

Coversatorio sobre la nueva literatura ecuatoriana

*Organizado por la Asociación de Funcionarios y Empleados
del Servicio Exterior.
Academia Ecuatoriana de la Lengua*

*Intervención del **Embajador (SP) Jaime Marchán Romero**¹,
en representación del Canciller del Ecuador*

Permítanme usar uno de los recursos preferidos de un novelista: desdoblarme en varios personajes y, al mismo tiempo, armar este breve relato.

Me siento obligado a este despliegue al participar en este acto en mi triple condición de representante del ministro de Relaciones Exteriores, de miembro de número de la Academia Ecuatoriana de la Lengua y de un escritor que es y se siente parte de la literatura ecuatoriana, tema central de este conversatorio.

Así pues, como representante del canciller José Valencia, me es grato expresar, en primer lugar, a la Academia Ecuatoriana de la Lengua y a Afese, en las personas de su directora y presidente, respectivamente, las más cordiales y sentidas felicitaciones del ministro por la realización de este evento.

No es un hecho fortuito que este acto se efectúe en la sede de la institución cultural más antigua del Ecuador. La diplomacia ecuatoriana ha acompañado y acompaña a la Academia Ecuatoriana de la Lengua a lo largo de su dilatada trayectoria por una razón elemental: ambas hacen de la lengua su principal y noble instrumento de trabajo, ambas representan y transmiten los valores más profundos de nuestra cultura, y la dos cooperan estrechamente, como ahora, para que los valores del Ecuador, de su habla y de su literatura se difundan fuera de los muros institucionales.

Que este acto haya sido concebido, no por las autoridades oficiales de la Cancillería, sino por sus representantes gremiales –pues eso es la Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior (Afese)–, dice mucho del compromiso de sus funcionarios con la misión de preservar, usar y difundir lo ecuatoriano hablado y escrito, pues ello es parte esencial del ser nacional y, por tanto, uno de los elementos constitutivos y permanentes de la política exterior del Estado ecuatoriano.

Por otro lado, como miembro de la Academia de la Lengua me siento muy complacido, y a la vez orgulloso, de que la Afese haya escogido la sede de esta histórica institución para la realización de uno de los actos centrales de su Programa Cultural. Este consiste en una vasta organización de actividades, exposiciones artísticas, conferencias y artículos académicos sobre relaciones internacionales, a través de los cuales la Asociación desea acercarse y proyectarse hacia la ciudadanía. Una forma enriquecedora y eficaz, a mi juicio, de humanizar una profesión que, por una serie de atávicos prejuicios afortunadamente ya superados, ha sido vista como distante y esquiva. El libro *Diplomáticos en la Literatura*, editado por la Afese hace apenas un par de años con la colaboración del embajador Francisco Proaño Arandi, puso en evidencia la vinculación estrecha entre literatura y diplomacia, y lo propio ha ocurrido, en el mundo del arte, cuando prestigiosos diplomáticos de carrera y destacados artistas plásticos, como el embajador Byron Morejón Almeida, han hecho memorables exposiciones de su obra dentro y fuera del país.

Finalmente, como escritor, tengo una deuda impagable con la carrera diplomática. Como he dicho en numerosas intervenciones, fue en la Cancillería donde realmente aprendí, con maestros como Francisco Tobar García, Alfonso Barrera Valverde y Alfredo Pareja Diezcanseco, el uso correcto de la lengua creativa, aprendizaje, por cierto, que no se acaba jamás. Pero también la carrera diplomática me ofreció la oportunidad de conocer la diversidad del mundo, lo que permitió que gran parte de mi obra narrativa se situase en escenarios extranjeros como punto de mirada hacia el Ecuador, sus luces y sus sombras.

Quiero terminar estas breves palabras reiterando a la doctora Susana Cordero de Espinosa, ilustre escritora y directora de la Academia, mi agradecimiento por habernos acogido en esta casa de lengua y de cultura.

Literatura joven del Ecuador

Doctora Susana Cordero de Espinosa

Directora de la Academia Ecuatoriana de la Lengua

Hoy, cuando la Asociación de Funcionarios y Empleados del Servicio Exterior Ecuatoriano tiene la loable iniciativa de organizar esta mesa redonda en la vieja casa de nuestra Academia, no sería justo dejar de insistir, como lo hice pormenorizadamente en otro momento, en cuánto debe la limpia historia de la Academia Ecuatoriana de la Lengua (AEL) al haber contado y contar hoy con miembros de número que ejercieron su calidad de representantes diplomáticos del país y llegaron, muchos de ellos en horas aciagas, a altos sitios en su carrera como cancilleres o vicescancilleres aunando su representación a una honda labor intelectual. El antiguo brillo cultural y social de la Academia se debe, en gran parte, a estas presencias que nos honran.

Muchos entre ellos fueron también directores de nuestra corporación, cuyos nombres cabe evocar: Carlos Tobar Guarderas, Julio Tobar Donoso, José Rafael Bustamante, Gonzalo Zaldumbide, José Rumazo González, Luis Bossano, Jorge Salvador Lara, Renán Flores Jaramillo. Durante los ciento cuarenta y cuatro años de vida académica, algunos presidentes de la República fueron miembros de la AEL, y cabe destacar en esta hora difícil, los nombres de quienes, además de sus logros intelectuales, dejaron la impronta de una impecable postura moral: Luis Cordero Crespo, José María Velasco Ibarra, Rodrigo Borja Cevallos.

Esta noche tendremos una conversación entre los tres ponentes y el público presente, sobre la literatura joven o literatura nueva en el Ecuador. He conversado con nuestro secretario, embajador Francisco Proaño, para delimitar el tema, y los dos concluimos cuán difícil resulta lograrlo. ¿Debemos considerar entre literatos jóvenes a los escritores nacidos en las décadas de 1970?, ¿en la de 1980? Los primeros bordean ya los cincuenta años. Los nacidos en 1980 se acercan a los cuarenta. Quizá este criterio a base de consideraciones etarias no siempre decisivas, se aproxime mejor a lo que conceptuamos como literatura joven. En cuanto al calificativo de «nueva» tenemos muestras literarias valiosas y profundamente innovadoras, firmadas por autores de mayor o mucho mayor edad.

Otro criterio válido de análisis podría ser el de la coincidencia en técnicas, temáticas y tendencias de los diversos escritores, pero aplicarlo dificultaría aún más la perspectiva porque, al aproximarnos a las obras publicadas, encontramos gran diversidad de puntos de vista, tanto como de temas y técnicas narrativas y poéticas.

Otro criterio es el generacional, y a base de él, que no comparto plenamente, es positivo señalar que en los últimos cien años, es decir, luego del ocaso de nuestro modernismo, se pueden advertir grandes grupos. El constituido por las vanguardias que aparecen en la década del veinte; el llamado realismo social de denuncia que se inicia a principios de los treinta; en los sesenta y setenta se plantean formas muy distintas de escribir y entender la cultura en relación con sus antecesores del treinta; en las últimas décadas citadas se logra un corpus narrativo y poético de gran importancia en lo nacional, y en relación con las corrientes en boga en el continente. Entre estos grandes grupos deben tomarse en cuenta promociones de indiscutible trascendencia, como la «generación del cincuenta», integrada por importantes poetas.

A partir de los primeros años del siglo XXI contamos con el surgimiento de un grupo al cual imagino se referirán fundamentalmente los ponentes invitados que son, ellos mismos, destacados autores de esta última promoción. Pido disculpas por utilizar tan libremente esta forma de asociación de distintos autores, conceptos y tendencias, y no puedo dejar de destacar que hoy nos encontramos frente a una importante promoción de creadores jóvenes a quienes vinculan al menos dos o tres características comunes:

Casi todos ellos tienen una gran preparación académica y suelen estar al día en lo más avanzado de la literatura de América Latina y el mundo; permítanme destacar aquí la labor programática y pedagógica de la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, que dirige el doctor César Eduardo Carrión, presente aquí esta noche, y cuenta con un notable Centro de Publicaciones, dirigido por el poeta Santiago Vizcaíno.

A diferencia del pasado, en la promoción actual hay un alto porcentaje de mujeres escritoras, lo que vuelve a la literatura un ámbito especialmente exigente y fascinante.

Por último, la literatura ecuatoriana actual es, en general, urbana, acorde con el crecimiento urbano del país y el continente. Cabe advertir que este detalle es perceptible también en la generación de los años sesenta y setenta.

En honor al tiempo, renuncio a hacer un catálogo de los escritores más destacados. Solo anotaré que, pensando en esta lista y tratando de pergeñarla con el escritor Francisco Proaño, constatamos que es más larga de lo que nos atrevimos a soñar: muchos notables autores escriben y se destacan en otros países y han ganado importantes reconocimientos nacionales e internacionales. Estoy segura de que saldremos de este conversatorio, si el público presente lo ilumina con sus inquietudes y preguntas, con la convicción de que nuestra literatura ecuatoriana vive un trascendente momento de renovación.

Villalba Becdach y Vargas Aguirre. Dos poetas contemporáneos

Doctora María Auxiliadora Balladares

Escritora, docente e investigadora de la Universidad San Francisco de Quito

En primer lugar, quiero referirme a la construcción genealógica en el libro *Soterramiento* (Ruido Blanco, 2014) de Andrés Villalba Becdach (Quito, 1981). En la segunda parte del libro, se encuentra el poema, el yo poético de “Hurto”, dedicado a sus bisabuelos. Respecto del bisabuelo, Villalba sostiene: «Arribó a España en 1908 // huyó de la cacería de brujas /del gobierno español a los comunistas // acusaba fracción roja realista [...] cuando pasaba la migración / del puerto de Guayaquil / le preguntaron: / –¿cuál es su nombre? / – Ramón –respondió / –¿Ramón qué? / –Ramón Villalba –dijo con pavor / (venía de la ciudad Collado Villalba cerca de Madrid / y nunca reveló su verdadero apellido / la tumba se tragó el secreto / la persecución a los rojos no tiene sosiego)» (90). Del abuelo, Becdach dice: «Llegaron desde Líbano en marzo de 1910 // días antes Jalil Becdach / escribió un artículo con epítetos / testarudos contra el Imperio otomano turco / la policía secreta turca lo buscaba / para quemarlo // había que huir urgente // lo acompañó su hermano / un sastre intitulado Camel Becdach [...] Camel fue pelucón y tuvo una fábrica de camisas / fue dueño de terrenos de palma africana / en Esmeraldas / y mercader de víveres en mula / murió en 1940 con derrame cerebral» (92-93). Ambos bisabuelos se conocen en Esmeraldas donde «se dedicaron al tráfico ilícito / de espadas y pianos españoles» (94). El yo poético sostiene «duró poco la sociedad / no se sabe quién robó a quién / la reyerta cobró venganza / y aquí estoy» (94). Los orígenes del árbol genealógico, al menos los orígenes que escoge referir el yo poético, dibujan perfectamente el tronco: en él se juntan las estirpes de sus dos bisabuelos: primero socios, después enemigos.

Dice el yo poético al final del texto dedicado a los bisabuelos: «soy el producto torcido de su hurto» (95). La autofiguración de quien habla en el poema se enfoca en la imagen de la torcedura, que ciertamente nos remite a un estado del espíritu antes que a una deformación del cuerpo. ¿Cómo ocurre ese torcimiento, esa desviación? ¿Qué instancias en los poemas son los registros de la deformación? Aquí

quiero proponer que pensemos en que existe un *continuum* entre el espíritu o el alma del yo poético y su árbol genealógico. Es decir, la torcedura de su ser es una imagen especular de la deformación de ese árbol y viceversa.

Aquí quiero potenciar la imagen del árbol genealógico que, como sabemos, es una representación gráfica en donde aparecen organizados sistemáticamente los antepasados y la descendencia de una persona determinada. Normalmente esta es una figura que remite a la tradición, que se regodea en el buen nombre de la familia y en su historia honorable. En el poemario, la imagen del árbol no se trabaja directamente; sin embargo, es evidente que la trama familiar es central y dispara o activa la escritura poética. Por lo tanto, en el libro, la imagen del árbol es quizás un trasfondo, un correlato o hilo conductor, y se va problematizando en torno a su constitución: para Villalba Becdach no es fundamental el juego conservador de honrar sus apellidos; sus búsquedas o lo que evidencia su escritura es que, al contrario, el poema deviene dispositivo a través del cual se pone en entredicho el entramado familiar, se muestran sus costuras y se despliega su potencial violento y dañino.

Decía que toda genealogía familiar nos remite tanto a la ascendencia como a la descendencia de un individuo concreto. Ya nos hemos referido a dos de los ascendentes del yo poético. En el libro se referirá también a los abuelos, a la madre, al hijo. La distancia respecto de la madre, a quien no tiene cerca, va a revelar una incompletud, un abandono: como si las hojas del árbol que representan a los miembros de la familia estuvieran perfectamente delineadas porque es concreta su existencia y, sin embargo, el trazo de las ramas que las unen se debilita, se difumina. Dice el yo poético en un poema sin título: «oculta mi rostro madre / cierro los ojos para encontrarte» (37), y en el poema «Cuasi calostro»: «Soy el llanto que doblega a mi madre, soy su enfermedad de arteria coronaria, la cabeza degollada de un perro [...] ¿E adesso che tocca a me?: un tiburón extinto –la vida, eso está claro– al final siempre es una rosa, leche de pájaro derramada en madre –recuerdos de la madre desfalleciente y pirándose, disfrazada de Caperuza, formas sustancial del abandono–» (81). El hijo se nombra a sí mismo como la enfermedad de la madre: la debilita, la fragiliza y a cambio ocurre el abandono.

Si bien en *Soterramiento* aparecen figuras como el hijo Tomás Villalba y el abuelo Hassan Becdach que ofrecen luz a la vida del yo poético, quisiera plantear las siguientes preguntas: ¿Qué fragmentos del texto van deformando el árbol genealógico? ¿En qué imagen se tuerce su tronco? La respuesta está en una imagen dolorosa que se repite constantemente en estos poemas. El poemario de inicio a fin está plagado de fetos, de los cuerpos de los no nacidos; el peso de su imagen es tan grande que el árbol no los resiste. Los fetos pueblan la ciudad que deviene cementerio y recipiente del dolor, de la melancolía. Entre el exceso de lenguaje y de imágenes, se vislumbra como trasfondo la muerte o, mejor, la vida imposible. No es una postura moralizante la del yo poético, ni el lamento ocurre como una diatriba contra el aborto: simplemente muestra la desgarradura, el

resquebrajamiento que comenzará a desviar, a deformar el árbol, como si este estuviera expuesto a un viento poderoso y perseverante. Dice el yo poético en la primera parte: «Un recuerdo de nadie colibrí en la bruma de Quito, un recuerdo que gotea, tus fetos en mi vaso de ginebra: el antílope frustrado de uno mismo aquí muertico once again. / La estación hazmat que empiezo a besar: la lengua del murciélago: tus fetos. El quirófano, la sirena de la ambulancia en los dardos del encéfalo» (25) y más adelante, también en la primera parte: «Imposible otro aborto en la clínica San Caetano» (39) y en la tercera parte: «Mi abuelo Hassan es una gota de ácido en el corazón, su devenir concéntrico hace que odie mis tontos fetos» (116).

El yo poético ofrece su testimonio dentro de la lógica de la solidaridad entre su presente y su pasado; se trata pues de una honestidad brutal según la cual, para ser, hay que nombrar a todos. Mencionar a los fetos una y otra vez en el libro es la estrategia recurrente a través de la cual una genealogía alternativa es posible, donde la historia de cada individuo se narra no en función de las apariencias o de lo que puede ser narrado sin perjuicio del propio rostro; es decir, en función de lo que se puede contar sin escandalizar al de al lado cuya mirada y juicio están siempre dispuestos. Ciertamente esta otra genealogía es melancólica, se instala en el duelo, se perfila problemática y siempre incompleta.

Las dos ausencias profundas, en *Soterramiento*, se tocan: la madre y los fetos, tanto que se menciona que, como ellos, la madre, al menos simbólicamente, tampoco vive: «Me amamantaron con leche de madre muerta» (60), dice el yo poético de «Cuaderno seco». El hijo se alimenta de la ausencia de la madre y gracias a esa leche nutricia, a esa anti-chora, se forma el lenguaje del hijo. Lenguaje forjado en la falta adquiere ahí sus características constitutivas: el horror al vacío, el exceso. La figura materna también es hoja pesada como el plomo en el árbol genealógico del yo poético y, por gracia de la gravedad, su función será también la de deformar el árbol. El testimonio del hijo cubre también a la madre.

Para cerrar, volvamos al título del poemario, *Soterramiento*. ¿Qué queda escondido bajo tierra? Una respuesta podría ser: aquello que no se quiere o no se puede ver porque lo vinculamos con el horror, porque se inscribe en el ámbito de lo Real lacaniano. Tampoco habría que olvidar que las raíces del árbol –imagen que hemos propuesto como categoría interpretativa– suelen quedar enterradas. Si insistimos en el continuum entre árbol y yo poético, esas raíces son fundamentales, y, entonces, surgen nuevas preguntas: ¿cómo echar raíces, con qué motivo hacerlo? Una de las pensadoras que con mayor cuidado ha respondido a esta pregunta el siglo pasado es la francesa Simone Weil. En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, Weil escribe *Echar raíces*, en donde se plantea las diferentes razones por las cuales el pueblo, la clase obrera y el campesinado padece el desarraigo. Sostiene Weil:

La oposición entre pasado y futuro es absurda. El futuro no nos aporta nada, no nos da nada; somos nosotros quienes, para construirlo, hemos de dárselo todo, darle nuestra propia vida. Ahora bien: para dar es necesario poseer, y nosotros no tenemos otra vida, otra savia, que los tesoros heredados del pasado y digeridos, asimilados, recreados por nosotros mismos. De todas las necesidades del alma humana, ninguna más vital que el pasado. El pasado destruido no se recupera jamás. La destrucción del pasado quizás sea el mayor de los crímenes” (56-57).



Es en la reconstrucción del pasado que el poeta encuentra la posibilidad del arraigo. Al tratarse de una historia personal, esa reconstrucción se da en términos de entender las circunstancias de su propia existencia, las tensiones que se generaron para que sea posible su vida, la violencia que ha atraído a la violencia y la luz que brilla como posibilidad de renovación, como claridad de la conciencia.

El segundo libro al que me quiero referir es *La ruta de la ceniza* (La caída, 2017), el primer poemario de la escritora Gabriela Vargas Aguirre (Guayaquil, 1984). Entre muchas otras cosas, este poemario trata de responder a la pregunta sobre cómo lidiar con la memoria de la madre con quien se ha mantenido una relación conflictiva. El libro reconstruye las varias intensidades y etapas del duelo: la madre es cercana y, sin embargo, ajena. Su influencia sobre la hablante lírica es leve y es honda al mismo tiempo y ella forja el poema en busca del duelo.

En *La ruta de la ceniza*, el lector se encontrará con dos alientos que precipitan la palabra poética: la relación con la madre muerta, a la que nos hemos referido, y la conciencia de un frágil cuerpo que se desintegra, que es el propio cuerpo de la yo poética. Cuerpo en los límites, cuerpo poroso que absorbe los deseos de la madre y que, sin embargo, no se corresponde con ese deseo: ahí nace la insatisfacción fundante que convoca a la permanente reescritura del poema a la que alude la yo poético. El verdadero trabajo de la hablante lírica se vislumbra en el acto de desaparecer como estirpe de la madre, romper filas, reescribir incesante su propio cuerpo e insertarse en la economía del deseo desde ese cuerpo en devenir, tal como lo revela uno de los versos más hermosos del libro: «el hombre se inicia en un poema cuando se sienta sobre el mar y lo reescribe» (90).

Mencioné que la pregunta central de este libro plantea cómo lidiar con la memoria de un ser que ya no está. Freud, en su ensayo «Duelo y melancolía» nos ha ofrecido algunas respuestas a esta pregunta. Para el psicoanalista vienés, el duelo es la reacción por la pérdida de una persona amada o de una abstracción

que es parte uno. El «trabajo del duelo» implica siempre un abandono de las cosas del mundo por la energía que ese duelo requiere. Sostiene Freud que la necesidad del duelo radica en que este es necesario para desprenderse de los vínculos libidinales con el objeto y así poder establecer esos vínculos con otros objetos. Si es que en el duelo ocurren ese distanciamiento y desprecio del mundo; en la melancolía, por transferencia, ocurre un desprecio hacia el yo (o el ego). Ese desprecio hacia el ego se da a causa del abandono del que nos sentimos víctimas.

Hay dos tipos de melancolía: la depresiva en la que no hemos podido desprendernos del objeto perdido y una melancolía productiva, es decir, a una forma de la pérdida a partir de la cual es posible generar una producción creativa o política que altere la historia. En este libro sobre el duelo y la melancolía, la yo poética entabla una vinculación con la madre a partir de la imitación y posteriormente de la ruptura.

El duelo se plantea, en el poemario de Gabriela, en cuatro momentos diferentes que constituyen las cuatro partes del libro. En la primera, «Marcas de nacimiento», el lector se encontrará con una rememoración de las experiencias vividas con el objeto del afecto, es decir, con la madre perdida. Dice el poema «Flashback 1»: «Estando sentada la madre cuida la muerte de sus plantas, teje algún nombre que deja en el olvido el mestizaje contundente en sus hijos de pie tosco y ojos de venado» (21). La madre se dibuja como guardiana de la muerte. Es desde la más temprana edad de sus hijos quien les va a recordar que «Toda casa, toda casta, todo nombre, algún día debe perecer» (21). Como «El guardián del hielo», de José Watanabe, a quien el sol le recuerda que debe amar rápido porque el hielo rápidamente fuga ante sus rayos calurosos, así la madre, mujer de construcciones e identidades complejas, irreales o mentirosas si seguimos lo que sostiene el poema de Vargas, explicará a los hijos la vida, con su propio cuerpo frágil y danzante, con su cuerpo repleto de alacranes, con su cuerpo enfermo. Esta primera parte es la de los antecedentes, es decir, es la parte que refiere la enfermedad y la convalecencia de la madre.

La segunda parte titulada «Funerales» es la de la muerte misma y la experiencia ante el cuerpo exánime. Dice la voz lírica en el poema del mismo título: «Tengo los brazos cosidos a la espalda / debo tenerlos para llevarte a través de los sueños a descansar como un ojo cerrado / He de preparar un cuerpo muerto y una gota deforme parte en dos mi frente» (56). La hija con los brazos cosidos a la espalda debe preparar el cuerpo para el funeral. Esa imagen de realización imposible en términos físicos nos permite entender que si bien el funeral ocurre, la yo poética no se ha desprendido de la madre. En los funerales, la inexistencia física de la madre deviene real; sin embargo, no hay distanciamiento. La hija permanece atada a ella. Es un rito de paso, ciertamente, aunque improductivo.

La tercera parte, «La desviación del centro», nos presenta a una yo poética en melancolía depresiva. El poema «No he vuelto a escribir» reza: «No he vuelto a

escribir. De todas formas, traigo esta gran bestia / que son oraciones que aparecen cuando camino y que se guardan / que parece que tuvieran que decirse con urgencia, pero no / no son dichas, solo soy yo y el silencio / solo estoy yo y el frío y el silencio / solo estoy yo con mis recuerdos y el pasado que al crecer se vuelve algo muy malo / algo para no decirse, algo para ocultarle a mis mayores» (69). Escritora sin escritura; ego sin el objeto de su afecto; lenguaje urgente, pero sin forma: la yo poética está sola, se aparta del mundo porque se desprecia. Aquello que puede decir lo debe callar, ocultárselo a sus mayores. Somete a su propio cuerpo a los efectos de Diazepam 10 mg y entonces «La dormidera avanza como un tropel de aves sin memoria» (75). Esa forma del desprecio hacia ella misma va fragilizando su cuerpo y lo ubica en el límite.

La última parte, «Rito de paso [un pacto con Dios]», la melancolía depresiva abre paso a una forma productiva de lo melancólico y es ahí donde el poema se convierte en la realización, la concreción de ese impulso productivo: «La poesía es ingobernable. Los ojos pueden posarse en cualquier punto arbitrario del mar. El mar seguirá siendo mar, Los ojos nunca verán lo mismo» (87). La yo poética, que no ha dejado de ser hija, que aún recuerda a la madre y la vive o la padece en su cuerpo, se revela como poeta y entonces su duelo íntimo pasa a ser escritura, pasa a ser el mayor gesto político de todos, pasa ser una forma de comunidad, la más intensa e impredecible forma de la comunidad que es el poema.

Bibliografía

Freud, Sigmund. «Duelo y melancolía». Acceso desde <https://psicovalero.files.wordpress.com/2014/11/sigmund-freud-duelo-y-melancolc3ada-1915-1917-t14.pdf>.

Vargas Aguirre, Gabriela. *La ruta de la ceniza*. Cuenca: La caída, 2017.

Villalba Becdach, Andrés. *Soterramiento*. Quito: Ruido Blanco, 2014.

Weil, Simone. *Echar raíces*. Madrid: Trotta, 1996.

Algunos rasgos determinantes de la narrativa ecuatoriana actual

Doctor Jorge Izquierdo Salvador¹
Profesor de la Universidad de las Américas

Voy a referirme a tres casos puntuales de la narrativa ecuatoriana actual: los de Esteban Mayorga (Quito, 1977), Carlos Vásconez (Cuenca, 1977) y Daniela Alcívar Belloio (Guayaquil, 1982). Baso esta ponencia en tres artículos que publiqué recientemente en un medio de comunicación quiteño. Espero que estas entradas breves sirvan para que más personas se tomen el tiempo de leer lo que estos autores han producido, fruto de sus esfuerzos, dedicación y auténticas búsquedas artísticas.

Atar a la Rata (2017), *Cuarenta* (2018) y *Faribole* (2018) de Esteban Mayorga son escritos que se parecen en que reproducen, en diferentes formatos y con diferentes telones de fondo, variaciones sobre un mismo lenguaje, claramente identificable. Este lenguaje posee al menos tres capas que sus lectores debemos aprender a sortear y disfrutar. La primera capa tiene que ver con una aspiración personal del autor por emular a sus ídolos de la alta prosa moderna, escritores finos como Robert Walser, Ramón del Valle Inclán, Ítalo Svevo; pero esta, recalco, es apenas una aspiración estratégica que utiliza momentáneamente el autor, ya que choca tenazmente en contra de la segunda capa de su propia maniobra: una que convierte al texto en una especie de monstruosidad o abyección, que nos pondrá frente a frente con cosas desagradables, que pronunciará frases cochinas y donde sucederá todo lo contrario a «dorar la píldora». La tercera capa que yo veo consiste en un intento de preservación de un vocabulario autóctono y generacional: el de los adolescentes quiteños a partir de los noventa. Los personajes de Mayorga, en este sentido, no manejan automóviles sino *bóldos*; no ingieren bebidas alcohólicas sino *guaspete*; cuando tienen que orinar, *mean*; cuando quieren ignorar algo o a alguien, *se hacen los locos*; y, cuando algo les sorprende en vez de sorprenderse, como lo haría cualquier otra persona, se preguntan, atónitos: *¿qué chuchas?*

Voy a referirme a tres casos puntuales de la narrativa ecuatoriana actual: los de Esteban Mayorga (Quito, 1977), Carlos Vásconez (Cuenca, 1977) y Daniela Alcívar Belloio (Guayaquil, 1982). Baso esta ponencia en tres artículos que publiqué recientemente en un medio de comunicación quiteño. Espero que estas entradas breves sirvan para que más personas se tomen el tiempo de leer lo que estos autores han producido, fruto de sus esfuerzos, dedicación y auténticas búsquedas artísticas.

Atar a la Rata no es narrativa propiamente, sino un largo poema confesional. Significó un quiebre parcial en la trayectoria de Mayorga. Quiebre, porque se trata del primer ejemplo de escritura en verso por parte de este autor; parcial, porque a pesar del cambio de formato insiste en sus intenciones estéticas características. De alguna manera, no hace falta entender este libro meramente como un poema. Es un largo monólogo interior dividido en cuatro partes que relata una vivencia compartida por cuatro personajes que apenas se conocen el uno al otro: un hombre, su esposa, su amante y el hijo nonato que van a tener juntos este hombre y su amante. La situación es desgarradora. El personaje debe resignarse a la idea de que será padre primerizo a la distancia, de que ya ama con una locura y obsesión que no logra entender a quién será su hijo, de que ama, asimismo, con locura y desenfreno a su amante; y que dejará de amar, pero no olvidar del todo, a quien es y fue su esposa. Se confiesa ante ella pero también se pregunta si su hijo sacará algún rasgo suyo. Son páginas deslumbrantes. *Cuarenta*, la novela corta publicada este año en Quito, tiene como protagonista a una mujer que está por cumplir los cuarenta años y que narra, en primera persona, los pormenores que surgen a partir de que se entera de la muerte de su padre, un tipo despreciable y lejano que, sin embargo, le ha legado una fortuna. Esta mujer, como muchos de los personajes de Mayorga, parece desprovista de sentimentalismo. No le tiene miedo a la mayoría de cosas que los seres humanos tememos: equivocarse, hacer el ridículo, morir. Es un personaje abúlico que más que un ser representa un estado de las cosas; su único interés, al parecer, son una amiga que tiene, la posibilidad de enamorarse instantáneamente de alguien y la filosofía.

Cuarenta, la novela corta publicada este año en Quito, tiene como protagonista a una mujer que está por cumplir los cuarenta años y que narra, en primera persona, los pormenores que surgen a partir de que se entera de la muerte de su padre, un tipo despreciable y lejano que, sin embargo, le ha legado una fortuna. Esta mujer, como muchos de los personajes de Mayorga, parece desprovista de sentimentalismo. No le tiene miedo a la mayoría de cosas que los seres humanos tememos: equivocarse, hacer el ridículo, morir. Es un personaje abúlico que más que un ser representa un estado de las cosas; su único interés, al parecer, son una amiga que tiene, la posibilidad de enamorarse instantáneamente de alguien y la filosofía.

El texto tiene que ver, finalmente, si bien de manera breve, con uno de los grandes temas de la literatura: ¿cómo crecer?, ¿cómo convertirse en un adulto una vez que los padres han muerto y uno queda huérfano o necesitado de voces guías, por así decirlo? En este sentido, la trama se resuelve como muchas de las historias de aprendizaje clásicas, ofreciendo una moraleja como respuesta a las

preguntas anteriores, y esa moraleja es: *deja de imaginar*. Para crecer hay que abandonar la imaginación. Es triste. Pero sobre todo, ¿cómo evitar fracasar en el intento, si a cada vuelta de la esquina nos imaginamos e inventamos cosas?

Al mismo tiempo *Cuarenta* y el texto que sigue, *Faribole*, que quiere decir «sin-sentido», muestran un apego a construir una trama episódica. Debemos acompañar a la protagonista a que visite a su madrastra, a que converse con su mejor amiga, a que descubra una pistola que, asimismo, se vuelve una herramienta fácil y oportuna para resolver las acciones, concentrarse en la trama, alguien va a morir con un disparo. Debo admitir que tengo cierta fobia a las pistolas tanto en la literatura como en el cine. Supongo que tengo fobia a las pistolas en general, como sospecho, ingenuamente, deberíamos tener todas las personas que apreciamos la paz y detestamos la violencia. En todo caso, la literatura de Mayorga es mucho más que uno de sus elementos. Es rica, desmedida, pletórica, como ya señalé.

Ahora voy a comentar dos publicaciones recientes del prolífico Carlos Vásconez: *La vida exterior* y *Jardines Lewis Carroll*. La primera es su cuarta novela y fue publicada por Editorial La Caída en el 2016 mientras que la segunda es su sexta colección de relatos, fue publicada por Cascahuesos Editores de Arequipa, Perú en el 2017.

La vida exterior adopta la forma de un diario escrito en el mes de marzo de algún año indeterminado. Propone una serie de episodios y reflexiones dispersas, rutinarias y a la vez exageradas. Inicia con el lanzamiento de un libro titulado *La noche en el papel*, considerada, en principio, una obra de ingenio, por el propio autor y sus amigos cercanos. Los días venideros nos describen encuentros pasajeros con un editor, visitas a los padres, paseos y pensamientos recurrentes en torno a una mujer ideal llamada Adriana. Todo esto nos lo va contando un carismático escritor que ha elegido el nombre Belmondo McGuffin como seudónimo, apuntando hacia una noción *cool* y efectista de la masculinidad, tal como lo desarrolló en varias películas, a partir de los 60, el popular actor francés Jean Paul Belmondo; y, a la vez, a la artimaña narrativa por antonomasia, conceptualizada por Alfred Hitchcock. Sin embargo, de manera repentina, pero discreta, y muy convincente, hacia el final del diario, se produce un relevo misterioso; otro personaje se convierte en autor y es como si empezara una nueva novela dentro de la novela. Belmondo deja de ser Belmondo y la supuesta musa, Adriana, es eso, *supuesta*, una anti-musa, incluso. Vásconez, por lo tanto, además de producir un texto que reflexiona sobre sí mismo, cuenta con una saludable dosis de surrealismo (de nuevo, como en el caso de Mayorga, y al igual que este, hay un cuidado por la prosa... como si tanto Mayorga como Vásconez estuvieran conectados en su llamado a la prosa fina del escritor moderno).

Jardines Lewis Carroll, en cambio, reúne alrededor de veinte relatos cortos, producidos en los últimos cinco años. Algunos son microrrelatos. Otros, actuando casi a la inversa, proponen extenderse sin fin (uno en particular está compuesto por una sola oración que dura cuatro páginas). La mayoría sostienen un diálogo intenso con la noción de lo incompleto, es decir, con el fracaso. El mismo autor ha señalado en

una entrevista: «El cuento cabe perfectamente en un microrrelato. La novela en un cuento o incluso en un microrrelato». Hay cierta frustración implícita, por lo tanto, en la lectura de este libro pero el lector se zafa de ella con frecuencia, cada vez que aparece uno de varios momentos precisos: una frase, una imagen, un chiste que nos produce goce, miedo, pensamiento. El título del libro se refiere al autor de *Alicia en el país de las maravillas*, pero en su faceta menos conocida, como fotógrafo prolífico, creador de instantáneas, muchas de ellas mostrando a niñas y jóvenes con tintes eróticos que han levantado polémicas en torno al autor británico.

Vásconez no escribe su vida. Hay poquísimas referencias a Cuenca o el Ecuador, pocas referencias a lo que podría ser su día a día común y silvestre. Más bien, tanto en su novela como en sus relatos, es un creador de situaciones y de personajes que vienen de su gran imaginación. Está el hijo de la costurera, el lisiado, el verdugo, los integrantes de una banda de rock, el conductor de una orquesta, un gato, un hombre que ha decidido no hablar, un doctor, un padre, un futbolista...

Ahora paso a *Siberia*, de Daniela Alcívar Bellolio, obra con la que la autora obtuvo una mención en la última edición del concurso de novela corta «La Linares». Es un texto compuesto a la manera de un largo soliloquio, como si en el transcurso de una noche y madrugada, alguien, una mujer, la protagonista de este libro, se sentara a contarte a ti, lector, escucha, todo lo que se le viene a la mente sobre su experiencia terrenal. Como buena conversadora, la protagonista baja la guardia y se muestra sincera, reconociendo sus flaquezas, en paz con sus derrotas. (Nada peor que alguien que durante horas te hable de las maravillas que ha logrado, de lo estupendo ser humano que es.) Asimismo, esta conversadora se toma su tiempo, toma pausas, y es capaz de dejarse llevar por el flujo de que una cosa desemboque en otra, imprevista, como regularmente sucede cuando una persona habla; pero también toma consciencia de que tiene a alguien enfrente, un público, así que se esfuerza por llegar a puerto, a veces, sostener un hilo conductor delgado y necesario.

Las historias que nos cuenta esta mujer incluyen escenas sacadas de sus largas residencias en Guayaquil y sus alrededores, Quito y sus alrededores, y Buenos Aires; incluyen cuentos sobre parejas y amantes, una promiscuidad fogosa y abúlica en la misma medida; incluyen las desgastadas sesiones de jóvenes adultos cuya única manera de pasar el tiempo o evitar la soledad es manejar de un lado a otro, beber, fumar y hablar de sus películas favoritas y, finalmente, a manera de centro energético de su texto, *Siberia* incluye un relato de pérdida y luto. La protagonista queda embarazada. Tiene un parto doloroso y triste, su hijo nace muerto.

De tantos retazos de relatos que componen esta obra hay algunos que sobresalen y que me gustaría señalar. Uno tiene que ver con las aspiraciones literarias que tiene la protagonista. Durante su periplo en Buenos Aires está pendiente de las novedades en las librerías, los emprendimientos independientes, los autores y las editoriales que se ponen de moda. Y como no puede ser de otra manera, se compara con todos ellos, considera su propia producción al lado de los libros vistosos de escritoras que tienen su misma edad, más o menos, pero publican con

mayor proyección. Baja la cabeza cuando compra un libro y ese tipo de autora exitosa lo firma. Ella desea interlocutores no autógrafos. Y llega hasta el punto irremediable del asunto, que ni siquiera pasa por la calidad literaria de unas y otros, ni con el hecho de ser leída, sino con la realización de que esas otras escritoras, de la misma edad, más o menos, encima de reconocidas, son más bonitas que ella.

Otro elemento destacable de la novela de Bellolio Alcívar es su grado de injerencia en el campo de las artes visuales. *Siberia*, como pocas novelas contemporáneas que yo conozco, rinde tributo al paisaje quiteño. Existe una gran tradición pictórica de retratar a la ciudad con su imponente Pichincha, desde los pintores como José Enrique Guerrero y Oswaldo Guayasamín, hasta llegar a la fotografía más reciente, como por ejemplo, las famosas imágenes de la fumarola, cuando el volcán se pronunció a finales del siglo pasado. Alcívar Bellolio se une a esta tradición. El Pichincha es descrito en varias escenas como lo haría una pintora; puede estar cerquita de nosotros «listo para devorar» o empavonado pero inefectivo hasta el punto en que la protagonista dice «ya no le creo nada. Pero nada». Y en un recuerdo disperso de los días aquellos en que botó cenizas, además del proverbial «hongo», la protagonista ve ahí «un falo».

La novela maneja muy bien este tema de los paisajes y la geografía que da carácter a cada región. Incluso el título va por esa línea. La noción de Siberia aparece muy poco, pero es un artificio diseñado para hacernos entender que la protagonista, a veces, preferiría estar en cualquier otro lugar del mundo, así sea uno lejano y frío. Es un símbolo que busca consolidar una atmósfera entumecida para el libro, rayar en un punto de insensibilidad.

La novela de Alcívar Bellolio es un logro pero volvamos al tema que apenas pude pronunciar hace poco, y que constituye el foco central de Siberia: la muerte del hijo. Sospecho que Alcívar Bellolio ha buscado, a través de su novela, crear un sitio para ese duelo. Para unirse a tantos otros que se han vestido de luto y no tienen otro remedio que compartir su experiencia, que no es ningún remedio, solo una manera de convivir con la pena.

Notas

¹PhD en Estudios Hispanoamericanos (2018), University of British Columbia. MA en Estudios Hispanoamericanos (2010), University of Washington. BA en Jurisprudencia (2005), Universidad de San Francisco de Quito. Experiencia como docente en universidades de Canadá, Estados Unidos y Ecuador. Intereses de investigación: literatura, artes visuales, historia, escritura creativa. Es co-fundador de la Editorial Festina Lente. Ha publicado dos novelas y una colección de cuentos bajo el nombre Salvador Izquierdo. Es co-autor de dos guiones cinematográficos. Fue letrista de la banda Biorn Borg.

Un acercamiento a las nuevas ideas sobre la crítica literaria

Doctor César Eduardo Carrión¹

Decano de la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador

El centro de la Literatura no es el texto. Esta afirmación podría considerarse temeraria, ambigua o peligrosa. Pero se comprende bien si consideramos que la Literatura es, ante todo, un sistema social; específicamente, un sistema comunicativo. Desde este punto de vista, el texto es apenas un nudo dentro del entramado que llamamos Literatura. No es el pivote de un conjunto concéntrico ni autosuficiente, sino un *focalizador* dinámico, que se mueve dentro de la trama, encendiendo los otros nodos del tejido, como un haz de luz transversal. Esta idea concibe la Literatura como una red *multisistémica*, cuyo centro se mueve según se modifican las relaciones entre los sistemas que la componen. El centro de la Literatura no es el texto, porque él mismo es un sistema que habita otros que lo absorben o expulsan, y que convive con otros, en una tensa simbiosis, entre la autonomía y la dependencia. La Literatura es un organismo maquinal. Pero este es apenas un horizonte de expectativas, en medio de un mar de disputas.

Esta renuncia a las nociones *textocentristas* de la Literatura es una apuesta extrema. Tan solo métodos interdisciplinarios pueden estudiar con profundidad las interrelaciones que existen entre los subsistemas que componen el rizoma. Quien practique esta lectura está obligado a estudiar, simultáneamente, al menos dos clases de evidencias. Por una parte, los procesos de socialización implicados en la producción de significados y, por otra, las tensiones que existen entre los diversos sistemas relacionados con la Literatura. Estas complejas relaciones aparecen cuando se observa que la Literatura forma parte de un conjunto de sistemas estéticos que, a su vez, dependen de innumerables sistemas comunicativos, que integran una malla cambiante de sistemas sociales. Este acercamiento metodológico adapta los estudios literarios a la sociedad contemporánea y evita que la Literatura se convierta en una práctica marginal. Pero este enfoque es muy reciente y apenas ha empezado a ganar terreno. Veamos por qué.²

El 5 de julio de 2018, en el Aula Magna de la Universidad de Cuenca, María Augusta Vintimilla disertó sobre el tema «Cesar Dávila Andrade: Los restos de un naufragio». Con este discurso se incorporó a la Academia Ecuatoriana de la Len-

gua, en cuya casona nos encontramos esta noche. Traigo a la memoria el nombre de la académica más reciente de este cuerpo colegiado, como un homenaje a quien considero una generosa amiga y notable intelectual, pero también por una razón algo menos emotiva y más práctica. Lo hago porque ha sido María Augusta Vintimilla quien mejor ha descrito la situación de la crítica de poesía en el Ecuador, que bien podría explicar la situación de la crítica literaria en términos generales. Vintimilla enumera tres circunstancias específicas: la falta de tradición, las tendencias y corrientes de la crítica literaria, y ciertos conceptos duros, algo arcaicos, que muchos intelectuales ligados a las instituciones académicas y educativas, en todos los niveles, se niegan a abandonar o renovar.³

Coincido plenamente con la lectura de Vintimilla, cuando asegura que los trabajos que intentan organizar el legado de los escritores ecuatorianos son escasos, y que entre ellos predominan los textos circunstanciales como las ponencias en los congresos y coloquios, los prólogos y comentarios que se leen en las presentaciones de los libros y, por supuesto, los comentarios que aparecen en revistas y periódicos. Todos ellos conforman un conjunto de esfuerzos dispersos, de muy desigual calidad y profundidad. Esta evidencia vale tanto para describir la situación de la crítica en general como para describir la situación específica en que se encuentra la crítica sobre la obra de muchos de nuestros autores clásicos, como el mismo César Dávila Andrade, al que en aquella ocasión se refirió María Augusta Vintimilla. Esta falta de tradición se manifiesta también en la escasez de escritores consagrados a la crítica literaria. Son los mismos autores de ficción quienes intercambian roles cada tanto, para comentar la obra de algún amigo.

Pero hagamos un poco de historia, para entender mejor esta breve explicación. Vintimilla identifica al menos dos momentos históricos en la crítica de poesía ecuatoriana. El primero de ellos va desde los inicios de la República hasta mediados del siglo XX, en el que predomina una crítica impresionista, subyugada por excesos de generosidad o animadversión, erudita, ecléctica y guiada ante todo por el gusto personal y las corrientes literarias dominantes. En su criterio, los críticos más sobresalientes de este período son Raúl Andrade, Benjamín Carrión, Alejandro Carrión Aguirre, Augusto Arias Robalino y José Antonio Falconí Villagómez. Como prueba de su aserto, Vintimilla anota la incompreensión de Benjamín Carrión y Raúl Andrade ante la obra de poetas como Hugo Mayo o Alfredo Gangotena. Por supuesto, ninguno de los críticos de esta generación supo valorar con una visión compleja la poesía de Dávila Andrade.

En opinión de Vintimilla, el segundo momento de la crítica está dominado por dos tendencias: una primera, desarrollada en el ámbito universitario de la década de los 70, en respuesta de los críticos «contenidistas»; y una segunda, de claros intentos sociologizantes, con frecuencia asociada a la fundación de las primeras facultades de ciencias sociales del país. La primera de ellas sigue una línea estructuralista en diversas variantes (estilísticas, semánticas, formalistas), que pre-

tende liberar al texto del subjetivismo del crítico, utilizando un inventario de recursos cientifistas, con aplicaciones a menudo mecánicas. La segunda tendencia a la que se refiere Vintimilla pretende ligar los textos con la realidad cultural y la política circundante, a menudo cayendo también en correlaciones un tanto simples. Entre los escritores de la tendencia sociologizante, Vintimilla destaca un solo nombre: Agustín Cueva. Por el contrario, arriesga algunos nombres de críticos de vertientes estructuralistas: Diego Araujo Sánchez, Iván Carvajal Aguirre, Vladimiro Rivas, Fernando Balseca, entre otros.

Por último, Vintimilla anota que estas corrientes, todas algo convencionales en sus enfoques, suelen ver un «adentro» y un «afuera» del texto, a menudo, de forma demasiado simple. No es raro que algunos críticos, de preferencias formalistas, encuentren en la arbitrariedad del signo lingüístico la independencia extrema del texto poético respecto de su tiempo y espacio. En cambio, los críticos sociologizantes suelen hallar un juego de correspondencias indiscutible entre el texto literario y la realidad fáctica. Vintimilla sugiere que ambos extremos niegan en mayor o menor medida las posibles oscuridades y ambigüedades que enriquecen y dan «sentido» a un poema. Este análisis de Vintimilla deja claro el posible origen histórico del problema. Pero también sugiere que la salida puede ser el estudio general de la filosofía del lenguaje, y la integración de los métodos propios de las ciencias sociales y las humanidades con ciertas estrategias propias de las llamadas ciencias exactas.

María Augusta Vintimilla propone una nueva manera de ver la labor de la crítica en el Ecuador, que permita el acercamiento a textos excéntricos, que no se puedan ubicar en un canon literario nacional, dedicado mayoritariamente o exclusivamente a la reflexión de los temas nacionales, y de las dicciones y estilos consagrados a lo largo del tiempo, pero no como parte de una auténtica tradición, sino como la suma aleatoria y desordenada de la inercia temporal. Las lecturas *correctas*, unívocas y verticales, en definitiva, quedan totalmente fuera de la propuesta de Vintimilla. Y así nos dice:

¿Qué puede ser entonces una lectura crítica? Una invitación, una incitación. No a la búsqueda de un sentido ya constituido, sino a la exploración de toda la carga de ambigüedades, de oscuridades, de circularidades que son la marca del discurso poético, a la exploración de nuestro mundo en busca de unos contextos —los de la escritura, los de la lectura— en los que los poemas adquieran un sentido; en fin, a la actividad productora del sentido. (2001: 32)⁴



Para Vintimilla, docente universitaria, maestra de maestros, suscitadora de la nueva crítica, parece que ha quedado claro que la Literatura es un sistema de sistemas; es decir, una realidad en la que conviven diversos regímenes lingüísticos y culturales. Por supuesto, esta diversidad es más evidente en contextos multinacionales y *plurilingüísticos*, así como es más dinámica y compleja la concepción sobre la Literatura en aquellos entornos. Como consecuencia, esta postura extiende la noción de lo *literario* por fuera de las fronteras de la escritura, y la lleva a los territorios de la oralidad y la visualidad. Los límites de la Literatura se vuelven líquidos; pero no, exclusivamente, porque se relativice la ontología del texto escrito; sino, fundamentalmente, porque se acepta que su naturaleza es heterogénea. Asimismo, se reconoce la legitimidad de las distintas ideas que sobre lo literario tienen todas las culturas y pueblos del mundo. Esto no quiere decir que no se reconozca también la existencia de jerarquías entre los sistemas; antes bien, se las observa con mucha atención.

Por consiguiente, estas aproximaciones sistémicas distinguen con claridad los *estratos periféricos de los estratos dominantes* que componen cualquier conjunto orgánico de ideas, actores sociales o instituciones. Al realizar esta disección de la estructura, se descubre que los elementos constitutivos se desplazan del centro a la periferia y viceversa, de manera habitual a lo largo del tiempo. Desde esta *Teoría de los polisistemas*, esos movimientos históricos se entienden como *transferencias* entre sistemas diversos, y no como simples *deslizamientos de la dominante* al interior de un mismo sistema literario, tal como lo pensó el *Formalismo ruso*. Esta suerte de competencia entre unidades constitutivas se puede observar claramente en la distinción que se hace entre *literatura canonizada* y *literatura marginal*. La jerarquización entre ellas resulta de especial interés para este tipo de enfoques teóricos.

Por eso es tan productivo valorar la importancia de fenómenos periféricos como la literatura escrita para niños, la literatura traducida, la llamada *literatura de consumo* o aquella denominada *literatura de culto*. Al estudiar los desplazamientos que existen entre el canon y la marginalidad, nos encontramos con sistemas literarios y culturales abiertos o cerrados. Asimismo, entendemos que existen dos órdenes distintos, según el nivel de movilidad y contagio de elementos entre distintos sistemas: una *canonicidad estática* y una *canonicidad dinámica*. Si sabemos que son las clases dominantes las que administran mayoritariamente los estratos culturales y delimitan la periferia, admitiremos que, al estudiar la literatura de una época y geografía específicas, estaremos conociendo mucho más que un mero sistema de textos. Esta concepción dinámica de las relaciones sistémicas requiere que expulsemos el texto del centro del cosmos literario.

Efectivamente, estamos hablando de dos modalidades de canon literario: *estático* y *dinámico*. El *canon estático* determina que una obra literaria forma parte de un archivo fijo, a partir de ciertos preceptos originados dentro o fuera del sistema

literario. El *canon dinámico*, en cambio, señala el modo en que una obra literaria se transforma en modelo de otros cánones vecinos, posibles o futuros. Para esta concepción de canon, un elemento transferido desde un sistema puede funcionar como principio productivo de otro. Esto quiere decir que la evolución de la Literatura se origina en la tensión que los sistemas literarios tienen entre ellos y con otros sistemas estéticos, comunicativos o sociales. La idea de canon estático es preceptista; la de canon dinámico, descriptiva. Un ejemplo de canon estático es aquel defendido por el socialismo soviético, institucionalizado por la transferencia de elementos ajenos a los sistemas comunicativos estéticos.

Finalmente, quiero señalar la forma en que estos conceptos operan en la interpretación del sistema que llamamos Literatura. La manera más productiva es el análisis de las relaciones entre sistemas. Con ese propósito, encontraremos un *sistema fuente* y un *sistema receptor*, entre los que ocurra una fatal *interferencia*. Las relaciones *intersistémicas* se concretan mediante contagios, importaciones y traslados de elementos entre sistemas heterogéneos. Las causas de estas interferencias pueden ser diversas y responder a razones de orden económico o político y no estrictamente comunicativo, estético o literario. Razones como la vecindad geográfica, el prestigio simbólico o la dominación política son perfectamente válidas para explicar estos fenómenos. De allí que sea inoficioso discutir si tal o cual obra literaria es buena o mala, como lo hace la crítica tradicional, tan presente aún en los medios culturales del país. Se discute la manera en que determinada obra ha entrado al sistema literario y cómo actúa en él.

Queda claro que, para mí, como autor de libros de poesía y ensayo, y como profesor e investigador de la literatura ecuatoriana, especialmente del siglo XIX, el sistema literario rebasa con mucho las fronteras del texto. Tradicionalmente, los estudios literarios se han concentrado en el examen de las literaturas nacionales, desde la severidad de las fronteras lingüísticas y geopolíticas. Esta invitación a renunciar al *textocentrismo* no es un regreso a ciertas metodologías historicistas o sociológicas. Es un llamado a integrar en las herramientas de las ciencias humanas y sociales con ciertas estrategias de las ciencias exactas. Es un llamado a romper las barreas que nos dividen en comunidades que nos llaman a la violencia, antes que a la concordia y el entendimiento. Constituye un gesto utópico, pero también es un convite al banquete más pródigo del conocimiento: la *transdisciplinariedad*. En suma, es una convocatoria a la comprensión de un mundo de fronteras difusas, mediante el estudio de las manifestaciones que resguardan la memoria colectiva la humanidad. Por lo menos, esa es la postura en la que milito y la que he querido compartir con ustedes esta noche.⁵

Notas

²Estos dos primeros párrafos constan en un artículo de próxima aparición, titulado «Una visita al podio democrático de los libreros», cuyo primer segmento reproducido aquí parcialmente está inspirado por completo en el trabajo de David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, pp. 564-570. Y también se apoya en el libro de M. V. Dimic, I. Even-Zohar, J. Lambert, C. Robyns, Z. Shavit, R. Sheffy, G. Toury, S. Yahalom, *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco Libros, 1999. También he consultado una parte del trabajo de Jorge Díaz Martínez, *Polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados*, Tesis doctoral, Departamento de Lingüística General, Facultad de la Universidad de Granada, junio de 2014.

³Ver el artículo de María Augusta Vintimilla, «La crítica de poesía en el Ecuador», en *Kipus. Revista Andina de Letras* N.º 12, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional, II semestre 2000-I semestre 2001, pp. 25-32.

⁴Estos cinco párrafos anteriores son una variante de aquellos que constan en mi libro titulado ‘La diminuta flecha envenenada’: en torno de la poesía hermética de César Dávila Andrade, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2007.

⁵Estos últimos seis párrafos constan con variantes en el artículo de próxima aparición titulado «Una visita al podio democrático de los libreros». Ver nota al pie número 1.