de *Poesía amorosa latinoamericana*.

79 Báez, *Nunca más...*, 121. La postal, que menciona a Mágara Sáenz como autora y señala a «Otra vez Amarilís» como referencia, se encuentra en Pinterest, con autoría de elojlector.com y el verso escogido es: «Entonces, éramos nosotros / no tú, no yo / me quíerote te gózame, /

A partir de la invención de los peruanos, Marcelo Báez ha escrito una excepcional novela, basada en una exhaustiva investigación de corte académico sobre lo que llama «la impostura metatextual». En *Nunca más Amarilis* la propuesta de la metaficción se desarrolla en clave lúdica de manera totalizante pues consigue abarcar casi todo el espectro y las aristas del juego que plantea y desarrolla, de tal forma que se puede afirmar que esta novela es un paradigma de cómo trabajar las referencias metaliterarias en función de la escritura novelesca.

Tanto en el título como en el subtítulo, «Bioficción definitiva de Mágina Sáenz», el autor abre el escenario lúdico de su novela y el del pacto literario que habrá de proponer a sus lectores. En el caso del título, dado que el libro fue enviado a un concurso con el nombre de Miguel Donoso Pareja, el autor, al tiempo que construye un contrapunto con el título del supuesto libro de Sáenz, *Otra vez Amarilis*, hace un guiño a *Nunca más el mar*, novela de Donoso Pareja, y se inscribe en la tradición de la impostura. En el caso del subtítulo, si la *bioficción* es el relato con elementos de ficción de la biografía de una persona y, en este caso, la biografiada es un personaje inventado, estamos ante un doble juego de la ficción, en la línea de ancestros, similar al que lleva a cabo Cervantes en la segunda parte del *Quijote*: la invención de una vida novelada para un personaje que es una invención literaria. La condición *definitiva* de esta *bioficción* añade un elemento que cierra las posibilidades de que otras plumas —bien podría decir la pluma de Báez, montándose en la tradición cervantina: «Para mí sola nació Mágina Sáenz, y yo para ella»— continúen escribiendo sobre la vida del personaje:

La Amarilis ha perdido sus hojas para regresar a la sombra.

Ya nadie puede regarla.

Nunca más Amarilis.

Que tengan cuidado las personas que te quieren inventar porque

pueden convertirse en víctimas de su propia invención.⁸⁰

No obstante que, en *Poemas del amor erótico*, los compiladores consignan el natalicio y la muerte de Mágina Sáenz: «Guayaquil, 1937-1964», Marcelo Báez ha refutado esa ligereza del trío peruano y, con la misma libertad de la que estos hicieron uso, ha creado en la escritura de *Nunca más Amarilis* una vida literaria para convertir a esta poeta apócrifa en una realidad de la ficción novelesca.⁸¹ En la cronología biobibliográfica, Báez señala 1948 como año de nacimiento y ofrece los datos familiares básicos de Mágina Sáenz:

Nace en Guayaquil el 29 de febrero de año bisiesto. Es la última hija de Roberto Sáenz, un profesor de Matemáticas del Colegio 28 de Mayo, y de Aitana Alcedo, una costurera. El 1 de marzo es bautizada como Mágina Amarilis Sáenz Alcedo. Tiene tres hermanos mayores: Aníbal, nacido en 1944; Matías, en 1946, y Joselo en 1947.⁸²

En *Nunca más Amarilis* encontramos un divertimento estético a base de guiños literarios de variada índole: por sus páginas transitan historias de juegos metatextuales sobre Juan Ramón Jiménez y Jorge Luis Borges; el autor incluye a Mágina Sáenz en varios episodios públicos relacionados con escritores, como los plagios de Alfredo Bryce Echenique, o la revelación que hizo José Donoso sobre su homosexualidad, a quien lo empareja con el también inventado poeta uruguayo Diego Dónovan Azuela; e, incluso, da cuenta de un «tórrido romance» entre Mágina Sáenz y Marcelo Chiriboga, el apócrifo escritor ecuatoriano

80 Báez, *Nunca más...*, 251.

81 Marcelo Báez me dijo: «la idea era hacer de mi novela una contra a todo lo que se dijo sobre Mágina y empiezo derribando ese mito biografista: ella no nació en 1937 y no murió en 1964 por la razón de que está viva... lo mismo pasa con los nombres y apellidos de ella que aparecen completos en la cronología... se trata de dar la visión biografista definitiva de la poeta...», en Marcelo Báez, Conversación por whatsapp, 4 de junio de 2020.

82 Báez, *Nunca más...*, 20.

del *Boom*, inventado por Donoso y Carlos Fuentes; asimismo, revela la relación de Sáenz con el poeta Fernando Nieto Cadena, a quien conoce durante una conferencia en la Universidad de Babahoyo, en 1978: «Entre ambos surge una gran pasión que se interrumpe con la ida de Nieto a México»⁸³.

La novela tiene dos voces narrativas principales que participan en el juego metaliterario y apuntalan la verosimilitud de la historia: una primera persona narrativa, que es la voz de Márgara Sáenz, lo que permite que ella cuente su vida desde su propia perspectiva; esta se combina con una voz en tercera persona, que tiene cierto tono de objetividad didáctica; esta voz construye una cronología biobliográfica que presenta la historiografía de la metaficción y reconstruye, como si se tratase de artículos académicos, los casos de Borges y la tesis de su inexistencia y de Juan Ramón Jiménez y su ilusión amorosa por una peruana, cuyas cartas al poeta también fueron un bulo.

Además, existen voces narrativas complementarias: la de Georgina Hübner que recuerda, ya vieja, la falsa correspondencia epistolar con Juan Ramón Jiménez; la de Marta de Nevares Santoyo que, a través de una carta dirigida a su e-lector, señala que Lope de Vega «es una invención de quien firma este libelo»⁸⁴ y que «Márgara Sáenz será mi plenipotenciaria en el nuevo continente. Será la Amarilis indiana. La musa de los Andes»⁸⁵; voces de una correspondencia entre M. con Fernando Iwasaki, Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, que intenta averiguar el origen de Sáenz; la voz de Miguel Ángel Huamán, catedrático peruano que escribe un artículo sobre Márgara Sáenz, profusamente divulgado en Internet, acerca del que confiesa: «El artículo por el que me interrogas es ficción, puro ejercicio de la parodia e ironía sin ninguna intención oculta, solo diversión»⁸⁶.

La novela está contada con un inteligente sentido del humor que se desprende de manera natural de lo que se cuenta y que despliega, en todo momen-

83 Báez, *Nunca más...*, 146.

84 Báez, *Nunca más...*, 205.

85 Báez, *Nunca más...*, 209.

86 Báez, *Nunca más...*, 185.

to, un sinnúmero de referencias intertextuales. El humor se combina con una estrategia narrativa que incorpora la transgresión permanente de las fronteras entre realidad y ficción, lo que convierte a la novela en un juego continuo que desborda la noción de verdad en el texto narrativo. El tono de este juego, presente a lo largo de la novela, lo encontramos, por ejemplo, al llegar a 1976 y localizar a una Márgara Sáenz, cazadora de autógrafos, en medio del cinematográfico puñetazo de Vargas Llosa a García Márquez: «Antes de dejarlo tumbado en el suelo, el de Arequipa le dijo, según lo que luego contará Sáenz: “¡Esto, por lo que le hiciste a Patricia en Barcelona!”. Márgara se acerca para ayudar al escritor a levantarse junto a Elena Poniatowska y Mercedes Barcha»⁸⁷; o, al llegar a 1980 en la cronología biobliográfica, en cuyo acápite se mezclan con humor datos fácticos con datos ficticios para construir una verdad literaria: «Se publica *Colectivo*, una antología de la poesía guayaquileña realizada por Jorge Velasco Mackenzie. Márgara Sáenz es excluida de la compilación por presiones de Antonio Cisneros, según recientes revelaciones del antologador»⁸⁸. La cronología termina en 2018 con una perla humorística que está engarzada en la mirada irónica sobre la espectacularidad que hoy en día enmarca al oficio de escribir: «Haruki Murakami es el invitado de honor de la Feria Internacional del Libro de Quito. Lo primero que el escritor japonés musita en un titubeante español apenas baja del avión, el 11 de noviembre, es “Quiero conocer a Márgara Sáenz”»⁸⁹.

Asimismo, en el capítulo en el que se cuenta acerca del aprendizaje del lenguaje poético que lleva a cabo Márgara Sáenz, bajo la tutela de Ileana y Gonzalo Espinel, se expone una cátedra de preceptiva literaria y, de esta manera, el autor nos prepara para el capítulo «Por una hermenéutica del poema». Este capítulo, en función de la trama, desnuda la falsía textual de «la trinka peruana», como llama Márgara a sus inventores. La deconstrucción del poema, «una sarta

87 Báez, *Nunca más...*, 144.

88 Báez, *Nunca más...*, 146.

89 Báez, *Nunca más...*, 229.

de lugares comunes de la misoginia»⁹⁰, según la propia Sáenz, aparte de ser una lección de cómo se comenta un texto poético, es también una clase magistral sobre el lenguaje de la poesía erótica. La deconstrucción comienza con la publicación de dos sonetos de autoría de Mágina Sáenz, uno invertido y otro guardado, que son presentados como la génesis del poema apócrifo que apareciera en *Poemas del amor erótico*: «Sé que son poemas menores, pero forman parte de mis primeros balbuceos poéticos. Borradores del borrador de un borrador. Hay rípios, metros mal contados, disonancias, pero mías. La trunca de poetas tomó esas dos hojas e hizo de ellas algo indigno de ser firmado por mí»⁹¹.

El juego metatextual desarrollado por Báez consigue la apropiación de la autoría del poema por parte de quien, en la novela, aparece como la verdadera Mágina Sáenz y desplaza al campo del plagio a quienes la inventaron. Una hiperconsciencia identitaria lleva a Sáenz a reflexionar sobre la condición de ser ella misma un invento, al igual que Diego Dónovan Azuela, pero en su caso, se siente aún más utilizada por la demagogia de sus antologadores: «Es como si estos jóvenes peruanos se hubiesen sentado a tomar pisco para darse cuenta de la ausencia de lo femenino en el libro»⁹².

Trabajando con las herramientas del comentario de texto junto con un humor corrosivo, el análisis del poema apócrifo de la *falsa* Mágina Sáenz, la de la antología, realizado por la *verdadera* Mágina Sáenz, la de la novela, destroza, desde el primer verso —*El tiempo ha pasado y vuelves a mi memoria*—, al texto de la antología: «Declaración sencilla, llana, escueta, casi como un reporte meteorológico»⁹³. El comentario negativo continúa con el siguiente verso: «Si no fuera por la alusión a la Cream-Rica, sería el comienzo más aburrido y descriptivo en cualquier poema del mundo. El uso manido del apóstrofe»⁹⁴. Luego calificará de

90 Báez, *Nunca más...*, 245.

91 Báez, *Nunca más...*, 235.

92 Báez, *Nunca más...*, 235.

93 Báez, *Nunca más...*, 239.

94 Báez, *Nunca más...*, 240.

lugares comunes el uso de «miel» para referirse al semen, del adjetivo «frívola» para el sustantivo «puta», o de «durazno»: «Nada de manzanas, duraznos, peras, naranjas... El dios de la literatura sabe cuán agotadas están en el mercado de las figuras retóricas. Además, esa fruta es una obvia metáfora del fondillo femenino»⁹⁵. El ejercicio crítico de Mágina Sáenz aparece como un contrapunto al poema de los peruanos, de tal forma que el personaje se rebela y aniquila a sus inventores: la fuerza ficcional del texto crítico en voz de Mágina Sáenz convierte al texto de Oquendo en un pastiche de los dos sonetos de aquella.

Hemos dicho que Báez recrea el caso de Georgina Hübner, una admiradora inventada por dos jóvenes limeños con el objeto de conseguir que Juan Ramón Jiménez les enviara sus libros autografiados. Esta recreación no es gratuita y el novelista le procura conexión con la historia principal de su novela. Georgina, que era el nombre de una prima de uno de los jóvenes, se presentó como una lectora devota de la poesía de Jiménez y la correspondencia entre ambos creó tales lazos afectivos que el ilusionado poeta quiso viajar a Lima para conocerla. Los bromistas, al verse en tal aprieto, le hicieron saber al poeta, a través del cónsul peruano, que Georgina había muerto. Y Juan Ramón Jiménez escribió la elegía «Carta a Georgina Hübner en el cielo de Lima», que apareció en su poemario *Laberinto* (1910 – 1911).⁹⁶ Así que Báez, jugando siempre, retoma esta impostura y otros casos para hablar de una tradición de invenciones literarias de escritores peruanos en el capítulo «*Peruvian Hoax History, first draft*». En el capítulo «Georgina Hübner, bajo el cielo de Cuzco», ella da cuenta de su relación con Mágina Sáenz. Retirada en Cusco, ya anciana, Georgina reflexiona

95 Báez, *Nunca más...*, 245.

96 Juan Ramón Jiménez no solo escribió ese poema para Georgina Hübner. En la recopilación del epistolario del poeta, Alfonso Alegre Heitzmann descubrió un poema inédito de J.R.J. dedicado a Georgina Hübner: «Esta mañana fría / me he acordado de ti, Georgina mía. // Mano que me escribía / aquellas cartas, grises de poesía, / cómo la tierra umbría / habrá desbaratado tu armonía, / mano que me decía / ¡ven! / (Y no fui). / ... ¡Qué fría / mañana de dolor, Georgina mía! / L[a] frente] p[ensativa] (Amor)», en Juan Ramón Jiménez, *Epistolario I. 1898 – 1916* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006), 597.

críticamente lo que significa que los poetas varones se inventen musas y poetas mujeres para su divertimento: «Mi relación con Márgara Sáenz no es únicamente textual. Me la presenta mi amigo Nelson Chouchén Otálora⁹⁷ y siento desde el primer instante que somos parte de una sororidad. Sufrimos el escarnio de la imaginación poética patriarcal»⁹⁸.

Esta novela es un territorio metatextual. Báez muestra la investigación exhaustiva del asunto de la propia novela que culmina con un «Examen del primer parcial. Literatura Ecuatoriana IV»⁹⁹, a manera de prueba de opción múltiple, que es una síntesis de elementos anecdóticos destinada a los lectores de la novela. Otro ejemplo es la «Cronología bibliográfica» que responde a una investigación, hecha con rigor académico, que comienza con el origen del uso literario del nombre de Amarilis, que, según la novela, se remonta a Teócrito, nacido en el año 312 a.C. y que luego es retomado por Virgilio en el siglo I a.C., para enseguida ilustrar la aparición de una Amarilis en la obra de Lope de Vega, y así, continuar hasta nuestros días. También tenemos la «Ponencia al VII Congreso de Ecuatoandinistas», que es una lúcida reflexión teórica acerca de cómo la literatura se transfigura en su circulación en las redes sociales. En la ponencia se trata la *literaredtura*, que ha generado la ilusión de poseer conocimiento sobre autores y obras a partir de la repetición sin contrastar de la información que circular en la red: «Es la infame turba conectada la que impone su capricho inventivo». Además, la ponencia pone en evidencia la irresponsable expansión del personaje de Márgara Sáenz en la esfera de la red a partir de la repetición del artículo, escrito como divertimento, del profesor Huamán:

97 En la novela *Los impostores*, de Santiago Gamboa, este personaje es descrito así: «La vida de Nelson Chouchén Otálora estaba llena de contradicciones: odiaba la academia literaria a la que él mismo pertenecía; detestaba a los críticos, a pesar de ser él uno de los más prestigiosos de la América Hispánica, y desdeñaba la poesía, que era su fuerte entre las diversas disciplinas que, de forma muy prolífica —sus detractores decían “verborreica”—, practicaba», (Bogotá: Seix Barral, 2002), 57.

98 Báez, *Nunca más...*, 198.

99 Báez, *Nunca más...*, 201-204.

Tenemos entonces un proyecto artístico involuntario en el que un grupo de blogueros, sin ponerse previamente de acuerdo, crea un carácter femenino. Curiosamente la forma de ilustrar el personaje no es insertar una fotografía o dibujo de una posible Márgara. La estrategia que todos los blogueros asumen es la de citar, parcial o totalmente, el poema «De Otra vez Amarilis». Una actitud atraviesa a estos entusiastas egonautas: regodearse públicamente en el hecho de estar descubriendo a una poeta inventada.¹⁰⁰

Marcelo Báez le ha conferido una vida a Márgara Sáenz. Lo que fue una broma literaria se convirtió, con la novela de Báez, en una propuesta estética: hacer de un personaje de ficción, una ficción de un personaje que se vuelve real, en tanto personaje: la verdad literaria de la Márgara Sáenz de Báez se superpone al bulo de la Márgara Sáenz de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, que la incluyeron en la antología de marras con la complicidad de Antonio Cisneros. En el desarrollo de la cronología, Báez señala, creando una tradición para la Márgara Sáenz de su novela, los antecedentes de poesía erótica escrita por mujeres en Ecuador y deja al descubierto la superficialidad de quienes hicieron la antología. Así, menciona que, en 1935, aparece *Labios en llamas*, de Lydia Dávila, quien «con la fuerza y contundencia de sus poemas, constituye un argumento en contra de la creencia errada de que el poema “De otra vez Amarilis” le enseñó a las mujeres ecuatorianas a escribir poesía amoriosa»¹⁰¹; y que en 1957 se publica una antología de Mary Coryle (1901-1976), seudónimo de María Ramosa Cordero y León, cuyo poema «Bésame» es «uno de los textos más candentes de la poesía ecuatoriana [lo que constituye un] argumento en contra de la supuesta cátedra de lírica erótica que ofrece “De otra vez Amarilis”»¹⁰². Justamente, la crítica Ce-

100 Báez, *Nunca más...*, 119.

101 Báez, *Nunca más...*, 18.

102 Báez, *Nunca más...*, 59.

cilia Vera de Gálvez, en el párrafo final de su reseña sobre *Nunca más Amarilis*, ha remarcado la minuciosidad del trabajo de investigación sobre el que se edifica el andamiaje de la novela:

Finalmente, hay que resaltar la prolija labor de investigación realizada por el autor quien ha documentado todos los referentes históricos y de seguimiento de la autora inventada que pasó como real y forma parte de algunas consideraciones de la literatura ecuatoriana con el único poema que se le conoció. Es “una pesquisa” en realidad, como bien se menciona en la contratapa del libro, que teje minuciosa y hábilmente los hilos de una supuesta vida hasta darle un sitio en el discurso mediático de nuestros días.¹⁰³

Báez radicaliza el juego metaficcional y prolonga la existencia de Márgara Sáenz, más allá de la novela, siguiendo un lineamiento esgrimido en un capítulo de la novela: «Para existir hay que estar en la red, no importa si eres real o no. El estar en línea te convertirá en una realidad»¹⁰⁴. Por eso, a través de la cuenta de tuitter @saenzmargara, Márgara Sáenz se transforma en un personaje transgresor de las categorías de tiempo y espacio de la ficción narrativa que sobrevive, como *hipertexto* de sí misma, en el relato que se expande en la virtualidad del ciberespacio. En síntesis, *Nunca más Amarilis*, de Marcelo Báez Meza, es un texto que propone, desde una radical metaficción, un juego narrativo de humor inteligente, evidencia una aguda investigación que utiliza con sabiduría el hallazgo literario y es paradigma de una novela divertida de rigurosa escritura.

COLOFÓN

El crítico norteamericano Harold Bloom sostiene, en *El canon Occi-*

103 Cecilia Vera de Gálvez, Reseña de *Nunca más Amarilis*, en *Kipus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales* (Quito) # 45 (I Semestre 2019): 134.

104 Báez, *Nunca más...*, 122.

dental, que el centro del canon de la literatura es Shakespeare: creo que tendría razón si se hubiera referido a la literatura anglosajona.¹⁰⁵ Bloom hace un paralelo entre Shakespeare y Dante para definir quién es el verdadero centro, y termina decantándose por el primero; aunque, le otorga condición de *escritores universales*, además de a aquellos, también a Cervantes y a Tolstoi. Pero la escritura literaria es escritura en una lengua y en una cultura determinadas, por lo tanto, la brillantez de aquella podría compararse solo con otras escrituras en la misma lengua. Por tanto, aún sospechando de la categoría de centralidad canónica, no sería aventurado sostener que el texto central del canon en lengua castellana es el *Quijote* de Cervantes.

Las novelas ecuatorianas que hemos analizado, por las razones ya desarrolladas en su momento, están inscritas en la tradición *hipertextual* del *Quijote*. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* imita y amplía el lenguaje y las aventuras de don Quijote. *Y no abras la ventana todavía* reflexiona desde la acción novelesca sobre el eros de la palabra y enfrenta desde la voz femenina al patriarcado intelectual, partiendo de la referencia a un poema modernista. *El Pinar de Segismundo* desarrolla, desde una trama hilarante y rocambolesca, una crítica cultural contra una vertiente literaria anquilosada desde otra vertiente ya superada de esa misma tradición. *La desfiguración Silva* inventa a una cineasta tzántzica a partir una narración construida desde diversos géneros discursivos y una multiplicidad de reflexiones *metatextuales* sobre cine, literatura y arte, generando en sí misma su propio juego hipertextual. Y *Nunca más Amarilis* se apropia de un personaje inventado por otros, que lo hicieron en son de chacota, para transformarlo en un personaje auténtico en la ficción, de tal manera que termina desplazando a la

105 «Writing it is, most certainly: Shakespeare is the Canon. He sets the standard and the limits of literature. [...] Shakespeare is to the world's literature what Hamlet is to the imaginary domain of literary character: a spirit that permeates everywhere, that cannot be confined». «Escribirlo, sin duda: Shakespeare es el Canon. Él pone el estándar y los límites de la literatura [...] Shakespeare es al mundo de la literatura lo que Hamlet es al dominio de la imaginación de un personaje literario: un espíritu que permea en todo lugar, que no puede ser confinado». (La traducción es mía). Harold Bloom, *The Western Canon* (New York: Riverhead Books, 1995), 47 y 50.

zona de la referencia al texto que originó la broma.

En el discurso que envió a la Academia Ecuatoriana de la Lengua, Juan León Mera era consciente de la tensión entre *tradición* y *novedad*, respecto del uso de la lengua:

No quiero decir que debemos echarnos en brazos del arcaísmo, no: huyamos de él y detestemos la afectación que lleva a lo ridículo; nadie ignora que los idiomas siguen, como es natural, el curso de la civilización, y que están sujetos a la ley universal de los altibajos y variaciones, de cuyo poder no hay cosa en el mundo que pueda sustraerse; mas no por esto desechemos tampoco a cierra ojos lo propio, castizo y excelente, so pretexto de que es antiguo, por lo que la desatentada novelería ha puesto a la moda sin necesidad, y antes con detrimento de las condiciones que hacen hermosísimo y por todo extremo apreciable nuestro idioma.¹⁰⁶

La consciencia de la transtextualidad, en general, y de los vínculos hipertextuales, en particular, ha convertido a escritoras y escritores, al parecer, en la imagen viva de don Quijote arremetiendo contra los títeres del retablo del maese Pedro, convencidos de que la realidad del mundo reside en la realidad de la historia narrada, es decir, en el texto. De ahí que, en medio de la efervescencia de la novedad literaria, nunca debemos olvidar la presencia de la tradición; entre otros motivos porque en la escritura somos herederos de una lengua literaria que nos ha formado y, al mismo tiempo, somos protagonistas de una ruptura. En la esfera de la lengua literaria, enfrentados a esa aporía, escribimos nuestra novedad siempre marcada por lo antiguo de la propia tradición.

*Santa Ana de Nayón, Quito,
marzo de 2020 – marzo de 2021*

TEXTOS CONSULTADOS

- Anderson Imbert, Enrique. *El arte de la prosa en Juan Montalvo*. Medellín: Editorial Bedout, sfe.
- Báez Meza, Marcelo. *Nunca más Amarilis*. Quito: Libresa, 2018.
- _____. «La desfiguración Silva». Reseña. *Kipus. Revista Andina de Letras*. No. 39 (2016): 182-183.
- Bloom, Harold. *The Western Canon*. New York: Riverhead Books, 1995.
- Cárdenas Espinosa, Eliécer. *El Pinar de Segismundo*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008.
- Carrión, Jorge. *Librerías*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Juventud, 1995.
- _____. «Prólogo al lector». En *Novelas ejemplares. Obra completa, 6: La gitanilla y El amante liberal*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- «Fundación de la Academia Ecuatoriana». En *Anuario de la Academia Colombiana, Año de 1974*, 260-269. Bogotá: Imprenta de El Tradicionista, 1874.
- Gamboa, Santiago. *Los impostores*. Bogotá: Seix Barral, 2002.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* [1962]. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Jácome Clavijo, Jorge. *Capítulos que se le olvidaron a Montalvo*. Ambato: Casa de Montalvo, 1995.
- Jiménez, Juan Ramón. *Epistolario I. 1898 – 1916*. Edición de Alfonso Alegre Heitzmann. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006.
- Manzano, Sonia. *Y no abras la ventana todavía (zarzuela ligera sin divisiones aparentes)*. Quito: Editorial El Conejo, 1994.
- _____. «Palabra de mujer». En *Espalda mordida por el humo*, 53-54. Quito: El Ángel Editor, 2013.
- Mera, Juan León Mera. *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana, desde*

- su época más remota hasta nuestros días. Quito: Imprenta de Juan Pablo Sanz, 1868.
- Montalvo, Juan. *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Ambato: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo de Tungurahua, 2005.
- _____. *Epistolario de Juan Montalvo*, v. 2. Edición de Jorge Jácome Clavijo. Ambato: Casa de Montalvo, 1995.
- _____. «Capítulo que se le olvidó a Cervantes». En *El Cosmopolita*. T. II, 19-23. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1923.
- Naranjo, Plutarco. «Los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo». *Kipus. Revista Andina de Letras*. No. 20 (2006): 29-48.
- Ojeda, Mónica. *La desfiguración Silva*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2014.
- Ortega Caicedo, Alicia. «La novela ecuatoriana del siglo XXI. Nuevos proyectos de escritura II: Filiaciones literarias, conexiones, reescrituras». Informe de investigación para el Comité de Investigaciones de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Quito: Repositorio Institucional UASB-Digital, 2017.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Editorial Lumen, 2001.
- Rumazo, Lupe. «La marcha de los batracios». En *Cuento ecuatoriano contemporáneo*. Tomo II, 57-75. Antología de Hernán Rodríguez Castelo. Clásicos Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, v. 46. Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel, sfe.
- Valencia, Leonardo. «Los manuscritos de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo». *Kipus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*. No. 42 (2017): 109-133.
- Varios autores. *Revista Pucuna. Tzántzicos. Facsímil 1962-1968*. Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2010.
- Vera de Gálvez, Cecilia. «*Nunca más Amarilis*». Reseña. *Kipus. Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*. No. 45 (2019): 131-134.

EL OFICIO DE ESCRIBIR Y LA PROFESIÓN LITERARIA

Lección inaugural de la Maestría de Escritura Creativa de la Universidad de las Artes

Imaginemos que somos transeúntes de la única calle del barrio de Las Peñas, en Guayaquil; ese empedrado ancestral que recorre las faldas del cerro Santa Ana, aquel cerro cabeza de iguana que se zambulle en las aguas mansas de la ría. Imaginemos que, de adentro de una colorida casa de artista, emerge el run-rún de una bohemia que es todas las bohemias como si entre las piedras del piso del recibidor de aquella, y no en la vieja casa de la calle Garay de Buenos Aires, se encontrara el verdadero Aleph, a despecho de Carlos Argentino Daneri: «¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?»¹⁰⁷. Imaginemos que estamos en la entrada del barrio, frente al mosaico de azulejos con el retrato del poeta que da nombre a la calle, y leemos:

Homenaje de la Junta Cívica de Guayaquil

NUMA POMPILIO LLONA

Nació marzo 5 1832 Guayaquil

Murió abril 4 1907 Guayaquil

Patriota e inspirado poeta. Escribió y publicó en español y francés, dramas, cuentos y novelas. Nos representó con singular lucimiento en el Exterior. Obtuvo en París su título de médico, pero su vida fue por otros caminos, como la Diplomacia y las Letras. Personaje lleno de nobleza y simpatía, su muerte fue muy sentida.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Jorge Luis Borges, *El Aleph* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 174.

¹⁰⁸ Este mosaico, pintado sobre veinticuatro azulejos, está instalado en la parte superior de la pared de la planta baja de la casa de la entrada al barrio de Las Peñas, en Guayaquil. El mosaico lleva la firma de Carlos López y está fechado en julio de 1973.

Ahora, imaginemos que es octubre de 1905: estamos leyendo *La Mujer. Revista Mensual de Literatura y Variedades* y, gracias al artículo «Homenaje y protesta» nos enteramos de que el Congreso acaba de otorgar una pensión vitalicia a la poeta Dolores Sucre y al poeta Numa Pompilio Llona. En dicho artículo se recuerda que, en julio de 1903, ya se pidió el otorgamiento de la pensión para este último: «Escritores ecuatorianos, hagamos una liga de confraternidad literaria y pidamos en coro á los legisladores de 1903 la jubilación de Llona, el decano de nuestros literatos». También se reclama por la suspensión del homenaje a Dolores Sucre, que debía dárselo ese octubre en Guayaquil. La autora del artículo, Zoila Ugarte de Landívar, reflexiona: «La vida de estos dos grandes poetas ha sido llena de amarguras; soñadores sempiternos de lo bello, siguiendo la senda luminosa, áspera y difícil de la literatura; inquebrantables en su empeño, llegaron al fin á la cumbre de la gloria, rodeados del prestigio del genio»¹.

Más de cien años después, en esa senda *luminosa, áspera y difícil* continuamos caminando quienes nos dedicamos al oficio de escribir: todavía se mezquina desde las diversas instancias del Estado, a nivel nacional o local, el reconocimiento en términos económicos, no solo al oficio de escribir sino también a la profesión literaria. Y, más que nunca, existe la urgencia de formular e institucionalizar una política pública dirigida a fortalecer la producción editorial y la creación de públicos, a reconocer profesionalmente el trabajo de quienes escriben y, en general, a crear mejores condiciones para el desarrollo de la creación literaria y, por ende, de la industria del libro.

Las pobreza y dificultades de los oficiantes de la palabra son de vieja data, si no que lo diga don Miguel de Cervantes, quien, diecinueve días antes de morir, ingresó a la Venerable Orden Tercera de San Francisco, con lo que ahorró a los suyos los gastos de su entierro. El licenciado Márquez Torres, en el texto de aprobación de la segunda parte del *Quijote*, cuenta que el embajador de Francia

1 Zoila Ugarte de Landívar, «Homenaje y protesta», en *La Mujer. Revista Mensual de Literatura y Variedades*, No. 6 (1905): 178-179.

y su séquito visitaron al obispo de Toledo y luego de alabar la obra literaria de Cervantes preguntaron por este: «Halleme obligado a decir que era viejo, soldado, hidalgo y pobre, a que uno respondió estas formales palabras: “¿Pues a tal hombre no le tiene España muy rico y sustentado del erario público?”»².

Y tanto España no lo tenía ni rico ni sustentado del erario que, en la dedicatoria de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, firmada el 19 de abril de 1616, «puesto ya el pie en el estribo, / con las ansias de la muerte, / gran señor, esta te escribo», todavía agradecía a don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, por la generosidad de su mecenazgo: «Ayer me dieron la Estremaunción y hoy escribo esta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir [...] Pero si está decretado que la haya de perder, cúmplase la voluntad de los cielos»³. El 23 de abril, al día siguiente de su muerte por diabetes e hidropesía, fue enterrado vestido con el tosco sayal de la orden en el convento de las Trinitarias Descalzas ubicado en la que hoy, por ironía municipal, se llama calle de Lope de Vega. Solo cuatrocientos años después, desde abril de 2016, la gente puede visitar la tumba de Cervantes que, luego del descubrimiento, en 2015, de los que se suponen son sus restos, ha sido instalada en la iglesia de San Ildefonso del convento.

¿Qué nos queda pensar del oficio de escribir si del más grande de sus oficiantes en lengua castellana apenas si sabemos dónde fue enterrado y, a pesar de las investigaciones de la tecnología contemporánea, no estamos seguros de que los restos que los turistas visitan sean en realidad sus verdaderos restos? Nos queda, claro está, la lectura del *Quijote*, el libro central de nuestro canon; nos queda el personaje vivo, a pesar de su muerte, que es el Quijote y también Sancho Panza, su escudero, ansioso de vida pastoril como un pretexto para derrotar a la muerte inevitable de su amo; nos queda reconocer en la imaginación, los

2 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (Madrid: Real Academia Española, 2004), 540.

3 Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid: Real Academia Española, 2017), 11.

desvaríos y la filosofía del Quijote la existencia de un lenguaje literario que nos legó las claves para la escritura de la novela contemporánea imbricada en la tradición de la lengua española. Nos queda, más allá de los huesos de Cervantes y la memoria de su pobreza, la gran aventura de la lengua literaria que es el *Quijote*.

En agosto de 1918, Medardo Ángel Silva publicó, en la revista *Patria*, su artículo «La profesión literaria». En él, haciendo gala de una fina y desencantada ironía, da cuenta de que la crítica siempre encontrará la manera de señalar, de forma negativa, las influencias de otros poetas en los escritos de todo poeta joven; asimismo, describe la soterrada confrontación de las generaciones, el repudio que causa el gozar del favor del público, así como la sanción crítica que recibe aquel que no lo tiene; y no deja de señalar que los compañeros de oficio serán los más severos detractores si uno se abstiene de entrar en el juego del elogio mutuo, situación que se ha vuelto común en las cofradías virtuales de las redes sociales. Para el poeta Silva, el camino de la profesión literaria hacia «aquella divina proxeneta que se llama Gloria» es muy duro y cuando se obtiene el reconocimiento social, es decir, cuando se es un poeta coronado, como se acostumbraba entonces, se ha padecido tanto, se ha envejecido tanto, que «los laureles de tu corona te punzarán las sienes como si fueran espinas»⁴. El pesimismo modernista del poeta lo lleva a concluir:

Pero, lo más probable, es que mueras poco menos que desapercibido; tu defunción la anunciará, entre un aviso de específico yanqui y un suelto de crónica, el diario del que fuiste “asiduo colaborador”: aquello será el epílogo de la tragicomedia de tu vida y debes agradecer —en ultratumba— al Director, que haya suprimido la inserción del *réclame* de una fábrica de embutidos, para ocuparse de tu óbito.⁵

4 Medardo Ángel Silva, «La profesión literaria», en *Obras completas* (Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2004), 600.

5 Silva, «La profesión literaria»..., 600.

No obstante los presagios pesimistas del poeta, la muerte de Silva fue noticia a cuatro columnas en la primera plana de *El Telégrafo* del miércoles 11 de junio de 1919: «La trágica muerte del poeta Medardo Ángel Silva.- El inspirado vate, en momentos de ofuscación y de locura, se quita la vida, con un tiro de revólver, en la casa de su propia novia, la señorita Rosa Amada Villegas». Y, el mismo día, en páginas interiores del diario —sin que tengamos noticia de que se haya quitado el anuncio de una fábrica de embutidos— apareció la última crónica que escribiera el poeta bajo el seudónimo de Jean D’Agreve: «El nuevo *mariage* de Maurice Maeterlinck». La crónica habla del matrimonio del dramaturgo de cincuenta y ocho años con Renée Dahon, de veinticuatro, en Niza, cinco semanas después de que el escritor se divorciara de la actriz Georgette Leblanc.

Y, como suele pasar cuando se trata de poetas, el reconocimiento *post mortem* fue tumultuoso. Al entierro acudieron cientos de personas de distintas clases sociales, según las crónicas de la época: «gente de Letras, del Foro, del Periodismo, de la Instrucción Pública y Privada, representantes de escuelas, colegios y de la Universidad, de asociaciones literarias, artísticas y científicas, así como de entidades musicales y asociaciones obreras»⁶. El ataúd fue cubierto con la bandera nacional y el cortejo fúnebre estuvo encabezado por el presidente electo del Ecuador, José Luis Tamayo, por el rector de la Universidad de Guayaquil, Cesáreo Carrera, y por José Abel Castillo, director de *El Telégrafo*, el diario del que el poeta Silva fue “asiduo colaborador”.

¿Exageró Medardo Ángel Silva su condición marginal? ¿Fue solamente una pose de modernista decadente aquello que escribió sobre la profesión literaria? ¿Acaso no fue Silva un poeta y cronista reconocido por la alta sociedad guayaquileña? Tal vez, en Silva, su condición social, el color de su piel y la dignidad de su pobreza entraban en conflicto con una singular capacidad de escritura deslumbrante para la poesía, la narrativa, la crítica y la crónica. Su inteligencia

6 Abel Romeo Castillo, *Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte* (Guayaquil: Ediciones Banco Central del Ecuador, 1983), 223.

y la agudeza para observar al mundo tenían un cierto reconocimiento de la alta sociedad en la que se movía como representante del director de *El Telégrafo*, pero a Silva le faltaban apellido de alcurnia y propiedades: siempre sería el poeta pobre, ese convidado, algo extravagante, que acudía puntual a los cocteles de la alta sociedad guayaquileña, pero en cuyo mundo de riquezas y bellezas jamás ingresaría. A Silva se lo invitaba a la mesa de los banquetes, tal vez para que, como en el cuento «El rey burgués», de Darío, le dé vuelta a la manivela de la caja de música para deleite de la audiencia, pero no se lo admitía en la lujosa intimidad de las casas de aquellas familias; y él era consciente de su escritura brillante, de su piel oscura y de su pobreza.

Mas, a pesar de las penurias de la profesión literaria, el oficio de escribir —que, como cualquier otro oficio, requiere de vocación, talento y estudio especializado, ya sea autodidacta o escolar— es el trabajo laborioso de un artesano de la palabra que ofrece en su texto una visión de la vida, la propia y la de ese otro que es el prójimo; del mundo, como el lugar del tiempo efímero de la felicidad y del tiempo sin fin de la muerte; y busca conmover, desde los principios de la ética y la práctica de una estética, a quien se reconoce en la experiencia de la lectura como placer.

Para el oficiante de la escritura es indispensable el acercamiento a todas las artes. En el proceso de formación de la persona escribiente, escuchar y degustar la llamada *música clásica*, en su variedad de estilos, permite abrir los sentidos de las personas a la belleza abstracta de los sonidos, de la belleza en donde la narración no existe más que en la combinación matemática de ritmo, melodía y armonía y, claro está, en las respectivas rupturas de sus propias reglas. Escuchar las *Variaciones Goldberg*, de Johann Sebastian Bach, interpretadas por Glenn Gould, puede, efectivamente, ubicarnos en un *estado de maravilla*, y darnos el verso inicial de un poema. Descubrir en la música de Fanny Mendelssohn no solo la sonoridad y sensibilidad románticas sino también la existencia de una compositora de cuatrocientas obras en medio de la segregación histórica de la mujer.

Visitar museos, por ejemplo, no solo es una de las actividades de los

turistas durante el día, sino que para quien escribe es la oportunidad de aprehender la manera que tiene el arte visual de mostrar el mundo y la vida del mundo en diversos momentos históricos: es la contemplación del color, de la forma, de la textura, etc. Es la posibilidad de asumir ese regocijo visual en el que nos vemos envuelto al contemplar la magnificencia de *Las meninas*, de Diego Velázquez, en el Museo del Prado; el *Guernica*, de Pablo Picasso, en el Museo Reina Sofía; *One: Number 31*, de Jackson Pollock, en el MoMA; o pensar las formas en que nuestro arte nos muestra en tanto cultura y sociedad, en los cuadros que hacen parte de *La edad de la ira*, de Guayasamín, en la Capilla del Hombre; la exposición de 2018, de Aracelly Gilbert, *Ritmo y color*, en el MuNa; o la retrospectiva colectiva *¿Es inútil sublevarse? La Artefactoría: arte y comentario social en el Guayaquil de los 80*, inaugurada el 15 de noviembre de 2016 y que fuera exhibida hasta finales de 2017, en el MAAC.

Podría extenderme en los aportes del teatro y del cine como elementos imprescindibles en la formación de quien escribe, pero temo caer en la descripción de ciertas obras y la manera cómo estas han influenciado en mi propia escritura. Solo quiero remarcar que quien aspira a escribir puede descubrir en estas artes de la representación los mecanismos utilizados para construir personajes y diálogos, para hilvanar intrigas y resolverlas con finales contundentes, para conocer como se desarrolla el *tempo* de las narraciones. Hoy, en medio de la cultura visual en la que vivimos, la palabra escrita tiene la necesidad de convertir al lenguaje de la representación y al de la imagen en aliados de sus propias estructura y estrategia narrativas.

Ustedes pensarán que lo que acabo de decir es una condensación de experiencias personales, cargada, por tanto, de mucha subjetividad con muy poco de teoría; y, al parecer, en la universidad el conocimiento está basado en los postulados de la ciencia. Sin embargo, desecharé el deseo de desentrañar el misterio del ser y la acumulación del saber por la avaricia de la acumulación en sí; al mismo tiempo, he de aceptar la tentadora deconstrucción de la pedantería del saber y tomaré en un sentido metafórico despojado de malicia, la irónica

aseveración con la que Mefistófeles pretende confundir al Estudiante: «La teoría, amigo, es siempre gris, y verde el árbol áureo de la vida»⁷.

Cuando quien escribe sabe leer las otras artes, ese saber le amplía el horizonte de su visión del mundo para multiplicar, en su escritura, los sentidos metafórico y simbólico que yacen en todo texto literario; es decir, le abre y reabre la polisemia del propio lenguaje literario, porque toda lectura de las artes lleva implícita, en la verde arboleda de la existencia del ser humano, la lectura del mundo y el mundo está colmado de vida. Y una universidad de las artes basa su enseñanza y su aprendizaje en el postulado de que el arte en sí mismo es conocimiento. De ahí que sostenga que el acercamiento de quien escribe a las diversas manifestaciones del arte posibilita la apropiación de otros saberes.

El oficio de escribir requiere, en primer lugar, de la práctica permanente del oficio de leer. Leer los clásicos, leer la tradición, leer las rupturas, leer lo contemporáneo, leer a la generación de uno mismo e, inclusive, leer lo que a uno le es extraño o no le apetece —aunque la pedagogía del hedonismo y la practicidad enseñe que solo hay que leer lo que a uno le gusta o lo que le es útil para cualquier fin—. Y, aunque parezca obvio tengo que decirlo, la formación de quien escribe implica el estudio de la teoría, la crítica y la historia literarias. Tal vez la obviedad se deba a que cierto cine sobre la vida de escritoras y escritores ha construido la imagen del genio inspirado: dado que la escritura es un proceso aburrido para la acción cinematográfica —a quién le interesa ver este proceso de horas frente al cuaderno, la máquina o la pantalla del ordenador, escribiendo una frase y dándole vueltas a un párrafo— en las películas vemos a Henry Miller o a Anaïs Nin, a Mary Shelley o a Jo March escribiendo en todo momento, en todo lugar, en cualquier circunstancia y casi sin parar: es como si la escritura fluyera sin más y, claro, quienes somos mortales nos sentimos tremendamente infelices frente a nuestra incapacidad para escribir a ese ritmo. Pues bien, la-

7 Johan W. Goethe, *Fausto*, introducción de Francisca Palau Ribes, traducción y notas José María Valverde (Barcelona: RBA Ediciones, 1999), 58.

mento decirlo: al igual que la pipa de Magritte no es una pipa, el escritor que escribe sin parar en las películas no es un escritor. La escritura es lenta, fruto de la perseverancia y asoma, la más de las veces, como consecuencia de la lectura: ya sea de libros, del arte o de la lectura que hacemos del mundo.

El tan temido fantasma de la página en blanco es un espectro real que nos sigue a todas partes como una compañía impertinente. Jorge Velasco Mackenzie tiene un antológico cuento de mil palabras sobre el proceso de escritura del propio texto llamado «El fantasma y el cuento imposible». En este cuento, el narrador escribe día a día su experiencia de confrontar al fantasma que le aparece cada vez que va a empezar la jornada de escritura; desde el comienzo, el narrador, a pesar de su aparente derrota, ha vencido, pues convierte en *leit motiv* al propio fantasma, que es el símbolo de la dificultad de la escritura: «Desde la primera mañana cuando decidí escribir el cuento imposible, he recibido la visita puntual del fantasma de la página en blanco»⁸.

La tormentosa relación que existe con la página en blanco está unida a la duda sobre la calidad de lo que uno escribe. ¿Es un tema novedoso el que he escogido? En estricto sentido, no hay temas nuevos en literatura. ¿Es original el tratamiento que le he dado? La originalidad es un concepto muy precario en el arte. ¿Es un texto que tiene calidad literaria? Bueno, en este punto solo puedo decirles que el propio Cervantes, que se empeñó en ser poeta, reconoció sus limitaciones como escritor en *Viaje del Parnaso*; ya en el verso 25, de los 457 que tiene su extenso poema narrativo, dice con cierta tristeza y no poca amargura: «Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo...»⁹.

Si somos conscientes de los límites de nuestra propia escritura, las dudas sobre lo que escribimos nos acompañarán durante toda la vida y aprendere-

8 Jorge Velasco Mackenzie, «El fantasma y el cuento imposible», en *No tanto como todos los cuentos* (Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004), 41.

9 Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 20.

mos que la duda es el método de nuestra existencia literaria: ¿es necesario otro poema de amor? ¿tiene sentido este cuento de fantasmas? ¿a quién le interesa la novela histórica? ¿es de calidad esta crónica sobre mi ciudad y la peste? Como escribiera Roberto Fernández Retamar en un «Arte poética» de 1962: «En vano cortejo los lápices, miro la máquina / de escribir con voluntariosa ternura de oficinista reciencasado. / En vano leo o me digo cosas que debieran / amontonarse en esto de la poesía / [...] / Mejor hubiera sido haber nacido médico —o no haber nacido—»¹⁰.

La duda sobre lo que escribimos, si la aceptamos como parte del proceso creativo, es un método para permanecer conscientes acerca de la responsabilidad en el uso de la palabra y, al mismo tiempo, es un antídoto contra la vanidad, que puede ser tan destructiva como la parálisis ante el fantasma de la página en blanco o la inmovilidad frente a la duda. En *La loca de la casa*, un libro trepidante sobre el oficio de escribir y las peripecias vitales de sus oficiantes, Rosa Montero se pregunta por qué un escritor se pierde. A partir del fracaso de Melville y su *Moby Dick*, que no vendió casi nada y fue rechazada hasta por los amigos del autor, y del éxito de Capote y su *A sangre fría*, que convirtió a su autor en el rico y famoso que siempre quiso ser, Montero reflexiona sobre la necesidad de aprobación y la vanidad del escritor que vale tener siempre presente:

El oficio literario es de lo más paradójico: es verdad que escribes, en primer lugar, para ti mismo [...] pero, al mismo tiempo, necesitas de manera indispensable que te lean [...] A saber de dónde saldrá esa necesidad absoluta que nos convierte a todos los escritores en eternos indigentes de la mirada ajena [...] Quiero decir que un escritor fracasado suele convertirse en un monstruo, en un loco, en un enfermo [...] La vanidad del escritor no es en realidad sino un vertiginoso agujero de inseguridad; y si uno se mete en ese abismo, no deja de

10 Roberto Fernández Retamar, «Arte poética», en *A quien pueda interesar* (México D.F.: Siglo XXI Editores, 1974), 60.

descender hasta que llega al centro de la Tierra. Si caes en el pozo, da igual que dos millones de lectores te digan que les ha encantado tu novela: basta con que un crítico cretino de la Hoja Parroquial de Valdebollullo escriba que tu libro es horroroso para que te sientas angustiadísimo.¹¹

Pero quien tiene vocación para el oficio de escribir es persistente en ella a pesar del panorama complejo, difícil y, muchas veces, con pocas satisfacciones que otras personas, que fueron oficiantes, ya padecieron con su obra y con su vida. Antes de que las universidades asumieran la formación de escritoras y escritores, existieron las cofradías y los talleres literarios. No es que hayan dejado de existir, pero la necesidad de titulación académica que exige el mercado laboral y el individualismo exacerbado que es el sello ideológico del poscapitalismo, a pesar de las redes sociales (o, justamente, por lo que ellas son: una amalgama de individualidades unidas por los hilos de la virtualidad), han desplazado aquellas formas gregarias de concebir la literatura.

Entonces, la pregunta de años atrás, ¿se puede aprender a escribir en un taller literario?, es el antecedente para la pregunta de hoy: ¿para qué estudiar una maestría de escritura creativa? Ursula K. Le Guin, en un ensayo sobre los talleres literarios, sostiene que quienes son miembros de un taller literario no aprenden a escribir en ellos y, por extensión, creo que quienes estudian una maestría de escritura creativa no se han matriculado para aprender a escribir. En realidad, quienes llegan a un taller literario o se matriculan en una maestría de escritura creativa ya saben escribir, o, por lo menos, dominan las nociones básicas de la técnica de la escritura —es decir, el manejo de aquello que llamamos gramática, sintaxis y ortografía— y, condición indispensable, tienen vocación y talento. A nadie que no haya estudiado, previamente, química y biología se le ocurriría estudiar la carrera de medicina, más allá de que no se desmaye ante la vista de

11 Rosa Montero, *La loca de la casa* (Buenos Aires: Alfaguara, 2003), 79, 80 y 93.

la sangre que corre en la emergencia de un hospital público y tenga una aptitud natural para leer los síntomas y signos que le permitan diagnosticar.

Le Guin sostiene respecto de los talleres literarios: «Lo que el profesor puede transmitir es, sobre todo, experiencia: ya sea racionalizada y verbalizada o compartida solo por el hecho de estar presente, ser un escritor, leer una obra, hablar de ella»¹². Miguel Donoso Pareja, que sembró la semilla de los talleres en nuestro país, lograba transmitir esa experiencia a sus talleristas, respetando la opción estética que cada uno había elegido y, al mismo tiempo, trabajando sobre el uso de las herramientas necesarias para la escritura literaria. Por tanto, más allá de la experiencia literaria que tenemos las y los docentes de una maestría de escritura creativa, también existe en el estudio sistemático, académico, para decirlo en términos universitarios, el instrumental para expandir, en un proceso de enseñanza y aprendizaje comunitarios, la vocación y el talento para la escritura que posee cada persona.

Las metodologías del taller literario son utilizadas en el campo de los estudios académicos de escritura creativa. Lo más importante, tal vez, es que la conformación de un espacio colectivo de estudio académico contribuye a superar la soledad de quien escribe: esa soledad que se le atribuye al genio creativo. Sin duda existen personas que poseen el genio creativo y no requieren de talleres ni maestrías para la creación, pero la escritura es una paradoja: por un lado, es un ejercicio de solitarios y, por otro, es un arte cuya práctica implica la existencia de una colectividad creativa. La escritura es una práctica colectiva, no en el sentido de que escribimos una novela o un poema entre varias personas —aunque ya existen experiencias al respecto y en las artes escénicas la creación colectiva tiene un largo historial— sino en el sentido de que escribimos en medio de una comunidad artística: de ahí la necesidad de leer y leernos, y de leer en el marco de una tradición o contra ella.

Un grupo de maestrantes es un colectivo de lectores privilegiados pues

12 Ursula K. Le Guin, «Orgullos. Un ensayo sobre los talleres literarios», en *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación* (Madrid: Círculo de Tiza, 2018), 342.

tienen a mano a la persona que ha escrito lo que leen, y quien escribe y somete sus textos a la lectura de ese colectivo es oficiante de la escritura en situación especial pues tiene a mano a sus primeros lectores. Esta dinámica de la maestría, heredada de la experiencia de los talleres literarios, nos permite un aprendizaje que resulta indispensable para la persona que escribe literatura: aprender a lidiar con la crítica. En el colectivo encontraremos críticas de todo tipo: desde la más subjetiva hasta la más estructurada; desde la más constructiva hasta la que destroza sin piedad todo ejercicio creativo. Y, además, está el criterio de quienes ejercemos la docencia: créanme, así como el maestro de música puede decir cuando el instrumentista está desafinando, quienes somos docentes de escritura creativa detectamos enseguida si un texto desafina.

Tengamos siempre presente que no todo lo que escribimos resulta bueno, que no todo lo bueno que se escribe merece ser publicado, que no todo lo que se publica genera su público lector... en fin, con las facilidades de edición y autoedición que hoy existen, se publican muchos borradores, incluso muy buenos borradores, y, a veces, la publicidad hace el resto; pero lo que no pueden hacer ni la propaganda ni una buena editorial ni la complicidad de las cofradías de las redes sociales, ni siquiera las ventas, es transformar un texto mediocre en literatura de calidad.

El oficio de escribir nos conduce a los asuntos de la profesión literaria. Hace unas cuantas semanas publiqué un artículo en mi blog en el que abordaba la problemática de la profesión de leer y escribir.¹³ No voy a repetir aquí lo que escribí, pero sintetizaré las ideas que desarrollé entonces. Resulta que, en nuestro país, el trabajo literario no es reconocido como trabajo sino, a lo sumo, como un don especial de las personas, por lo tanto, la gente cree que quien escribe no debería cobrar por las actividades relacionadas con la escritura ya que se trata de una gracia natural o un don otorgado por Dios. A quien le dé por el misticismo,

13 Raúl Vallejo, «La profesión de leer y escribir», en *Acoso textual* (blog), 8 de septiembre de 2020.

habría que recordarle que, hasta los curas párrocos ungidos en nombre de Dios, cobran por los servicios religiosos.

Por lo mismo, es indispensable insistir: las conferencias, los coloquios, las entrevistas, las presentaciones de libros, las publicaciones, la tarea de corregir textos etc., son servicios profesionales y deben ser remunerados igual que cualquier otro servicio. Y añadido: mientras no exista la conciencia de que estamos ante un trabajo y no ante un don, la precariedad laboral de quienes leemos y escribimos será una constante. Por lo mismo, una universidad de las artes debe ser la primera en reconocer, superando las trabas burocráticas de la administración, el trabajo profesional de las y los artistas. Y no me refiero a quienes ejercemos la docencia, sino a quien son invitados para compartir su experiencia literaria y artística, esa misma de la que habla Le Guin y que resulta tan provechosa para nuestro alumnado.

En síntesis, lo que yo planteaba en dicho artículo es que los ministerios, el de Educación y el de Cultura, deberían dotar de un presupuesto, que sea de ejecución descentralizada, a las instituciones educativas y a las bibliotecas públicas para que financien los cursos de actualización del cuerpo docente de Lengua y Literatura y los encuentros de quienes escriben con su público. De igual manera, es necesario que el Ministerio de Cultura recupere la política de adquisición de libros que tenía el antiguo Sistema Nacional de Bibliotecas, SINAB, cuyo cierre eliminó una política pública de fomento del libro y la industria editorial. Asimismo, decía que las instituciones públicas y privadas, los gobiernos autónomos descentralizados, las universidades, los colegios y las escuelas, las editoriales y las librerías, deben pagar a escritoras y escritores por su trabajo intelectual en todos los actos culturales que organicen.

Es conocida la sentencia de Virginia Woolf en *Una habitación propia*: «para escribir novelas una mujer debe tener dinero y un cuarto propio»¹⁴. Sin pretender corregir su aserto, creo que, dadas las condiciones de precarización laboral de la profesión literaria que existe en nuestra sociedad, es posible expan-

14 Virginia Woolf, *Una habitación propia. Tres guineas* (Barcelona: Debolsillo, 2020), 10.

dir el concepto en el sentido siguiente: para escribir literatura, toda persona, hombre o mujer, necesita dinero y un cuarto propio. Después de todo, Woolf tuvo dinero y cuarto propio desde que, junto a Leonard, su marido, fundaron la editorial The Hogarth Press; y no obstante su reflexión sobre las condiciones materiales al momento de escribir, aunque data de 1929, matizada por las actuales condiciones laborales y económicas de las mujeres, continúa generando ideas para el debate:

La independencia intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres han sido siempre pobres, no solo por doscientos años, sino desde el principio del tiempo. Las mujeres han tenido menos libertad intelectual que los hijos de los esclavos atenienses. Las mujeres, por consiguiente, no han tenido la menor oportunidad de escribir poesía.¹⁵

Rubén Darío y otros modernistas han escrito sobre la necesidad de una independencia intelectual para la poesía sustentada en una independencia económica. Pero vivimos en una sociedad capitalista para la que el valor de la literatura reside, básicamente, en su condición de mercancía: tantos libros vendes, tanto vales como persona que escribe. Y si no vendes libros como pan caliente debes, al igual que el poeta de «El rey burgués», olvidarte del ideal de la poesía y seguir dándole manivela a la caja de música, en el jardín del palacio, junto a los cisnes, para que suenen valsos, cuadrillas y galopas cuando pase el rey: «Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jerigonzas ni de ideales».

Son conocidas las vicisitudes económicas que padecieron Gabriel García Márquez y su familia mientras él escribía *Cien años de soledad*; se sabe, incluso, que cuando llegó el momento de enviar la novela a la editorial el dinero solo le alcanzó para pagar el envío por correo de la mitad del manuscrito. Al

15 Woolf, *Una habitación propia...*, 139.

momento de escribir la novela central de la literatura latinoamericana del siglo veinte, García Márquez no tenía ni habitación propia ni dinero:

Sin Mercedes no habría llegado a escribir el libro. Ella se hizo cargo de la situación. Yo había comprado meses atrás un automóvil. Lo empeñé y le di a ella la plata calculando que nos alcanzaría para vivir unos seis meses. Pero yo duré año y medio escribiendo el libro. Cuando el dinero se acabó ella no dijo nada. Logró, no sé cómo, que el carnicero le fiara la carne, el panadero el pan y que el dueño del apartamento nos esperara nueve meses para pagarle el alquiler.¹⁶

Mario Vargas Llosa, en una entrevista que la hace Elena Poniatowska hacia finales de los 70, cuenta que, cuando vivía en Perú llegó a tener hasta siete puestos al mismo tiempo: en una radio, en una biblioteca de un club privado, como secretario de un historiador, como articulista de revistas y de periódicos, como auxiliar de una cátedra universitaria, y «un trabajo siniestro que consistía en fichar a los muertos de unos cuarteles en el Cementerio General de Lima [...] así es de que yo tenía que irme allá [...] con un papel y un lápiz a limpiar un poco las estelas, las lápidas y a tomar los nombres de los muertos»¹⁷.

Por todo lo dicho hasta aquí es que insisto tanto en el reconocimiento del oficio de escribir como una profesión literaria. Además, quiero mencionar de paso que, si se quiere tener dinero y cuarto propio, la docencia es un trabajo digno, que demanda mucha creatividad pedagógica y lleno de silenciosas recompensas espirituales, más allá de que, a quienes escribimos, nos permite un adecuado nivel económico para mantener la independencia intelectual necesaria

16 Gabriel García Márquez, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza* (Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1982), 77.

17 Mario Vargas Llosa, «Al fin un escritor que le apasiona escribir, no lo que se diga de sus libros», entrevista de Elena Poniatowska, en *Antología mínima de M. Vargas Llosa* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970), 39.

para la poesía, según lo señalado por Virginia Woolf. Después de todo, no podemos esperar a que aparezca un anónimo coleccionista de relatos eróticos que nos encargue cuentos, narrados con poca poesía y mucho sexo, y nos pague por ellos como les sucediera a Anaïs Nin y Henry Miller en el París de los años 40 del siglo pasado.

Y, más allá de las dificultades propias del oficio de escribir y la lucha por el reconocimiento económico de la profesión literaria en nuestra sociedad, es imprescindible que nos preguntemos para qué y para quién se escribe, pues son preguntas enmarcadas en la deontología que tienen relación con las responsabilidades que acarrea el oficio de escribir, siempre y cuando entendamos que la palabra de la literatura tiene valor y repercute en el espíritu de los seres humanos que la leen. No se trata de plantear la vieja discusión sobre la literatura comprometida o el compromiso de quien escribe; tampoco voy a repetir la tautológica frase de que el primer compromiso de quien escribe es escribir bien, pues eso es como decir que el compromiso de un ingeniero es construir puentes que no se caigan o que el compromiso de un sastre es confeccionar trajes elegantes y a la medida.

La literatura tiene una función social y quien escribe sabe que, al menos entre las personas que la leen, la palabra literaria tiene algo que decir. Jean Paul Sartre abre la presentación de *Los Tiempos Modernos* con una frase provocadora: «Todos los escritores de origen burgués han conocido la tentación de la irresponsabilidad»¹⁸. Esa irresponsabilidad se disfraza, por ejemplo, bajo la máscara del cinismo y la superficialidad escandalosa de los ricos y famosos: Truman Capote lo sabía y quiso castigar ese mundo que lo mimó como a un niño terrible y que, como Mefistófeles, le cobró la fama y la riqueza aniquilando su alma de escritor. Hasta su muerte habló de que estaba escribiendo una novela monumental como Proust, una obra que desnudaría la vanidad de aquel mundo, su propio mundo. No obstante, Capote dejó apenas tres extensos capítulos que fueron publicados, en 1987, en edición póstuma, bajo el título de *Plegarias atendidas*. Su manera de

18 Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?* (Buenos Aires: Losada, 1950), 2.

escandalizar al buen burgués se basaba en declaraciones como esta: «Soy alcohólico. Soy drogadicto. Soy homosexual. Soy un genio. Claro que podría ser todas esas cosas dudosas y, no obstante, ser un santo. Pero aún no soy un santo; no señor»¹⁹. Pero aún esa actitud escandalosa lleva implícito un cuestionamiento de la sociedad a la que se dirige: la disección descarnada de esa realidad logra que sus lectores miren críticamente un mundillo que pretende ser admirado por la gente común sin quitarse la máscara ni descolgar las bambalinas.

La literatura nos plantea, en general, preguntas éticas sobre la realidad social, sobre el ser humano y, en particular, sobre los temas que elegimos para nuestra escritura. Las respuestas a estas preguntas yo no las podría dar más que para mí mismo. Cada oficiante de la escritura es quien debe decidir de manera consciente sus propios caminos; cada uno de nosotros habrá de buscar la claridad sobre el sentido ético que tiene aquello que escribimos, sobre lo que queremos decirle a ese prójimo lector para quien escribimos. Henrich Böll, que nos legó una literatura antibélica, profundamente crítica del poder que ejerce el Estado y la Iglesia sobre la libertad de los individuos, dijo en su discurso de aceptación del Premio Nobel:

Los políticos, los ideólogos, los teólogos y los filólogos tratan constantemente de ofrecer soluciones definitivas, problemas rotundamente aclarados. Es su obligación. La nuestra —la de los escritores— consiste en penetrar en los intersticios precisamente porque sabemos que no podemos aclarar nada del todo y sin resistencia [...] La fuerza de la literatura no dividida [en «literatura pura» y «literatura comprometida»] no consiste en la neutralización de las tendencias, sino en la internacionalidad de la resistencia. Y de esa resistencia forman parte la poesía, la encarnación, la sensualidad, la fantasía y la belleza.²⁰

19 Truman Capote, «Vueltas nocturnas o como practican la sexualidad los gemelos siameses», en *Música para camaleones* (Barcelona: Bruguera, 1981), 284.

20 Henrich Böll, «Ensayo sobre la razón de la poesía. Lección Nobel pronunciada el 2 de

El sentido ético de lo que escribimos, vale la pena aclararlo, no tiene que ver únicamente con los temas relacionados a las grandes causas sociales. Las novelas de Henry Miller, por ejemplo, no son precisamente un catálogo de virtudes para colegas del *Opus Dei*, y, no obstante, cuando le preguntaron al novelista sobre la pornografía y la obscenidad expuso el sentido ético que yacía en su escritura: «Lo obsceno sería lo directo y la pornografía sería lo sinuoso. Creo en decir la verdad, con toda frialdad y, de ser necesario, con intención ofensiva, sin disfrazarla. En otras palabras, la obscenidad es un proceso de saneamiento, mientras que la pornografía solo aumenta la tenebrosidad»²¹.

Dicho de otro modo, la responsabilidad en el uso de la palabra por parte de quien escribe no tiene que ver con la necesidad de elegir un tema u otro de contenido social, sino en escudriñar y desentrañar aquellos intersticios de la condición humana que permanecen ocultos en lo cotidiano de la gente: desmitificar los mecanismos de las diversas formas que asume el poder, poner en evidencia los tabúes y cuestionarlos, resignificar desde una perspectiva cotidiana los procesos históricos, lograr que quien lee se interrogue a sí mismo sobre su propia vida y sus creencias, y, todo esto, plantearlo en el texto con las leyes intrínsecas del texto y desarrollarlo en la realidad del mundo de la ficción literaria.

Mi maestro y amigo Jorge Aguilar Mora escribió un libro estremecedor que hoy definiríamos de *escritura transgenérica* —en el sentido de que la voz narrativa tiene el registro de la crónica, la novela, la autobiografía y el ensayo— sobre diversos aspectos de la conducta humana durante las guerras de la Revolución Mexicana. La elección estética de su escritura está unida indisolublemente al propósito ético de develar lo que se oculta tras la imaginería de la narrativa oficial de dicho proceso revolucionario:

mayo de 1973 en Estocolmo», en Varios autores, *Henrich Böll. Con motivo de su muerte* (Bonn: Inter Naciones, 1985), 38 y 45.

21 Henry Miller, «Henry Miller. Entrevista de George Wickes», en Varios autores, *El oficio de escritor* (México D.F.: Ediciones Era, 1968), 129.

...la literatura en estas historias de vileza y esfuerzo tiene, según yo, una tarea decisiva: convertir los hechos históricos en acontecimientos lingüísticos y en propiedad colectiva y anónima. Esa función cotidiana y luminosa de la literatura permite transfigurar el dolor colectivo en voluntad, y la voluntad en imperativo moral, sobre todo en los momentos en que el tiempo histórico mismo oscurece nuestro futuro más inmediato. A través de los vericuetos de estilo, la literatura puede ofrecernos la perspectiva de la vida intensa, liberada, rebelde a los designios y a los caprichos de los mismos poderosos que describe.²²

Y quiero insistir en que la problematización del mundo y las personas, esas preguntas de carácter ético que nos planteamos frente a la escritura literaria y la relación que esta construye con sus lectores, son preguntas que nos hacemos independientemente de la elección temática o estilística: la historia de unas mujercitas libidinosas que habitan en los rincones empolvados de una casa es un motivo para develar, desde la escritura de lo fantástico de lo cotidiano, los mecanismos opresores del patriarcado, como sucede en «Pequeñas mujercitas», ese maravilloso cuento de Solange Rodríguez, una de las maestras de este programa; la novela acerca de unos jóvenes que se pierden en los vericuetos virtuales de un videojuego siniestro de la *deep web*, imbuidos en el horror, la amoralidad y la poesía, que escriben una novela pornográfica como una forma de liberar el deseo insatisfecho, que desacralizan la infancia y el cuerpo, es una manera de diseccionar la hipocresía de la enseñanza de los adultos frente a una humanidad abyecta y conseguir que quien lee reciba una bofetada en el rostro de sus convicciones burguesas, como plantea *Nefando*, la extraordinaria novela de Mónica Ojeda, otra de las docentes de este programa.

Comencé pidiéndoles que nos veamos como unos caminantes del em-

²² Jorge Aguilar Mora, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana* (México D.F.: Ediciones Era, 1990), 11.

pedrado de Las Peñas. Ahora que estamos llegando al final, quiero retomar esa imagen: somos transeúntes de una calle con nombre de poeta y la poesía es una palabra que anda sin el cuerpo del poema todavía, etérea como una imagen sin escritura, por las calles de una ciudad más bien prosaica a la espera de quien la escriba. Nos adentramos en el barrio del arte, dejamos atrás la casa donde dicen que en la noche de las almas se escuchan las notas del piano de Antonio Neumann mientras compone el himno nacional, y caminamos rumbo a la antigua cervecería escuchando el húmedo rumor de la ría. Somos oficiantes de la palabra que transitamos la senda *luminosa, áspera y difícil* de la literatura. Entonces, como una plegaria que únicamente será atendida por el yo que somos, encendemos la sacra luminaria de lo terrenal de Juan Ramón Jiménez: «Dios del venir, te siento entre mis manos [...] Eres la gracia libre, / la gloria del gustar, la eterna simpatía, [...] la transparencia, dios, la transparencia, / el uno, al fin, dios ahora sólito en lo uno mío, / en el mundo que yo por ti y para ti he creado»²³.

El oficio de escribir nos permite conmover, en sus más íntimos sentimientos y convicciones, a quien ejerce el oficio de la lectura; por lo mismo, la creación de nuestro universo de ficción mediante la palabra de la literatura no nos convierte en pequeños dioses sino en prometeos que, a hurtadillas, ofrecemos a los seres humanos el fuego de la duda y la belleza, que es la génesis de todo nuevo conocimiento del mundo y de nosotros mismos.

*Santa Ana de Nayón, Quito,
23 de octubre de 2020*

²³ Juan Ramón Jiménez, «La transparencia, dios, la transparencia», en *Lírica de un Atlántida*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999), 265-266.

TEXTOS CONSULTADOS

- Aguilar Mora, Jorge. *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*. México D.F.: Ediciones Era, 1990.
- Böll, Henrich. «Ensayo sobre la razón de la poesía. Lección Nobel pronunciada el 2 de mayo de 1973 en Estocolmo». En Varios autores, *Henrich Böll. Con motivo de su muerte*. Bonn: Inter Naciones, 1985.
- Borges, Jorge Luis Borges. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Castillo, Abel Romeo. *Medardo Ángel Silva: vida, poesía y muerte*. Guayaquil: Ediciones Banco Central del Ecuador, 1983.
- Capote, Truman. «Vueltas nocturnas o como practican la sexualidad los gemelos siameses». En *Música para camaleones*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- Cervantes, Miguel de. *Viaje del Parnaso*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- _____. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2004.
- _____. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Real Academia Española, 2017.
- Fernández Retamar, Roberto. «Arte poética». En *A quien pueda interesar*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1974.
- García Márquez, Gabriel. *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1982.
- Goethe, Johan W. *Fausto*. Introducción de Francisca Palau Ribes. Traducción y notas José María Valverde. Barcelona: RBA Ediciones, 1999.
- Jiménez, Juan Ramón. «La transparencia, dios, la transparencia». En *Lírica de un Atlántida*, edición de Alfonso Alegre Heitzmann. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- Miller, Henry. «Henry Miller. Entrevista de George Wickes». En Varios autores, *El oficio de escritor*. México D.F.: Ediciones Era, 1968.
- Montero, Rosa. *La loca de la casa*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.
- Le Guin, Ursula K. «Orgullos. Un ensayo sobre los talleres literarios». En *Contar*

es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación. Madrid: Círculo de Tiza, 2018.

- Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1950.
- Silva, Medardo Ángel. «La profesión literaria». En *Obras completas*. Guayaquil: Publicaciones de la Biblioteca de la Muy Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2004.
- Ugarte, Zoila; de Landívar. «Homenaje y protesta». En *La Mujer. Revista Mensual de Literatura y Variedades*, No. 6 (1905): 178-179.
- Vallejo, Raúl. «La profesión de leer y escribir». En *Acoso textual* (blog), 8 de septiembre de 2020. <https://acoso-textual.blogspot.com/2020/09/la-profesion-de-leer-y-escribir.html>
- Vargas Llosa, Mario. «Al fin un escritor que le apasiona escribir, no lo que se diga de sus libros». Entrevista de Elena Poniatowska. En *Antología mínima de M. Vargas Llosa*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Velasco Mackenzie, Jorge. «El fantasma y el cuento imposible». En *No tanto como todos los cuentos*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia. Tres guineas*. Barcelona: Debolsillo, 2020.

ÍNDICE

LA NOVELA COMO JUEGO HIPERTEXTUAL	5
<i>ANTIGUAS NOVEDADES DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA</i>	6
<i>ANDANZAS DEL QUIJOTE EN EL SIGLO XIX</i>	12
<i>EL EROS DE LA PALABRA Y LOS LIBROS</i>	21
<i>UNA UCRONÍA DEL INDIGENISMO</i>	30
<i>LA NOVELA DE LA DIVERSIDAD TEXTUAL</i>	37
<i>LA IMPOSTURA HIPERTEXTUAL</i>	44
<i>COLOFÓN</i>	54
<i>TEXTOS CONSULTADOS</i>	57
EL OFICIO DE ESCRIBIR Y LA PROFESIÓN LITERARIA	59
<i>TEXTOS CONSULTADOS</i>	80

La consciencia de la transtextualidad, en general, y de los vínculos hipertextuales, en particular, ha convertido a escritoras y escritores, al parecer, en la imagen viva de don Quijote arremetiendo contra los títeres del retablo del maese Pedro, convencidos de que la realidad del mundo reside en la realidad de la historia narrada, es decir, en el texto. De ahí que, en medio de la efervescencia de la novedad literaria, nunca debemos olvidar la presencia de la tradición; entre otros motivos porque en la escritura somos herederos de una lengua literaria que nos ha formado y, al mismo tiempo, somos protagonistas de una ruptura. En la esfera de la lengua literaria, enfrentados a esa aporía, escribimos nuestra novedad siempre marcada por lo antiguo de la propia tradición.

La novela como juego hipertextual

El oficio de escribir nos permite conmover, en sus más íntimos sentimientos y convicciones, a quien ejerce el oficio de la lectura; por lo mismo, la creación de nuestro universo de ficción mediante la palabra de la literatura no nos convierte en pequeños dioses sino en prometeos que, a hurtadillas, ofrecemos a los seres humanos el fuego de la duda y la belleza, que es la génesis de todo nuevo conocimiento del mundo y de nosotros mismos.

El oficio de escribir y la profesión literaria

ISBN: 978-9942-40-077-2

