



2017

## Recuperar cuerpos: Imágenes olvidadas bajo los escombros de la historia de la literatura ecuatoriana. Ideas para una metodología

Karina S. Marín

*Universidad de los Andes, Colombia*, [ks.marin87@uniandes.edu.co](mailto:ks.marin87@uniandes.edu.co)

Follow this and additional works at: <https://uknowledge.uky.edu/naeh>

 Part of the Spanish and Portuguese Language and Literature Commons

Right click to open a feedback form in a new tab to let us know how this document benefits you.

### Recommended Citation

Marín, Karina S. (2017) "Recuperar cuerpos: Imágenes olvidadas bajo los escombros de la historia de la literatura ecuatoriana. Ideas para una metodología," *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*: Vol. 5 , Article 3.

DOI: <https://doi.org/10.13023/naeh.2017.03>

Available at: <https://uknowledge.uky.edu/naeh/vol5/iss1/3>

This Article is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at UKnowledge. It has been accepted for inclusion in *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* by an authorized editor of UKnowledge. For more information, please contact [UKnowledge@sv.uky.edu](mailto:UKnowledge@sv.uky.edu).

*Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos* 5 (2016)  
Issue on Decentering Modernity / Descentrar la modernidad  
Eds. Kevin Sedeño-Guillén, M.A. and Fabrício Silvia, M.A.

---

**Recuperar cuerpos:**

**Imágenes olvidadas bajo los escombros de la historia de la literatura  
ecuatoriana. Ideas para una metodología**

**Karina S. Marín**

***Universidad de los Andes (Colombia)***

**RESUMEN:** Desde el acercamiento a los cuerpos de la novela fundacional *A la Costa* (Martínez, 1904), propongo como estrategia de lectura un proceso de remoción de escombros para encontrar restos y cicatrices que nos ayuden a entender y descentrar la idea de modernidad sobre la que se alza la tradición literaria ecuatoriana. Afirmo que una mirada atenta de los detalles usados para describir los cuerpos presentes en los textos más emblemáticos del canon literario ecuatoriano revela la paradoja latente en esa escritura: si por un lado se constituyen en imagen de lo inviable ante la potencia del proyecto nacional, por otro, se resisten a desaparecer en un contexto de violencia (colonial) problemáticamente perpetuada.

---

**PALABRAS CLAVE:** cuerpo, literatura e imagen, literatura ecuatoriana, literatura y nación, canon.

*"Algún sordo alarido de los infelices todavía vivos bajo los escombros"*

Luis A. Martínez. *A la Costa*.

Mucho antes de que el cuerpo lánguido y afeminado de Salvador Ramírez se instaurara como el lugar en el que acontecen las críticas y las tensiones que le dan sentido a una novela fundacional como *A la Costa* (1904), de Luis A. Martínez, otros cuerpos, o detalles de ellos, aparecen desperdigados por las primeras páginas del relato: imágenes trágicas, macabras e incómodas, a las que el lector no ha de tener que volver a menos que quiera. A partir del segundo capítulo, esas imágenes ya no serán referidas. Sin embargo, los cuerpos de la tragedia son puestos en escena en aquel primer apartado para que los miremos en su miseria y escuchemos sus gritos de dolor tan sólo por un instante, antes de que la narración los haga retornar a su refugio y a su silencio. En esas primeras páginas, estas escenas catastróficas son traídas al espacio de la escritura de la mano de un recuerdo: el doctor Jacinto Ramírez, padre del desafortunado protagonista, Salvador, es el personaje que será acechado por imágenes del pasado que no admiten que continúe con sus actividades cotidianas, con aquellas labores productivas que apenas lo hacen pasar por un hombre digno de una nación que se moderniza. Las imágenes corresponden a una "catástrofe espantosa, cuyos detalles rememoraba uno a uno como si se complaciera en ellos [...]" (Martínez 40). Veintidós años después, y a pesar del tiempo transcurrido, la pesadilla parece no dejar de acosar al doctor, provocándole el estado de depresión que terminará por llevarlo a la tumba.

Mi intención en este artículo es delinear una metodología que logre hacer de la lectura de la historia de la literatura un acto de remoción de escombros, y de la lectura de la literatura un acto de exhumación de cuerpos. En tanto la historia de la literatura ha fijado el camino que se debe recorrer para leer una tradición literaria como parte de un proyecto modernizador, ha implicado en sí misma un seísmo que, al intentar articular un *corpus*, se instaura como estrategia violenta que sepulta aquello que no le interesa incorporar a la nación. Mi propósito es poner en crisis esa relación entre historia y literatura y, por qué no, incluso desanudarla, desligarla para lograr encontrar, como propone Georges Didi-Huberman, el lugar crucial en el que

la política se encarnaría en los cuerpos (*Supervivencia* 17).<sup>1</sup> Para el efecto, tomo los juicios y las críticas más canónicas de la tradición literaria ecuatoriana, procuro comprender los discursos que entran en juego en el momento de su articulación y los desordeno, como quien revuelve un viejo baúl de recuerdos en espera de alguna huella que diga algo de un pasado que apenas se presiente. Durante esta remoción, trato de recuperar las imágenes que han quedado sepultadas, imágenes que nos sobrecojan, que nos conmuevan: cicatrices, gestos, trozos de cuerpos, suciedades, deseos.

La escena de la remoción de escombros con que inicia la novela ecuatoriana *A la Costa* es, precisamente, una metáfora de este acto de exhumación que propongo como método de lectura. Afirmo que para problematizar el modo en el que está constituido el canon de la literatura ecuatoriana y descentrar la idea de modernidad sobre la que se alza –ésta y cualquier literatura que se apoye en el discurso de lo nacional– es necesario alejarse de su movimiento evolutivo, volver la mirada hacia el pasado y acercarla a aquellos lugares narrativos en donde el relato se detiene y se pueden detectar imágenes que nos interpelen y nos permitan pensar en más de una respuesta.

#### REMOVER LAS RUINAS

El recuerdo del doctor Ramírez al que he hecho referencia se remonta a los hechos acaecidos en su juventud, en 1868: siendo apenas un estudiante de provincia, Jacinto Ramírez se preparaba para visitar a su familia en su ciudad natal, Ibarra, al norte de Quito. En la víspera, un terrible temblor se sintió en la capital y se anunció que su epicentro había sido precisamente el lugar de nacimiento del aún joven aprendiz de abogado, quien al saber la noticia se precipitó, con la ayuda de un débil caballo, a viajar por varias horas hasta llegar al sitio de la tragedia.

---

<sup>1</sup> Vale aclarar que lo que entiendo por política, en diálogo con Didi-Huberman, es aquello que propone Hannah Arendt como "un estar juntos y los unos con los otros de los *diversos*", ese "entre-los-hombres" que para esta pensadora no es bien asumido por Occidente y, por lo tanto, es resuelto al transformar la política en historia, la misma que diluye "la pluralidad de los hombres [...] en *un* individuo humano que también se denomina humanidad" (133; énfasis en el original).

La memoria del doctor es, como empecé diciendo, el elemento que nos conduce hacia esas imágenes. El narrador en tercera persona parece no querer asumir directamente la responsabilidad frente a esos detalles tétricos, pero además, parece no querer contar ciertos momentos de lo acontecido, razón por la que recurre a estrategias psicológicas como la de justificar los olvidos del doctor por medio de lagunas mentales, seguramente ocasionadas por el trauma causado ante la visión de tales acontecimientos. En el relato, pueden percibirse intervalos: no es casual que aquellas escenas difusas sean precisamente las que están antes y después de ese momento estremecedor, como si para eludir la posibilidad de incorporar tan espantoso cuadro al relato mayor, la desmemoria cumpliera la función de aislar aquellas imágenes y de permitirles solamente una fugaz aparición. Es así que, preguntándose entre sueños si toda su familia habría perecido en el terremoto, el doctor evoca, sin saber muy bien cómo, el lugar en el que algún día estuvo la casa de su infancia. Sin embargo, desde ese momento, su memoria es casi "fotográfica": el joven se apresta a actuar, pide la ayuda de dos indígenas del sector, y el acto mismo de remoción de escombros queda detallado en la escritura sin imprecisiones, cuando se puede leer que con sus manos separó una enorme viga bajo la cual: "apareció el cadáver del padre con la cabeza partida y horriblemente desfigurada, y con una mano en actitud de separar el pesado madero" (Martínez 43). Esta primera imagen da paso a otra y luego a otras, de manera vertiginosa:

[...] a poco fue encontrado el cadáver de la madre, abrazado al de una niña de pocos años. Ambas mostraban rostros horriblemente contraídos por la suprema angustia de la asfixia. ¿Cuántas horas esas dos criaturas agonizaron pidiendo un auxilio imposible? Más lejos, el cadáver de un niño, de un hermano del doctor, casi destrozado y convertido en un montón de huesos triturados y de carnes laceradas... Y luego, más cadáveres, más horrores; toda la familia, en fin, sorprendida por la muerte en medio del sueño tranquilo y dulce (Martínez 44).

Inmediatamente después de esta corta pero inquietante descripción, de nuevo se instala en el relato la imprecisión de la memoria, el olvido. El doctor no logra siquiera recordar en dónde sepultó él mismo los cuerpos de sus seres queridos horas más tarde. Lo que había sido exhumado de entre los escombros, ahora volvía a ser enterrado tanto en la memoria como en el relato. Sin embargo, como señala el narrador, persisten en su mente las imágenes del horror, "[...] algún sordo alarido de los infelices todavía vivos bajo los escombros [...]" (Martínez 44). Los espacios de desmemoria parecerían servir de apoyo para que las imágenes de la conmoción sean aún más claras, como si ese intervalo fuera un abismo que logra hacer más contundentes las alturas (Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 457).

El personaje del doctor Ramírez es configurado por el narrador como un hombre acosado por sus recuerdos, y por lo tanto, como un hombre obligado por su memoria a volver una y otra vez para buscar debajo de los escombros, lo que provocará que viva en un permanente estado de afectación, ocasionado por lo que no puede olvidar luego del acto de excavación. Hay, sin duda, una intención del relato de desvelar algo que a pesar del esfuerzo por recordar y por remover, debe volver a ser enterrado. "Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava", ha dicho Walter Benjamin ("Excavar" 140). ¿Qué es eso del pasado que el autor de *A la Costa* quiso sacar a la luz?, ¿por qué lo hizo tan sólo por un instante, en un intervalo de la narración, para luego volver a enterrarlo? ¿Qué puede decirnos este acto de remoción de escombros de esa sensación de "desarticulación", de "interrupción" que queda al seguir leyendo la novela?

Al recordar, no la forma en la que sucedieron los hechos de aquel día, sino las imágenes de cada cuerpo abyecto, de cada cuerpo lacerado, y hacer que ellas duren apenas un instante, el recordar se transforma no en aquello que sirve para hilar acontecimientos del pasado con el fin de armar una historia, sino en el medio para conocer/reconocer ese pasado ("Excavar" 140), y no negar que esos cuerpos existieron. Aquí, la desmemoria es los escombros y, sin embargo, presentimos que debajo de ellos alguien puede yacer todavía vivo. Tenemos la opción de pasar la página y continuar con una lectura lineal de la novela, o de detenernos para tratar de leer de otro modo: su aparición fugaz podría permitirnos aclarar la mirada, para que podamos

ver esas imágenes y nos dejemos afectar por ellas. De ese modo, aunque se trata de imágenes que vuelven a ser enterradas en el relato, el habernos detenido en la lectura, el haber cuestionado su presencia fugaz, hará que no callen ni desaparezcan para siempre. Que yo como lectora hable de ellas ahora, que alguien pueda reparar en la fugacidad de su aparición en el espacio narrativo, parece negarles el olvido. Algo han dicho esas imágenes desde la lejanía del tiempo, desde su persistencia, desde su tragedia: lo lacunario que las envuelve, que trata de aislarlas, permite que en su incapacidad de formar parte orgánica del resto del relato, permanezcan a salvo, resuenen, de modo que su desaparición no se concreta ni quedan sometidas a la total indiferencia: las imágenes no han muerto del todo y murmuran. Por eso nos acosan.

En *A la Costa*, el doctor Ramírez se deja afectar por esas imágenes, incluso veintidós años después. El dolor lo asedia y, por lo tanto, provoca que su memoria remueva una y otra vez los escombros. Sin embargo, su recuerdo lo lleva a la locura, a la hipocondría, a la muerte, lo que le impide formar parte de la nación que la novela imagina y de la historia que ella inaugura. Censurado en la misma narración precisamente por haberse dejado afectar, por sucumbir a la tentación del recuerdo, es condenado a morir, a ser sepultado él también por los escombros de esa historia y a no volver a aparecer en ella y a anticipar la necesidad de desaparición de sus hijos, quienes deberán perecer porque esa sangre familiar es inútil, porque ellos mismos, sus cuerpos, constituyen el recuerdo de lo que debe desaparecer, de lo que el proyecto nacional debe enterrar.

#### DECIR EL CUERPO

¿Cuáles son las imágenes que más nos sobrecogen? Si bien trato de desarrollar una metodología –decir cómo llevar a cabo el acto de remoción de escombros, el acto de exhumación–, me gustaría primeramente identificar aquello que debe ser desenterrado. Para efectos de mi propuesta, las imágenes que nos ayudarán a hacer visibles la tragedia en la cultura y viceversa, con el fin de problematizar el canon literario, son imágenes de cuerpos. No se trata, sin embargo, de una elección arbitraria. Querer mirar esas imágenes, querer desentrañarlas, se asume como una necesidad de

reconocer aquello de materialidad que en tanto “cuerpos lectores” tiene la capacidad de conmovernos. Pero también, reconocer aquello que yace bajo los escombros del discurso unificador, etéreo y heroico, que cifra toda una manera de escribir la historia de la nación y, específicamente, la historia de la literatura como la de aquello “universal” que es capaz de inmortalizar a la humanidad. Como señala Gisela Catanzaro, el poeta nacional argentino Leopoldo Lugones se encargó con sus escritos y su pensamiento de fijar la "verdadera existencia" de la nación en la superioridad del hombre espiritual, y no "en el prosaico mundo de los cuerpos caducos sino en el de los legados inmortales, donde la vida se muestra robusta tras la aparente caducidad" (125). De ese modo, siguiendo con Catanzaro, el pasado se asume no como lo que pesa "en el cerebro de los vivos" ni aquello irresuelto cuya miseria aún retumba en el presente, sino como la antesala de un presente glorioso (131) que solamente puede alzarse erguido y avanzar o bien sepultando todas las miserias, o bien haciendo de los cuerpos "materia espiritualizada" (135). Esa es la única "materia" digna de ingresar en la Historia o, a decir de Catanzaro, en la "áurea cadena de la herencia civilizatoria" (128). Se percibe, entonces, una tensión entre mostrar –la "materia espiritualizada"– y esconder –lo abyecto– que Didi-Huberman delinearé como un juego de "sobre-exposición / sub-exposición" (*Pueblos expuestos, pueblos figurantes* 26).

Ahora bien, el afán de la historia por hacer devenir los cuerpos en "materia espiritualizada",<sup>2</sup> como refiere Catanzaro haciendo alusión constante a la filosofía hegeliana, ha logrado hacernos pensar que lo que

---

<sup>2</sup> Para ahondar más en este concepto, recomiendo volver sobre lo escrito por Catanzaro, quien hace referencia a la obra del poeta argentino Leopoldo Lugones y su construcción heroica y civilizatoria del gaucho, sin dejar de lado la noción hegeliana de una progresiva evolución de la materia hacia el espíritu. Como dice la autora, los textos *El Payador* y *La guerra gaucha* son ejemplos de una dinámica histórica que se plantea la pregunta por la vida de la nación, a partir de la escritura de "[C]uerpos muertos –larvas o cadáveres– que cuentan como prosaica resaca frente a la vida superior de las mariposas [...]" (129); en esa configuración: "[...] el gaucho no es un muerto, sino la encarnación de una suerte de espíritu universal, eterno, que, como nos enseñan la razón de la reconciliación o la poesía negadora de la muerte, sigue afirmándose, victorioso en el presente. En esa afirmación la tierra y los cuerpos dejan de ser tierra y cuerpos para devenir *materia espiritualizada*, significativa en tanto ha sido poseída –en el doble sentido de habitada y apropiada– por un espíritu que Lugones imagina emigrando y que, en cada emigración, imagina, también, como propietario o poseedor" (135-136; el énfasis es mío).



percibimos del cuerpo cuando el lenguaje lo nombra es una mera ilusión, que aquello que en tanto se espiritualiza o se encubre asume la categoría de lo irreal, pero también de lo ideal. Y como ha dicho Didi-Huberman, "es una enorme equivocación el querer hacer de la imaginación una pura y simple facultad de desrealización" (*Cuando las imágenes* 9). Por lo tanto, si estas imágenes, como he venido diciendo y como explicaré más adelante, tienen la capacidad de conmovernos, es porque el cuerpo que percibimos en la lectura, al haber sido nombrado, adquiere un estatuto de realidad. Entonces cabe preguntar: ¿es posible "decir" el cuerpo?, ¿cómo "se dice" el cuerpo?

\*

El detalle, como cuando se lee: "Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro [...]" para describir a don Quijote (Cervantes 28); o tal vez como cuando se lee: "[...] bajo los pies deformes de los indios –talones partidos, plantas callosas, dedos hinchados" (Icaza, *Huasipungo* 69), termina por aludir al cuerpo sin lograr *decir* el cuerpo. Muestra el detalle, pero no lo muestra todo. Decir el cuerpo es imposible. Es una trampa querer decir, por ejemplo, cómo es el cuerpo mestizo que los proyectos nacionales latinoamericanos, en un movimiento progresivo hacia el blanqueamiento, tratan de representar. Es eso, precisamente, lo que han querido hacer las historias nacionales: decir el cuerpo ideal de la nación, en ese devenir "materia espiritualizada" que se muestra como teleología unificadora. Por eso resulta paradójico que para decir, por ejemplo, el cuerpo mestizo, se deba recurrir a desarticularlo, a desmembrarlo, a nombrar sus partes constitutivas para poder dar una idea de él como en las pinturas de castas de la Colonia o como en aquel intento pseudo-científico del escritor guayaquileño José de la Cuadra, en su ensayo de 1937, por explicar cómo está constituido el físico del habitante montuvio:

El montuvio es la resultante de una elaboración casi pentasecular, en la cual han intervenido tres razas y sus variedades respectivas. El fondo es indio, pero no uniforme. [...] Y más aún: si buscamos números medios, conjeturaríamos que el montuvio ciento por ciento se ha formado así:

Indio.....60%

Negro.....30%

Blanco.....10% (*El montuvio ecuatoriano* 106)

Es importante señalar que el dato porcentual referido por De la Cuadra carece de fuentes. Lo que se pretende con él es dar a entender un tipo de cuerpo y es en ese preciso momento cuando se establece una paradoja insalvable, porque al tratar de decirlo, de darlo a entender en un ciento por ciento, ese cuerpo queda desarticulado, y en su descripción está condenado a negar su unicidad. Decir el 100% sin recurrir a las partes que lo componen es imposible: el cuerpo viable, utópico, idealizado es, en sí mismo, indescriptible y huidizo, como arena que se riega entre los dedos.

Entonces, ¿cómo decir el cuerpo? Las imágenes que propongo leer / mirar no encubren lo humano, sino que lo revelan. Precisamente por eso hay que exhumarlas. La paradoja en la que se basa la idea del cuerpo hoy en día es, por un lado, pensarlo como algo que no importa demasiado, que está ahí en tanto hogar, en tanto cascarón del alma, en tanto la superficie que "viste" a lo realmente importante, al "Ser", a lo que piensa y luego existe, en tanto aquello que es susceptible de ser "espiritualizado". Y, por otro lado, como afirma Tobin Siebers, la cultura moderna siente la urgencia de perfeccionar el cuerpo, de hacerlo más saludable, de alejarlo cada vez más de la muerte (*Theory of Disability* 7). Entre esos dos extremos, ¿en dónde queda el cuerpo?, ¿qué se dice de él que no sea aquello que lo encubre, que lo minimiza o aquello que lo sobre-expone y lo manipula? Como mencioné anteriormente, una de las afirmaciones de las que parto, desde la lectura de Georges Didi-Huberman sobre los pueblos expuestos, es que los cuerpos representados en el canon de la literatura ecuatoriana están o bien sub-expuestos –como los cadáveres de los familiares del doctor Ramírez–, o bien sobre-expuestos –como muchos de los que conforman los relatos del realismo social de la década de 1930. En ambos casos, esos cuerpos no se "ven", pasan desapercibidos. Se asumen dentro del devenir histórico como parte orgánica del camino hacia la glorificación del presente. O, para decirlo de otro modo, son más un efecto del lenguaje que forma parte orgánica del discurso, pero no se perciben sus marcas ni se distingue la potencia que pueden tener sobre los sentidos. ¿Cómo rastrearlos entonces en el lenguaje?, ¿cómo exhumarlos?

\*

Existe una paradoja en muchos de los textos que conforman el canon de la literatura ecuatoriana: detallan los cuerpos que no pueden formar parte de

la nación para, por contraste, consolidar el dominio de una sola verdad, es decir, el poder del cuerpo idealizado. No existe otro modo de nombrar el cuerpo viable de la nación –el cuerpo mestizo, masculino, productivo, inquebrantable– que no sea el de recurrir a los cuerpos inviables, porque, como ya he dicho, para “tratar” de decir el cuerpo como idea es necesario recurrir a su fragmentación en la palabra, como único mecanismo capaz de provocar en el lector alguna reacción que surja del contacto con la imagen descrita, con algo de su materialidad. La búsqueda del cuerpo ideal es una labor de antemano frustrada porque su imposibilidad de materialización, que se traduce en su imposibilidad de ser imaginado y de ser escuchado, solamente posibilita un juego de simulación, en el que aquello que pretendemos ver no es más que ilusión, más que la “materia espiritualizada” de esa dinámica histórica que hace que el proyecto nacional se eleve por sobre la carne (Catanzaro 124). Entonces, ¿en dónde desaparecen esos cuerpos que, sin embargo, quedan ocultos? Si los textos más canónicos de la literatura ecuatoriana no prescindían del detalle de los cuerpos, ¿por qué atribuirles entonces la intención de establecer una “verdad tiránica”, como proponía Erich Auerbach con respecto a los textos bíblicos?, ¿por qué no permitir que ellos se muestren en su miseria y en su tragedia? Según me interesa demostrar, quien al parecer necesita prescindir de ellos es la historia de la literatura, especialmente la crítica que ayuda y ha ayudado a consolidarla. Tomar en cuenta esos cuerpos o, más allá, detenerse a mirarlos, implicaría, como vengo diciendo, desordenar el canon, ponerlo en crisis, hacer aparecer en la superficie toda la miseria del pasado y las dificultades que acarrea debilitar el espíritu de la nación.

Pero no hay manera de desorganizar el canon sin des-organizar / quitar organicidad / hacer inorgánica a la nación en él reflejada. Solamente desde esa desarticulación es posible observar los detalles, los trozos perturbadores que han estado sepultados. La historia, contrariamente a servir como base que consolide lo solemne, lo monumental, lo perenne, debe ser removida, profanada. En esa medida propongo una metodología de desordenamiento que al exhumar, y recordar, como hace el doctor Ramírez cuando rememora las imágenes perturbadoras de los detalles de los cuerpos de sus seres queridos, se arriesgue a enfrentar esos detalles, a veces alarmantes, a veces estremecedores, para re-articularlos indistintamente las veces que sea

necesario y problematizar la unidad del cuerpo / *corpus*, para poner en crisis su "verdad tiránica" (Auerbach) o su "verdadera existencia" (Lugones).

#### LO QUE ENTRAÑA LA CATÁSTROFE

*"La guerra es como un terremoto. Saca a flote lo íntimo, la entraña. Ante el panorama de lo cotidiano acaso no reflexionamos debidamente. La conmoción nos enseña a ver aquello en lo que no habíamos reparado."*

Manuel J. Calle

Los huesos triturados y la carne lacerada del pequeño hermano del doctor Ramírez; los labios abultados que son la huella de la sangre negra que corre por las venas de su hija Mariana; el cadáver desmembrado de Rosaura en la novela *La Emancipada* (1863); las llagas anunciadas en el cuerpo de Arturina en el drama de Juan Montalvo titulado *La leprosa* (1892); la deformación de los rostros virulentos descritos por Eugenio Espejo a finales del siglo XVIII; la mirada desafiante del único ojo del Tuerto Rodríguez, en *Huasipungo*, la novela de Jorge Icaza de 1934... ¿qué ha hecho con la presencia incómoda de esos cuerpos y tantos otros la historia de la literatura ecuatoriana?, ¿qué lugar ocupan esas imágenes en la conformación crítica de ese *corpus*? Como he sugerido antes, es posible que su eventual presencia en la historia de la literatura ecuatoriana se deba a la necesidad de usar su perturbadora imagen para contrastarla con la idea de lo que debería ser un cuerpo o, al menos, para procurarle algún resquicio de "espiritualización". Tal vez, aludiendo a la propuesta que hace Diego Falconí Trávez desde los estudios maricas o cuy(r),<sup>3</sup> lo que la crítica prefiere hacer es mantenerse a la espera de "cuerpos más *verosímiles*" ("El canon literario andino" 210, énfasis en el original) que

---

<sup>3</sup> Como explica Diego Falconí Trávez en un artículo de su autoría aparecido en Diario El Telégrafo de Ecuador en 2014, lo "cuy(r)" es lo "queer/cuir en los Andes" (haciendo referencia al animal conocido como "cerdo de Guinea", que en la zona andina tiene el nombre de "cuy"), y se asume como "respuesta a la contingencia y a la posibilidad de parodiar la rigidez de los conceptos que plagan nuestra academia", reconociendo además que se trata de un término que "contrarresta la ceguera andina en políticas sexuales" pero, ante todo, trata de acercarse desde formas diversas a "la violencia epistémica del conocimiento" para combatir "las formas de neocolonialismo".

ayuden a legitimizar el canon, porque los cuerpos enfermos, anómalos, racializados, feminizados, insalubres... en general, los cuerpos que producen asco, que desconciertan, que incomodan, no pueden ser los cuerpos del canon de una nación en ciernes.

Ahora bien: no se trata, al menos no para mí, de una recriminación que demande su inclusión en el gran relato de la nación, porque pretender recomponer esa ausencia y abogar por su lugar en la historia terminaría por legitimar la violencia de esa historia, a estas alturas innegable. Preguntarnos qué ha hecho la historia de la literatura ecuatoriana con esos cuerpos y qué lugar ocupan hoy implica una necesidad por comprender que la ausencia de esas imágenes en el relato (de la literatura) nacional las ha salvado de ser incorporadas al devenir histórico, por lo que han permanecido aisladas, enterradas. Estar fuera de la *Historia* las mantiene a salvo. ¿A salvo de qué? De la normalización, de la incorporación a la nación y a su homogenización. De modo que lo importante no es que logremos recuperarlas o exhumarlas para la *Historia*, sino para que comprendamos aquello del pasado que aún persiste, para que admitamos la urgencia de su *historicidad* y para que nos reconozcamos en ellas.

\*

Pensemos de nuevo en la novela que nos ocupa desde el inicio de estas páginas, *A la Costa*, considerada por más de un crítico literario como el relato que da origen a la modernidad literaria ecuatoriana,<sup>4</sup> e incluso como la precursora del realismo social de los años 30 del siglo XX, según se afirma en el volumen de la *Historia de las Literaturas del Ecuador* que se concentra en el

---

<sup>4</sup> En el recuento histórico de la narrativa ecuatoriana parece haber consenso con respecto al papel de *A la Costa* como el texto inaugural de la modernidad literaria nacional. Comparten esta noción pensadores tan icónicos en el contexto ecuatoriano como el escritor de la Generación del 30, Enrique Gil Gilbert, que en el prólogo a la segunda edición de la novela, publicada en 1946, la calificó como "la primera novela ecuatoriana" (en Martínez 29). Asimismo, el sociólogo y crítico Agustín Cueva afirmó en repetidas ocasiones que "la verdadera literatura ecuatoriana nació con el realismo de Luis A. Martínez" (Cueva, *Entre la ira y la esperanza* 122); del mismo modo, el creador del concepto de "la pequeña gran nación", Benjamín Carrión, aseguró que *A la Costa* "inaugura en nuestra historia literaria, la época del gran relato humano con paisajes y hombres nacionales." Ya en los últimos años, la propuesta de Santiago Cevallos en su ensayo "Hacia los confines" (2006) también toma en cuenta la novela de Martínez como el momento inicial de un segmento epocal en el que la literatura ecuatoriana se asume como mapa y territorio de una nación.

estudio de la literatura de la República en el período que va de 1895 a 1925. Que en este volumen se le dedique todo un capítulo a esta novela -el resto de capítulos obedecen más bien a criterios de división por géneros literarios- habla de la importancia que se le adjudica en el contexto de un cambio de paradigma escritural. Como afirma el crítico Diego Araujo, encargado del estudio de la obra, de entre las novelas de esa época, solamente en *A la Costa* pueden hallarse muestras claras de una "nueva tendencia" (121). Este parteaguas ficcional que pretende dejar atrás una historia literaria hasta el momento gobernada por el romanticismo exótico de *Cumandá* (1877), intenta superar el pensamiento conservador con el que el romanticismo estaba emparentado. Pero a la vez, la única novela de Martínez se instauraría como la narración que, al mismo tiempo que refiere la Revolución Liberal de 1895 y por lo tanto, el inicio de una nación que empieza a modernizarse, también conseguiría dar por superado el gran romance nacional -según lo define Doris Sommer- y establecer definitivamente la dicotomía Colonia/República, en un claro movimiento evolutivo. El poder que la novela tiene con respecto a delinear los conflictos políticos y económicos de la época ha sido fijado como su mayor valor. A su autor se le atribuye la voluntad de desterrar un pasado histórico, religioso y cultural cuya validez solamente se justifica en tanto puede acumular datos que explican el camino recorrido y superado y el camino aún por recorrer por parte de la nueva nación.

Ahora bien, no se puede negar que durante la época en la que la novela es publicada (1904) están ocurriendo cambios significativos en la sociedad ecuatoriana. Lo que interesa aquí, sin embargo, es pensar en dos circunstancias: por un lado, el modo en el que la crítica continúa usando esta novela para fijar una línea divisoria muy clara entre pasado (feudal, conservador, gobernado por la barbarie) y futuro (agroexportador, liberal, civilizado) y, así dejar atrás un pasado literario que solamente le es funcional al canon en tanto legitima su antigüedad y en consecuencia, su mayoría de edad y su derecho a pertenecer a una tradición literaria más amplia y, por qué no decirlo, más madura. Por eso, aunque *A la Costa* sea la novela que inaugura la modernidad literaria, conviene seguir teniendo un referente narrativo que, aunque cuestionado desde criterios estéticos, tenga la virtud de haber aparecido casi cuarenta años antes. Me refiero a la novela de Miguel Riofrío, *La Emancipada* (1863), que desde su re-descubrimiento en la década

de 1950 también ha venido a destronar a *Cumandá*, el romance nacional de Juan León Mera, en esta especie de pugna por inaugurar toda la tradición narrativa ecuatoriana. Tal vez por eso, porque ese pasado no sirve más que como información que garantiza de qué fecha datan los orígenes de la literatura ecuatoriana, es importante citarlo y tenerlo dormido en la memoria. Esta escritura orgánica de la historia hace que cada texto, como parte de un todo, cumpla con una función en beneficio de un mismo fin.

La otra circunstancia que se debe señalar es el modo en el que el mismo relato en *A la Costa* usa esos datos históricos y ese clima de cambios significativos para imaginar un futuro prometedor que no duda en sepultar los cuerpos que no le sirven a la patria. ¿Qué es si no cuerpos inviábiles lo que la crítica termina por enterrar? Y eso, sin embargo, no significa que la crítica los ignore por completo. Lo que parece es que no sabe qué hacer con ellos. Diego Araujo, por ejemplo, afirma que el pensamiento de Martínez tiene un claro origen en el determinismo positivista, por lo que los personajes de la obra no pueden escapar de un criterio de 'selección natural': Jacinto Ramírez es un individuo débil, hipocondríaco, que permite que sus fantasmas lo acosen. Su temperamento nervioso, ocasionado por ese pasado y esos recuerdos, no le es útil a la nación. Pero esa referencia, que se ve más bien como un factor circunstancial que influye en la novela, no parece ser determinante. De ese modo, el crítico no llega a señalar que en una novela en la que el factor hereditario juega un papel preponderante, los antepasados de Salvador, el protagonista de la historia, deben ser aniquilados. Y luego, incluso el mismo Salvador queda sepultado: más allá de sus transformaciones, que lo convierten en un personaje complejo y contradictorio que por momentos parece llegar a tener un cuerpo 'verosímil', lo que a la crítica le interesa resaltar es la correspondencia de esa novela con la historia nacional, su capacidad para reflejar esa historia, y entonces, la oportunidad de iniciar con ella otro tipo de relato.

Quien sí llega a decirlo es Agustín Cueva. En su "Lectura de *A la Costa*", afirma que la "expresión (simbólica) de lo social" se lleva a cabo a través de lo físico ("Lectura" 115, paréntesis en el original). De hecho, Cueva apunta muchas de las descripciones "estéticas" (refiriéndose a los cuerpos) de los personajes, como circunstancias íntimamente ligadas al destino novelesco. Asimismo, señala cómo Martínez logra marcar la evolución del

conservadurismo hacia el liberalismo, "sin mostrárnoslo como un desarrollo interno y conflictivo (cambio de mentalidad), sino como una serie de decisiones súbitas" ("Lectura", Cueva 113, paréntesis en el original). ¿Acaso no son esas decisiones repentinas las que logran trazar la frontera entre esas dos partes en las que el autor separó la novela y hacer que las percibamos como dos relatos distintos? En el medio de ellos está la guerra, la catástrofe, la destrucción. Hay un antes (conservador) y un después (liberal) que hacen de la misma novela una rescritura de la historia nacional. Pero además, esa pausa implica un intervalo: aunque separe ambas partes, aunque las fracture, también las relaciona, haciendo de una la memoria incuestionable de la otra. Es, como señala acertadamente Didi-Huberman, "la abertura creada por las fallas sísmicas, las fracturas en la historia [...]. Es lo que da a lo 'primitivo' su 'actualidad' paradójica" (*La imagen* 457). Por lo tanto, en ese intervalo no hay que ver solamente un salto abrupto que deja en el pasado lo que deberá enterrarse, sino aquella ausencia que hace posible que pasado y presente se reconozcan y no cesen de ponerse en crisis mutuamente.

¿Qué es lo íntimo, la entraña que saca a flote la catástrofe? Cueva señala como contradicciones del texto muchas de estas circunstancias, y son contradicciones en tanto no logran fijar claramente un conflicto de clases sociales. De todos modos, al final de su ensayo toma la precaución de declarar que "la obra de Martínez representa un verdadero salto cualitativo, en la medida en que salva la distancia que tradicionalmente ha mediado entre nuestra vida y nuestra literatura" ("Lectura" 119) y afirma que, al plantear esta novela "problemas más profundos de índole religiosa, política o social [...] nuestra relatística adquiere *espesor*" ("Lectura" 120, énfasis añadido). Por supuesto, Cueva está pensando en un espesor distinto al que sugiere, como veremos, Gisela Catanzaro y al que yo también me refiero. Lo piensa más bien como calidad de lo histórico, de lo trascendente. Pero por un momento, hagamos una pregunta no exenta de malicia: ¿qué es lo espeso, lo voluminoso, lo corpulento en un canon literario?, ¿cómo puede adquirir "cuerpo" un *corpus* (si se me permite el juego de palabras)? Desenredar de a poco este asunto sospechoso es uno de mis objetivos de largo aliento. Por el momento me gustaría decir que si la calamidad de la guerra entre liberales y conservadores parte en dos la historia nacional y el relato ficcional, sisma que, como vimos, no hace más que relacionar interminablemente una y otra



parte, esa guerra también logra fijar la ambigüedad entre el pasado y el presente del cuerpo de Salvador Ramírez. Es esa segunda parte la que permite delinear un 'cuerpo verosímil', un cuerpo que, luego del sufrimiento y del trabajo forzado, se hace finalmente acreedor a ciertos atributos dignos del proyecto nacional: un cuerpo que en el momento más feliz y más breve de la novela llega a verse fuerte y enérgico. Y sin embargo, se trata de un cuerpo que, en la primera parte, no puede ser calificado de 'masculino'. Su ambigüedad, que se justifica en la herencia de los ideales conservadores del padre y en el apego hacia la religión católica que cultivaba la madre, también se alza sobre razones más 'naturales' para el fracaso: la impureza de sangre venida de la madre, caracterizada como 'cuarterona', y la debilidad de carácter y la hipocondría del padre. Por eso, ese cuerpo es descrito en la primera parte de la novela como el de un joven "de índole mansa y pasiva" cuyas "fuerzas físicas [estaban] atrofiadas por la falta de ejercicio y de aire" y que "apenas se esbozaban en un cuerpo delgado y débil y en un rostro pálido con grandes ojos azules dulcísimos, sombreados por cabellos finos color de oro" (Martínez 50). Y después, para contrastar su debilidad no viril / de sangre impura, el cuerpo de Salvador será enfrentado al de su amigo Luciano Pérez, desde su primera aparición en el relato:

El uno era la fuerza y la energía, el otro la debilidad y el temor; el provinciano parecía por su estatura y esbeltez un boxeador yankee, y el quiteño rubio, pálido y débil, *una señorita enfermiza*; Luciano era un huracán, Ramírez un céfiro; el gigante estaba destinado a vencer en todas las luchas de la vida, el chico a perecer en el primer combate. (Martínez 60, mi énfasis)

Las diferencias morales, evidentes entre ambos personajes, se alzan con base en sus diferencias físicas. No hay ninguna alusión a los orígenes raciales de Luciano: se trata del individuo de clase media, en cuyas fuertes y trabajadoras manos puede la patria confiar su futuro. Por eso, porque se trata de un cuerpo idealizado, lo único que se dice de él es la fuerza y la energía, la estatura y la esbeltez del boxeador *yankee* (que ya sugiere su 'blanquitud').

De resto, el detalle, el corte, la herida, solamente aparecen en el cuerpo de Salvador:

Luciano vio en Salvador un ser débil, inofensivo, bueno; admiró en ese *cuerpo raquítico* un alma limpia de la roña, del disimulo y de la envidia, que se debatía solitaria, presa de mil desconocidos deseos y *ansiosa de otra más fuerte en quien confiarse*, y Luciano amó a Salvador con el cariño del hermano mayor al menor, con el del fuerte y seguro de sus fuerzas al débil; [...] Salvador vio en Luciano, al hombre gigante *dominador de la materia y de la voluntad*, futuro conquistador de la gloria acaso, y *le admiró, le temió luego, y después amó con entusiasmo*. (Martínez 61, énfasis añadido)

¿Qué se ha dicho de ese amor a lo largo de todos estos años? Nada, en tanto la catástrofe ocasionada por la guerra permite que el cuerpo de Salvador inicie, en la segunda parte, una transformación hacia lo masculino, transformación que Cueva ve como contradictoria e inverosímil ("Lectura" 116) y que yo prefiero ver como el intervalo que hay que interpretar. Ese cuerpo es menos detallado en la segunda parte, excepto por sus características raciales que lo configuran como un ser humano superior frente a los obreros negros y zambos de la hacienda costeña en la que deberá trabajar para sortear en algo la mala racha que sufrió en la capital a partir de la muerte de su padre. Sin embargo, a pesar de la supuesta superioridad fenotípica de sus ojos azules y su cabello rubio, el de Salvador será un cuerpo predisuesto a la enfermedad y, como se anuncia desde las primeras páginas de la novela, a una muerte temprana. Y solamente esa debilidad ocasionada por la enfermedad es la que traerá de regreso a Luciano al final de la novela. Mientras Salvador es el personaje del "cuerpo verosímil", es decir, del cuerpo macho, fuerte y enérgico que logra incluso vencer un par de enfermedades, casarse y fecundar a su esposa, Luciano no es necesario en el relato. Cuando su cuerpo, en cambio, vuelve a ser víctima de la debilidad, Luciano aparece, fuerte y elegante, para protegerlo, para "dominar la materia y la voluntad". ¿A qué materia se refiere el narrador?, ¿a qué voluntad?, ¿se trata solamente del dominio económico y del dominio sobre las pasiones religiosas que se

critican al inicio de la novela?, ¿o se trata del dominio del cuerpo y la voluntad del propio Salvador? Si bien la relación erótica entre Luciano y Mariana, la hermana de Salvador, nos distrae en la primera parte del texto como una relación heterosexual que acaba por afianzar la razón del macho frente a la incontrolable histeria de la hembra, la relación de amor que perdura hasta las últimas páginas es la de los dos amigos. Tanto como Carlos llega tarde y no puede salvar de la muerte a Cumandá en la novela de Mera, o como Efraín logra arribar finalmente a la hacienda paterna para encontrar a María ya muerta en el texto del colombiano Jorge Isaacs, la expectativa del rencuentro de ambos amigos se realiza solamente al final, cuando Luciano apenas logra volver de su viaje a Europa para escuchar en el lecho de muerte las últimas palabras de Salvador: "Luciano.... mi Luciano.... has venido... me muero viéndote" (Martínez 262). Entonces, ¿no ha quedado sepultada esta relación homoerótica en la historia de la literatura ecuatoriana? Claro, sería como afirmar que el romance nacional de la nación ecuatoriana es un romance homoerótico. Pero, ¿acaso no es en los brazos de Luciano, y no en los de su esposa, Consuelo (nombre, por cierto, muy sugerente), en los que Salvador se encuentra con la muerte?: "Luciano, arrodillado en el suelo abrazó a su amigo moribundo y sin poder contener un dolor inmenso, estalló en sollozos... " (Martínez 262)

El discurso de la nación, como quiero proponer, no nos ha permitido mirar este abrazo como un abrazo de amor. Ante la idea potente de la novela como parte orgánica del *corpus* que constituye la cultura nacional, vemos en ese abrazo el del amigo, el del hermano, un abrazo hétero-normado que resuelve el relato, que le da sentido. ¿Hacer otra lectura sería forzar el texto? Tal vez sí. Sería, si se quiere, desarticular la historia de la literatura tal y como está escrita, reconociendo algo del "espesor" presente en esas páginas. Por eso, propongo que dejemos que sean los cuerpos ahí descritos los que nos hablen del abrazo, del amor, de la voluntad y la materia. Que, desmontando la linealidad del relato y la voluntad del narrador, sea la imagen del cuerpo de Salvador descrito como el de una "señorita enfermiza", en la primera parte de la novela, a la que escuchemos diciendo "Luciano... mi Luciano... has venido... me muero viéndote" (Martínez 262) en las últimas páginas, y que nos dejemos conmovir, una vez que retiremos los escombros de la historia patriarcal que yacen sobre ella. Como bien ha dicho Diego Falconí Trávez, el

canon literario nacional no ha sido debatido desde el género. Con acierto, este crítico afirma:

El género, como amplia categoría analítica, con principios, conceptos y alcances no ha sido incorporado del todo en la academia ecuatoriana y andina. Quizá por miedo al *afeminamiento* de las posturas teóricas en un espacio tradicional como es la Universidad, donde la autoridad se construye a base de demostraciones de poder que no denoten signos de vulnerabilidad. (208)

Los cuerpos inverosímiles le son incómodos al canon. Por eso parecen inexistentes o detalles mudos. Pero lo que se ha extraviado, como afirma Didi-Huberman, son nuestras ganas de mirar, nuestros deseos de conocer y de dejarnos conmover (*Supervivencia* 35). Son los discursos hegemónicos los que nos han hecho creer que esos cuerpos y la violencia ejercida sobre ellos han sido superados. Si los cuerpos-imágenes han desaparecido de nuestra vista es porque nos hemos quedado en el mismo lugar, en el lugar inamovible del discurso (nacional). Por eso, cuando acontece algo que conmueve a la nación -pienso en los levantamientos indígenas de la década de 1990 o en el terremoto acontecido hace poco, en abril de 2016-, no sabemos cómo sostener la mirada. Si la historia de la literatura ecuatoriana no ha reparado en su persistencia, ha sido porque no ha percibido su movimiento, su duración, su insistente fugacidad. Algo así como si dijéramos que no es un problema del cuerpo que no está (supuestamente), sino del lugar desde dónde nos detenemos a mirarlo, a reconocer su espesor. Este planteamiento, en definitiva, aboga por esa vulnerabilidad como una postura ética desde la cual reflexionar con respecto a la literatura y a la cultura en general.

#### Obras citadas

- Adoum, Jorge Enrique. *Ecuador: señas particulares*. Quito: Eskeletra Editorial, 2000. 6tra. Edición. Impreso.
- Arendt, Hannah. *La promesa de la política*. Barcelona: Paidós, 2005. Impreso.
- Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.

- Benjamin, Walter. *Imágenes que piensan*. Madrid: Abada Editores, 2014. Impreso.
- . *Obras*. Libro 1, vol. 2. Madrid: Abada Editores, 2008. Impreso.
- Catanzaro, Gisela. *La nación entre naturaleza e historia. Sobre los modos de la crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- Cueva, Agustín. *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967. Impreso.
- . "El método materialista histórico aplicado a la periodización de la historia de la literatura ecuatoriana: algunas consideraciones teóricas". *Lectura crítica de la literatura americana: inventarios, invenciones y revisiones*. Saúl Sosnowski, editor. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996. Impreso.
- . "Lectura de A la Costa". *Lecturas y rupturas*. Editorial Planeta, 1986. Impreso.
- De la Cuadra, José. *El montuvio ecuatoriano*. Quito: Ministerio de Educación del Ecuador, Programa Nacional de Educación para la Democracia, 2009. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones Arte y Estética, 2007. Impreso.
- . *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2014. Impreso.
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2014. Impreso.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2009. Impreso.
- Falconí Trávez, Diego. "El canon literario andino desde los estudios de género: cargar con el peso de la hétero(marica)geneidad contradictoria. El caso de Pablo Palacio". *Revista Caracol*, 2015, No. 9, Universidad de Sao Paulo, págs. 196-221.
- . "Resentir lo queer/cuir/cuy(r) en Ecuador". *Diario El Telégrafo* Abril 7, 2014. Web. Julio 17, 2016. <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/resentir-lo-queer-cuir-cuy-r-en-ecuador>
- Icaza, Jorge. *Huasipungo* (1934). Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- Martínez, Luis. *A la Costa* (1904). Quito: Libresa, 2011. Impreso.
- Mera, Juan León. *Cumandá* (1879). Quito: Libresa, 2013. Impreso.

- Riofrío, Miguel. *La emancipada* (1863). Quito: Libresa, Colección Antares, 2012. Impreso.
- Siebers, Tobin. *Disability Aesthetics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010. Impreso.
- . *Disability Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008. Impreso.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional. *Historia de las literaturas del Ecuador*. 2da. ed. 10 vols. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2003. Impreso.