

# Narrativa ecuatoriana actual: entre tradición y movilidad cultural

WILFRIDO H. CORRAL

*Academia Ecuatoriana de la Lengua*

Una traba de la historia literaria de lo que va del siglo XXI es la relación desigual con tradiciones plurales extraterritoriales, el mundo digitalizado y los prescriptores actuales (agentes, amistades del gremio, editores independientes, ferias, galardones, prensa impresa, redes sociales, traducciones, etc.); negociaciones que implican mayores dificultades para la narrativa “menor” o “pequeña” de países llamados periféricos como el Ecuador. Esas transacciones se complican en la acogida extranjera. En *Viceversa. La literatura latinoamericana como espejo* (2018), aun cuando nota las contradicciones del primer mundo editorial, Constantino Bértolo desconcierta al referirse a “países de peso ligero como Ecuador, Bolivia, Honduras, Venezuela y demás”; sin examinar diferencias o proveer datos sobre los avatares de talentos u obras individuales, o sus circunstancias institucionales, gubernamentales o privadas. Una percepción ecuatoriana se suma a similares pesimismo, restringiéndose a la narrativa, en particular a la novela.

El novelista Javier Vásconez y el poeta y ensayista Iván Carvajal insisten en que la literatura nacional es invisible. Nacidos en la segun-

da mitad de los años cuarenta, son escritores visibles, y los matices de su reclamo se pierden entre la historia literaria y sus combates sin tregua. Es como suponer que no ha habido nada nuevo desde el compromiso social de los años treinta; o máxime un par de autores actuales que valen la pena, cuando su obra y la de otros contradice esa conjetura. El prosista Diego Cornejo Menacho y el novelista y sociólogo Carlos Arcos Cabrera, nacidos poco después, equilibran esa visión, novelizando la veneración de autores canónicos por una tradición crítica nominalmente progresista, que no progresa en sus explicaciones formularias. Próximo a la generación actual, Leonardo Valencia es directo al conceptualizar esas tradiciones. Pero autores y autoras con obra exigua y de una generación más o menos milenial se escudan de esas discusiones por otros intereses, cálculo del gremio, porque los desacuerdos crean desconfianza, o porque su querrela es más personal.

En 1968 Jorge Enrique Adoum sentenció osada y contradictoriamente (fue autor de dos novelas) que “El gran ciclo de la novela ecuatoriana termina [sic] en 1949” (1969: 165), agregando que “no se ven [...] nuevos escritores que pudiéramos pensar van a ser los continuadores” (1969: 165). Algunos novelistas y críticos afirman que existe una “falta de respeto” a la tradición realista, como si esta fuera una sucesión de virtudes. Otros que las novedades son calcos de tradiciones ajenas al país; y que un machismo o sexismo normativo rige su esfera literaria, talante comprobable pero voluble. Entre la crítica académica —mayormente obsesionada por resolver o implantar asuntos de género (sexual), raza o nación— el consenso tampoco es positivo: 1) se arguye que hay miopía, falta de preparación intelectual general; 2) se crean dispersiones e interpretaciones extravagantes, como textualizan algunas exégesis referidas; 3) el ensimismamiento interpretativo lleva a una crisis de nuevos valores en géneros ya agotados, y tratar de ser razonablemente crítico se percibe como ofensa a las formas cívicas y literarias; y 4) se mantiene que solo cierta crítica foránea resuelve esos problemas coyunturales.<sup>1</sup>

---

1 Sacoto evita esos sectarismos, y su minucioso análisis estilístico tiene validez, aunque jerarquice según: relieve, “enorme valor histórico, sociológico, además de literario” [...], voces nuevas prometedoras, y autores que empezaron a publicar tardíamente (49-50). Con criterios antitéticos discute a Valencia, Arcos Cabrera, Alemán y Chávez. Un análisis actualizado más sofisticado es: Antonio

Por condiciones afines las generaciones posteriores al boom buscan otra movilidad cultural, a veces ficcionalizando los tautológicos consensos mencionados arriba, o sin distinguir que no se puede seguir concentrándose en rupturas y otras negaciones sin ver lo positivo en un país que tiene suficientes problemas con tratar de estar en el canon latinoamericano o en el mundial (*nota bene*: nadie ha ganado una guerra del canon), a pesar de cohabitar con una literatura cuya evolución e historia internacional confirma que no es “emergente”. Con base en la prosa representativa de autoras y autores del entresiglo, y porque las historias nacionales de la novela (el género privilegiado por las novísimas narrativas) añaden poco al diálogo, se sopesan desarrollos y tendencias, culminando con la obra de mileniales que, aun publicada por sucursales nacionales de conglomerados internacionales, es bastante desconocida fuera del Ecuador. En ese contexto, si toda narrativa nueva se pretende rebelde, la ironía de la rebelión es que convierte al rebelde en un sujeto servil de aquello contra lo que se rebela.

Si la fiabilidad del novelista se divide hoy entre lo que escribe y lo que se lee en medios sociales ¿qué se entiende por tradición y movilidad cultural? Desde T. S. Eliot la tradición es un bucle temporal entre la antigüedad clásica y lo contemporáneo, y tan sospechosa hoy como cuando él la definió en 1919. Empero, es una noción menos conservadora y etnocéntrica que la reputación de Eliot, y permite percibir patrones o afinidades a través del tiempo; y reconocer que los autores u obras no adquieren su significado por sí solos sino por la relación con artistas sucumbidos. Es mórbido, pero como ocurre con varias obras que examino, identifica dos componentes cruciales de la ambición artística: la esperanza de al fin tener una oportunidad de ser inmortal, y estar a la altura de una compañía que por lo general no requiere tu presencia; visión a la vez desalentadora y realista del crítico A. O. Scott, cuya lectura de Eliot en *Better Living through Criticism. How to Think About Art, Pleasure, Beauty, and Truth* (2016) acojo.

Es fácil deshacerse de tradiciones o criticarlas como inventadas cuando la muestra escogida satisface nuestras carestías. Lo inventa-

---

Villarruel, “Escrituras postergadas: nueva escritura, tradición crítica y posmodernidad en la narrativa ecuatoriana”, *La Revista* 78 (2018), pp. 107-115. Toda traducción posterior es mía excepto donde se indique lo contrario.

do, no obstante, provee símbolos de realidades más perdurables y profundas, y antiguos y contemporáneos coinciden al agitar ideas recibidas porque la transmisión cultural requiere instituciones específicas y un espíritu público. Hoy este es generado más y más por literaturas digitales sin contexto o matiz que pretenden eliminar a los prescriptores; hasta que les presten atención. Acuñada hace una década por Stephen Greenblatt para su compilación *Cultural Mobility: A Manifesto* (2010) en el contexto del lenguaje, la esfera política y la tradición; la movilidad cultural es la fluidez que permite que una generación mayor escriba sobre otra con su misma habla, no necesariamente en su “estilo”, y que sea contemporánea sin acceso o interés total en la más joven. La cultura joven no es un fenómeno de hoy, y los mileniales que buscan reconocimiento solo a través del movimiento perpetuo en un espacio seguro pronto se convierten en curiosidad o configuración fugaz. Es un contrasentido leer nuevas tradiciones sin la movilidad cultural y la aceleración de cambios históricos que conllevan.

Retrocédase un poco. En las actas de hace medio siglo citadas arriba, Adoum, progresista canónico que en una entrevista manifestó no ser “el padre de nadie” (la narrativa actual lo confirma), podía sostener que en la segunda mitad del siglo xx no había novedades narrativas. Esa percepción le condujo a escribir en varias ocasiones sobre una “crisis del realismo”. Sabiendo bien que la narrativa no define su recepción por sí sola, concluye:

Y en esto viene la parte de la crítica. Este apego al realismo, esta política que significa la actitud de los críticos de izquierda con este conformismo estético [...] y luego la culpabilidad de los autores. Desde luego, es mucho más fácil continuar un camino, por agotado que esté, antes de buscar y abrir otro nuevo. Además, continuar la tradición pone a salvo aquella timidez, falta de audacia. Hay también la vanidad aldeana de creer que eso está bien, de creer que eso es lo mejor que se hace (Adoum 1969: 166).

A su favor aboga por una revisión del realismo; en contra, por menoriza que el realismo renovado es el que él prefiere, causa que velaría como *vox clamantis in deserto*.<sup>2</sup>

---

2 Así “El realismo de la otra realidad”, *América Latina en su literatura*, ed. César Fernández Moreno. Un debate anterior que no consideró Adoum es entre los

Como demuestra una historia reciente,<sup>3</sup> ese tipo de crítica no cambia, y persisten lugares comunes trillados de declamación populista, mezclados con panegíricos y vituperios, aun cuando desde aquella época definitoria para la novelística hispanoamericana existe un ensayo precursor de la prosista Lupe Rumazo, “Teoría del intrarrealismo” (1968, cuando Roberto Bolaño tenía quince años). Al revalidar Ortega novelas elegidas convenientemente desdeña técnicas narrativas (fuente para una crítica sofisticada legitimada o autorizada con metodologías actuales), o una tasación objetiva de la recepción mayor de ellas. Los avances en la recepción literaria no dependen de impresiones descriptivas, y por ende invalidan sus pontificaciones. Ortega ignora aquella opinión de Adoum sobre la crítica porque más le conviene depender del comprometido reciclaje interpretativo de él. Al supeditar el esteticismo del siglo xx tardío —el de mayor incumbencia al estudiar la narrativa ecuatoriana— termina revalidando obras que funcionan para imponer su estrategia ideológica. Afortunadamente otras críticas superan esos enfoques.<sup>4</sup>

## Una tradición nuevamente recuperada

Captar la recepción de la novísima narrativa ecuatoriana de manera distintiva y sin programación temática implica el factor temporal y el de cambio estético; y para ambos la época clave es el cambio de siglo. También significa restringirse a las Américas, incluida la zona anglófona que para bien o para mal, y relaciones de poder de por medio, es un faro cultural desde el cual los cambios estéticos rebotan al país de origen. Al entrelazar ambas premisas se constata

---

críticos canónicos Jean Franco, Noé Jitrik y Ángel Rama, “Realismo y anti-realismo”, *Actual narrativa latinoamericana*.

- 3 Alicia Ortega, *Fuga hacia adentro. La novela ecuatoriana en el siglo xx. Filiaciones y memoria de la crítica literaria de* (Buenos Aires/Quito, Corregidor/UASB, 2018), cuya repetitiva densidad dificulta percibir objetivos reales. Me explayo al respecto en “De la crítica nacional a una nacionalista”, en *Casapalabras* [Quito] 41 (2019), 108-113.
- 4 Entre ellas *Escritura y periodismo de las mujeres en los albores del siglo xx* (2002) de Florencia Campana Altuna; *La emergencia del sujeto femenino en la escritura de cuatro ecuatorianas de los siglos xviii y xix* (2015), por Alexandra Astudillo Figueroa.

que los años noventa son definitorios, no definitivos. Así, a finales del siglo xx despegan dos autores de generaciones y concepciones narrativas muy distintas, Vásconez y Valencia; polos de lo que puede ser la narrativa nacional, especialmente en el exterior. En 1999 *Twentieth-Century Ecuadorian Narrative. New Readings in the Context of the Americas* de Kenneth J. A. Wishnia examina obras representativas, de Pablo Palacio a las excelentes *Polvo y ceniza* (1993) de Eliécer Cárdenas y Bruna, *soroche y los ríos* (1991) de Alicia Yáñez Cossío, con un apéndice de traducciones de los autores estudiados. Comienza a surgir la recepción extranjera como arma de doble filo: ese libro no está disponible en español. Más tarde, *The Revolutionaries Try Again* (2016) de Mauro Javier Cárdenas, ecuatoriano radicado en Estados Unidos (invitado a Bogotá 39-2017, sin méritos comparables a los de Mónica Ojeda, otra invitada), tuvo una apreciación efímera y descontextualizada en medios españoles. Sirva esa condición para entrelazar a Vásconez, desde *El viajero de Praga* (1996, 2001), y Valencia con autores de sus generaciones u otros que, diferencias aparte, van transformado la historia de las novísimas narrativas.

Los más establecidos Vásconez, Jorge Velasco Mackenzie, Cornejo Menacho, Arcos Cabrera, Gabriela Alemán y Valencia (expando mi visión de ellos en *Discípulos y maestros 2.0.*) impulsan a autores recientes que, como grupo, prometerían tanto como aquellos. Sin recurrir a visiones encontradas, para la técnica narrativa y la conceptualización del testimonio femenino las precursoras son las novelas de Rumazo y su “intrarrealismo”, antes de que en *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) Adom intentara amalgamar cruces ya delineados por Cortázar y sus precursores mundiales. Pero en un sentido autóctono las antecesoras siguen siendo las obras estéticamente opuestas de Palacio y Jorge Icaza, con pocos satélites sostenibles en torno a las tradiciones que establecieron, dicotomía confirmada por la crítica actual.<sup>5</sup> Con esas tradiciones y sus destiempos bregan otros autores del cambio de siglo, Adolfo Macías Huerta, Alemán, Marcelo Báez y en particular Ojeda, la más joven, contextualizando los impulsos y directrices de Sandra Araya y otros.

---

5 Hay excepciones en *Historia de las literaturas del Ecuador VIII* (2002). Empecé a revisar la recepción en “Ecuador”, *Handbook of Latin American Literature*, ed. David W. Foster. New York: Garland, 1987, pp. 265-289.

Es más que una querrela entre realistas y experimentales; y un referente de los últimos es *Conejo ciego en Surinam* (2013), de Miguel Antonio Chávez, según la FIL de Guadalajara 2011 (junto a Eduardo Varas C. y Luis Alberto Bravo), uno de “Los 25 secretos mejor guardados de América Latina”. Esa movilidad cultural puede ser elitista e incomprensible en la defensa de sí misma, aunque dependa de venias culturales oportunas como *Los descosidos* (2010) de Varas. Voy a historiarla —teniendo en cuenta que a nivel mundial el último lustro atestigua una amplitud positiva para las autoras— discutiendo a sus representantes, a algunos coetáneos olvidados, y a otros estancados en sus obsesiones conceptuales; y para esa recepción no tiene precedente el contenido original que se escribe, se lee en pantallas o en diferentes dispositivos cibernéticos. Ese tipo de movilidad tecnológica convierte lo precario en inmediato, creando incertidumbre y escepticismo. Narrar y querer salvar al mundo en esas condiciones es estar en una posición fuerte y a la vez difícil, porque cualquier poder redentor de los ya instituidos es difuso entre la “Generación Me Gusta” latinoamericana (Corral: 2019).

Macías Huerta y Araya son casos anómalos de recepción, que debe ser mayor porque a pesar de ser de dos generaciones diferentes conjugan y tergiversan varios intereses narratológicos y temáticos considerados nuevos por su cohorte. Por mantener una ética y expresar puntos de vista propios sobre polémicas con escritores o críticos, su acogida es respetuosa y precavida, repleta de clichés y enredos acrílicos sobre: su trabajo [sic] con la lengua, autonomía o límites literarios, desplazamientos genéricos, relecturas, tradiciones y, sin falta, variopintas violencias. Con razón Rilke aconsejaba al joven poeta a no meterse con reseñas. Leídos honestamente —como Valencia para la edición española (2017) de *La familia del Dr. Lehman* (2015) de Araya; o analizando a Macías Huerta retrospectivamente, con su “El hombre derrocado” (2018)— es patente que sus proyectos son más sofisticados, por sus otras funciones (editora y articulista; psicoterapeuta, respectivamente), o por sus diálogos revisionistas con tradiciones extranjeras.

Macías Huerta, desde su primera novela, *Laberinto junto al mar* (2001) hasta la octava, *El mitómano* (2018), y Araya desde *Orange* (2014) hasta *El espía, la carnada, el precio* (2018) y varias *nouvelles* entre ellas, se distancian de autores que navegan entre varios intereses potencialmente peligrosos, y no es el menor de ellos el cansancio

del público ante una narrativa que habla de “mi cuarto, mi pareja, mi obra, mi sufrimiento”. El culto del autor diletante que quiere ser *tema candente* en los medios sociales se basa en mayor información, opiniones, perspectivas, en más de todo; y sin filtros reales o fecha de caducidad. Por no intentar fijar el alcance de autores con un futuro indefinido y manifiestos autobiográficos ambivalentes, mi recepción espera captar características permanentes. Técnica aparte, ambos escriben sobre el fanatismo infantil de lo políticamente correcto, especialmente Macías Huerta con *Delfín Tonato en Precipicio portátil para damas* (2014), y su temática (demencia religiosa, mentira, niñez, psicología y sexo) se mezcla y desmonta aún más en *Las niñas* (2016) y *El mitómano*. Si no refleja una tradición introspectiva que va desde *El niño que enloqueció de amor* (1915) de Eduardo Barrios hasta la “literatura de los hijos” del Cono Sur, la hibridez de Araya, generosa con su cohorte, irradia intereses más librescos, de género (literario), partiendo de una “normalidad” afectiva ante lo amenazante del entorno familiar, como en Amy Lehman, resumido en la última sección: “Nosotros tuvimos nuestra vida, una existencia propia. Buena. Mala. Y siempre hubo algo más” (Araya 2015: 123). Y si Araya reescribe el género policial en *El espía, la carnada, el precio*, ordena ese mundo esquivando la teoría que se le atribuye erróneamente. En “A contraluz: *World Literature* y su lado salvaje”, Miguel Rosetti asevera que “Así como los centros no pueden leer bien la literatura latinoamericana, los latinoamericanos solo podemos referir estas formas de interferencia y posicionalidad literaria a la matriz explicativa de una ‘desigualdad estructural’ en cuyo despliegue lógico se descubre siempre la tutela de una sociología nacional o continental” (2014: 70).

Las tradiciones tienen afiliados, divisiones, entidades con propósitos especiales, grupos, subsidiarios, sucursales; y además de antecesores y sucesores compartidos tienen propiedades y emprendimientos conjuntos. O sea, funcionan como un negocio prescriptor y sus beneficios. Para Rosetti esa perspectiva latinoamericana es un germen de las propuestas de Franco Moretti sobre la literatura mundial, dando cuenta hasta qué punto la tradición propiamente “nuestra” produce como herencia tópicos tensados por la problemática de la identificación y mundialización latinoamericana a lo largo de siglo xx, “en los binarismos de cosmopolitismo/regionalismo; centro/periferia; o universal/local que adelantan no el material herme-

néutico pero sí el sistema de ideas del que está hecho centralmente la *World Literature*” (2014: 69). Antes de Rosetti, y que él lo desconozca generalmente debilita la movilidad discutida, Valencia había analizado esos problemas en términos concretos.

Valencia sigue experimentando personalmente las implicaciones de no leer la literatura en clave nacional, evitando declaraciones llamativas, polémicas artificiales o teorías unilaterales. Como discute en los ensayos de la parte “Sobre literatura ecuatoriana” de *El síndrome de Falcón* (2008, 2019), la carga de un pasado nacional reivindicativo, provinciano y arcaico es una razón principal de que la narrativa ecuatoriana del siglo xx no tenga la valoración que merece. Mientras él dialoga con el defensor del realismo social Joaquín Gallegos Lara y los vanguardistas Palacio y Humberto Salvador, *Las segundas criaturas* de Cornejo Menacho (2010, 2012) y *Memorias de Andrés Chilibingua* (2013) de Arcos Cabrera pugnan con *Huasipungo* (1934) de Icaza, formulando lecturas revisionistas de la politización de la autoría y un canon curioso. Como nota Fernando Aínsa respecto de las novelas de Valencia, “no respetar esas reglas no escritas, pero tácitamente acatadas, supone la acusación de pretensión cosmopolita, desvío burgués que califica de ‘perversión nacionalista’ que lleva a la autocensura” (2012: 88); mientras el ninguneo en torno a Cornejo Menacho y Arcos Cabrera es aún más político y personal.

En *Memorias de Andrés Chilibingua* el memorialista es un músico y dirigente indígena invitado a un curso de Columbia University del año 2000 sobre literaturas andinas. Allí conoce a dos compatriotas: María Clara (que quiere enseñarle “la diferencia entre ficción y realidad”) y “Andrés Chilibingua”, héroe reaparecido de *Huasipungo*. Arcos Cabrera retrata la archiconocida apropiación académica de realidades autóctonas. Así, el personaje estadounidense June pontifica: “la literatura boliviana es marginal, no es parte de las transnacionales de difusión de la literatura latinoamericana, cuyo centro, como sabemos, radica en España, a partir del denominado boom” (2013: 124); o “es una literatura que procura distanciarse del tradicional indigenismo prerrevolucionario” (2013: 125). Pero Chilibingua está más embobado por el cuerpo de June, y la novela expone otras obsesiones. Ante una discusión de *La virgen de los sicarios* espeta: “los otavalos tenemos otros problemas más importantes que estarnos fijando si alguno es maricón” (2013: 79), reflexión sobre cómo los países pequeños o de literaturas menores son un terreno

propicio para mesianismos y gurúes extranjeros del tipo “yo te digo lo que tienes que hacer”.

Cornejo Menacho amplía y actualiza el problema de esa tradición, acudiendo a la libresca latinoamericana en torno al conjetural boomista ecuatoriano Marcelo Chiriboga, acuñado por Donoso y recogido por Fuentes, Urroz, Fuguet y Benavides. Cornejo Menacho supera esos cameos, creando una biografía de una bioficción, alentando y problematizando la creatividad nacional en una novela mayor. Asimismo patentiza que se puede crear y desarrollar nuevas ideas de las fundacionales que tienen “derecho de autor”; y que reescribir es parte de un proceso creativo momentáneo pero superior: el de las ideas compartidas en un mundo en que ser original es quimérico. En *Las segundas criaturas* la creatividad tiene una economía mediante la cual leves diferencias conducen a discernimientos en las carreras de los autores, un proceso socorrido por la segmentación del mercado para el trabajo creativo, y así Adèle, compañera del protagonista, lee en el obituario que Donoso le ha dedicado al ecuatoriano: “vivió en exilio obligado, y después voluntario, durante treinta años, añorando siempre su tierra natal, adonde nunca pudo volver a menos que fuera por una breve visita, ya que sus compatriotas no le perdonaban su filiación política de centro, luego de haber pertenecido al Partido Comunista en su juventud y haberse declarado partidario, posteriormente, de la economía de libre mercado; nadie comprendía esa ambivalencia” (Cornejo Menacho 2012: 52).

Alemán, afín a incidir en la cultura popular y a que sus ubicaciones extranjeras conecten con el Ecuador, como en sus cuentos, ubica *Body Time* (2003), primera de sus tres novelas, en Nueva Orleans, con un académico fraudulento que pontifica con motivos ulteriores sobre el deseo, más una periodista que no sabe lo suficiente para investigar un crimen, con una Asociación de Hispanistas como fondo. En su mejor recibida *PosoWells* (2007, ilustrada 2011) escoge un arrabal de Guayaquil (con venias a Demetrio Aguilera Malta, 88-109) para denunciar la violencia de género sexual (su traductor al inglés la presentó oportunamente en 2018 como un *thriller* ecológico feminista). Ante esa nueva gramática del amor y taxonomías del deseo tipo “¿qué he hecho yo para merecer esto?”, elevadas a otros niveles en el último lustro, Valencia noveliza cómo esos impulsos compartidos no florecen mejor en Hispanoamérica. Su revisión comen-

zó con *El libro flotante de Caytran Dölphein* (2006) y su frenético ritmo humano respecto al deseo, en contrapunto a la aparente calma del narrador. Contrario a otras prácticas, su novela no se queda en la literatura en la literatura; y es más una lección de historia oral en el caso de Caytran, más una sátira de los modales de la alta burguesía, y una meditación sobre la estética y ética narrativas. Su *La escalera de Bramante* (2019) retoma ese ritmo, sopesando terrenos postergados o desdeñados de las crisis afectivas.

### **La escritora ecuatoriana reciente y su tradición reciente**

En ocho años se cumplen cien de *Un perro andaluz*, de la cual la escena más vigente es aquella en que con una navaja de afeitar se corta un ojo vivo horizontalmente, en una especie de línea equinoccial. Esa ruptura instala operaciones y problemas más graves que los de la narrativa ecuatoriana reciente, poco apegada a métodos críticos paranoicos. Es revelador que las rupturas de Dalí y Buñuel no sorprenden a nadie hoy, o tal vez solo a los que no saben quiénes eran ellos. Cuando hicieron su drama fantástico querían crear un disturbio público, y lo lograron, con mucho arte. Se puede tener aversión a cierta narrativa ecuatoriana de la última década, pero hay que darse cuenta de que descargar iracundamente contra ella es caer en la trampa mediática que sus autores han preparado, porque la indignación comprueba que la atención ha sido enganchada. Ante los mileniales y seguidores que quieren derrocar a ídolos menores tratando de ser el *agent provocateur* de cada día, produciendo narrativa que no corta ojos, es útil cuestionar si se necesita arte que hiera, aun cuando lo produzcan artistas del hambre.

A estas alturas temáticas e interpretativas ¿es extraordinario dedicar todo esfuerzo a la violencia de género sexual, o especular tautológicamente acerca de qué es un autor o autora de y para la esfera afectiva? Al juzgar por *Señorita Satán. Nueva narradoras ecuatorianas* (2017) bien seleccionada por María Paulina Briones en términos de las autoras que más suenan en el país, parece que sí. Surge entonces una pregunta que se podría haber hecho un feminista olvidado, John Stuart Mill: si suceden todas las reformas políticas y sociales en que se cree ¿sería uno un ser humano más feliz? La novísima narrativa

nacional de resistencia se basa en esfuerzos muy diversos, y no basta presentar propuestas o agendas anglófonas o europeas de hace treinta años. A un nivel conceptual aquellas recuerdan lo que recordaba el escritor argentino experimental Héctor Libertella: “Mientras nosotros leíamos a Foucault y a Derrida, Foucault y Derrida leían a Borges”. Hay un elemento que —allende las quejas, el prestigio del victimismo estudiado por Daniele Giglioli, y reivindicaciones individuales— une a las narradoras preocupadas por la niñez, la maternidad o el paisaje: la desafección con su concepción de la narrativa y su relación con la verdad.

Escribir honestamente (no hay manera de saber qué tipo de hipótesis se aplica, lo cual es más un asunto de ética que de estrategia narrativa) sobre la ambivalencia materna es una manera de identificar la deshonestidad y sentimentalismo en que para algunas autoras se basa la cultura aprobada de la maternidad, enfocando las tensas fronteras entre la voluntad individual y la voluntad de una comunidad. Esas versiones fascinan o escandalizan, pero se puede suponer con seguridad que pocos lectores están preparados para reconocer algún parentesco con esos extremos. Si el propósito no es escandalizar sino empatizar con una condición, ¿qué hacer entonces con un éxito de ventas ecuatoriano como *La madre que pudo ser* (2018) de Paulina Simon Torres, cuyo sentimentalismo se presenta como real y una experiencia universal? ¿Es esta menos literaria o más importante que la autopromoción de la misma temática en las redes o ver su obra publicada por tu mejor amigo y reseñada por tu hermano?

Otra pregunta pone en perspectiva esas ideas vistas como novedades a nivel nacional: ¿qué se escribe fuera del país en torno a ellas? Autoras como la inglesa Rachel Cusk, con su franca trilogía autoficcional llamada *Outline* (2012-2016) de tono similar a la continua narrativa transgresiva de la argentina Ariana Harwicz o de la mexicana Guadalupe Nettel permiten poner en perspectiva el triunfalismo entre nacional y nacionalista de los logros locales, a la vez de reconocer precursoras internacionales. La sombra de ser profeta en la tierra de uno sale a la palestra, y se puede sopesar si acceder/invitar a autoras extranjeras dedicadas a nuevos enfoques sobre esos temas es fortalecer una manera ¿machista? de pensar. Tampoco es evidente que algunos mileniales (los de mayor recepción) preocupados por la condición de la escritora muestren interés o querer profundizar en Rumazo, Yáñez Cossío, o en las

pocas novelas de Sonia Manzano y sus contemporáneas (la mayoría poetas), o en las de Alemán; más allá de venias impuestas por las presiones del momento.

¿Por qué se acude tardíamente a Yáñez Cossío y Rumazo, cuando es evidente que las autoras más recientes no las han leído a fondo? Se arriesga poco al manifestar que los mileniales buscan, aspiran o creen que deben encontrar antecesores preferiblemente en países no periféricos, de literaturas presuntamente mayor, sin considerar que puede haber un punto medio en el cual ambas literaturas aprenderían de sí mismas. Las autoras nacionales no están solas, y solo hay que indagar en Nettel, Guerra o Luiselli para notar cómo el espaldarazo extranjero masculino es preferible para los elogios en las fajas o contraportadas, por banales que sean. Al deliberar si hay que ser más generoso con los nuevos incumbe recordar la decepción de los que publicaron antes, y que el elogio falso y elevación de la mediocridad es tan paternalista como el rechazo instantáneo de la nueva escritura.

Vuelve a colación para valorar la recepción qué novelas se traduce, qué editorial las publica, y quién las traduce: tres novelas de Yáñez Cossío han sido traducidas al inglés, dos publicadas por editoriales universitarias reconocidas. La última, *Beyond the Islands* se publicó treinta años después de su original, *Más allá de las islas* (1980), en versión de la misma traductora desconocida. Contrariamente, la recepción en español de Ernesto Quiñonez, hijo de ecuatoriano y puertorriqueña, nacido en Cuba, ha sido casi nula—probablemente por la mala traducción de la primera a un español sui géneris— a pesar de que sus tres novelas han tenido buena acogida en el inglés en que escribe. Se da el contexto de que, en poco tiempo, el mercado latino estadounidense se ha convertido en una fuerza considerable, y las editoriales ven oro en las letras, así que por qué no vender malas traducciones a los latinos, ayudándolos a olvidar y tergiversar más su idioma nativo y cultura.

Por ahora el desdén de los lectores hispanoamericanos o españoles que no viven en Estados Unidos bien podría deberse a la calidad de las traducciones (suponiendo que uno quisiera leer en inglés a un autor que se presenta como latino). Aquellas raras veces transmiten el sabor de por sí mixto del original inglés, o trasladan con exactitud hispánica los vulgarismos que pueden ser constitutivos de la cotidianidad del sector social representado (hasta esta

fecha las clases media y alta brillan por su ausencia),<sup>6</sup> fallas que no tienen que ver con alguna percepción esencialista de parte de los escritores hispanoamericanos. Compárese entonces cómo *Poso Wells* de Alemán pasó por ediciones nacionales, una española ilustrada y una cubana antes de ser publicada en inglés en 2018, con excelente acogida (aunque sin referencia a la impronta bolañesca respecto a la violencia de género). *Humo* (2017), su “novela paraguaya”, muestra que también hay que traducir el asombro de los latinoamericanos frente a códigos culturales desconocidos, no necesariamente para el país de origen.

### *¿Primus inter pares?*

Paralelamente, sorprende que Ojeda, la narradora actual más visible y establecida, con abundante y continua recepción en España e Hispanoamérica, no aparezca en *Señorita Satán*, y no cabe especular sobre jerarquías o llamadas al tribalismo que apunten a una tradición ecuatoriana con la sutileza que aplicó Borges cuando inició ese tipo de discusión para el continente (véase De Castro: 2008). Ninguno de esos relatos representa una alternativa al carácter ilógico de la realidad contemporánea, solo lo afirma. De *Nefando* (2016) a *Mandíbula* (2018), en Ojeda la prosa es dura, directa, a veces aforística, como conectada para el sonido. Sus narradores arman un banquete de sus críticas de las verdades burguesas, con preguntas brutales sobre la educación de la mujer, mientras Alemán interpela si vale la pena o es llamativo dormirse durante este momento particular de la imbricada historia ecuatoriana. El dinamismo emocional de

---

6 Las comparaciones regionales extranjeras revelan una ansiedad por valorar o justificar genealogías alternativas, complicadas en *Babelia*, 728 (5 de noviembre de 2005, 2-6), al fusionar tradiciones de Ecuador y Bolivia bajo la rúbrica “Escribir en las cumbres andinas”, con colaboraciones de aliados ideológicos sobre libros que evidentemente no han leído. A pesar de las crisis económicas y la repatriación, no entra en el cálculo editorial nacional el tema de los inmigrantes ecuatorianos a España, presente en autores españoles como *El padre de Blancanieves* de Belén Gopegui y *Nunca pasa nada* de Antonio Ovejero, ambas de 2007; o *Saber perder* (2008), de David Trueba, las dos últimas concentradas en la inmigración femenina. *Volcán de niebla* (2012), del ecuatoriano Jaime Marchán, amplía el tema de esa inmigración con conocimiento de causa y voces narrativas indígenas, y merece mayor atención.

sus oraciones es menos atendido que su creación de mundos distópicos que exploran verdades sociales y amplían su cosmovisión. Precisamente, cuando se le pregunta sobre su práctica vuelve al arte de las oraciones empapándolas con fuerza ecfrástica (la obra de arte reproducida como ejercicio retórico), para que convoquen la presencia material de un mundo imaginado.

Así, en *Nefando* Kiki Ortega y El Cuco Martínez luchan por narrar la intensidad de su propia experiencia transformativa, con ecos metatextuales de la obsesión de la práctica de la autora: crear la experiencia estética más intensa posible (la que no puede representar la escritura), dibujos incluidos de la adolescente María Cecilia Terán (Ojeda 2016: 188-195). Sin optar por la híper susceptibilidad, es una pensadora ágil en la línea de la neovanguardia de Rita Indiana, Harwicz, Wendy Guerra, Pola Oloixarac (que dejan la política, sexual o no, para sus crónicas), y en un sentido libresco Valeria Luise-lli. Se argumenta que Ojeda y María Fernanda Ampuero (autora de un único libro de cuentos de desmesurada acogida en España, *Pelea de gallos* de 2018; situación similar a la de Solange Rodríguez Pappe) importan por ser publicadas en España. No hay que ser descolonizado para preguntar qué habría pasado si hubieran publicado en el país, o notar las enormes diferencias entre ellas.<sup>7</sup> Para Nietzsche el arte hace que valga la pena vivir el genio y la seducción de la contemplación estética, no la eliminación del sufrimiento o la búsqueda de la igualdad. Los letraheridos hacen caso omiso de ese mensaje, confundiendo solemnidad con seriedad.

Lo afectivo en Alemán u Ojeda no se retrae a la noción del amor como “isla encantada” (en palabras finiseculares de Pierre Bourdieu sobre la dominación masculina), porque no es un lugar mágico en el que se logra escapar de la violencia social. Ambas desempolvan temas que no preocuparon mucho a la narrativa anterior: la

---

7 En una entrevista conjunta, “Rompiendo barreras” [*Vistazo* 1233 (Enero 17, 2019), 54-56], Ampuero afirma “Yo quiero hacer una literatura pueril” (55). Ojeda, intérprete de Harwicz y de su propia prosa, precisa que no se compromete “con ningún formato, género o categoría” (56), y diferencia entre pornografía y erotismo, meollo de los videojuegos de *Nefando*. En “Soy gorda ¿qué pasa?”, *SoHo* 149 (octubre 2015), 88-89, Ampuero reivindica una condición física. Publicada en una revista que anuncia (sin ironía, según el contenido) ser solo para adultos y “La revista prohibida para mujeres”, su crónica contribuye a la fetichización, manipulación y reificación de la mujer.

academia, la política sexual no normativa, la aflicción, y en última instancia la bestia de carga que es la escritura. Al compartir un juego completo de referencias culturales populares sus personajes obedecen a un mandamiento del amor contemporáneo: saltar de felicidad por la existencia de los nuevos medios. Si no llegan a ser absorbentes inmediatamente, hay en ellas una seducción hacia un despertar diferente, que poco tiene que ver con su imaginario sinuoso y su pirotecnia sintáctica. Inversamente, para autoras como Ampuero cualquier política es esencialmente teatro o consignas torpes para la prensa, y deja la pregunta de qué se cuenta para mantenerse a flote. Si es imposible desvincularse de las guerras culturales no se puede batallar una política de identidad con otro tipo de política de identidad. Si la recepción cede al delirio y al despotricar de las redes sociales no se está participando en un debate sino ofreciendo sus servicios gratuitamente a una mercadotecnia.

Esas condiciones conducen a templar el entusiasmo y, como con toda generación o movimiento, a separar la paja del heno del presunto mini *boom*, término todavía alentado por *Babelia* y la justamente desaparecida (respecto a notas culturales sobre América Latina) versión en español de *The New York Times*. En esa recepción sobresale intelectualmente Ojeda, que evita que una solidaridad coyuntural la lleve a un feminismo de la calle sin conceptos o lecturas; es decir, uno en el cual las mujeres son esencialmente lo mismo que los hombres, excepto que ellas tienen todas las virtudes y ninguno de los defectos característicos de los hombres, que no tienen virtudes, solo una masculinidad tóxica y sus descontentos. En el Ecuador actual estas condiciones son examinadas con generalizaciones y sin matices (Flasspöhler 2019: 27, 51, 79, 85; y Macías Huerta 2018 previenen contra generalizaciones que destruyen vidas). Al respecto vale recordar que la literatura producida por ambos sexos tiene en común un sentido manifiesto de ocasión, y la mayoría depende de eventos recientes, entre ellos la influencia, con retraso, de literaturas y crítica en otras lenguas, que han forzado a la feminidad y masculinidad a momentos de autorreflexión.

En ese tejido la recepción de la narrativa *gay* es tan aleatoria y críticamente insuficiente como la de afrodescendientes; porque si no se incluye la clase se necesita un corpus cabal para imbricar género (sexual), raza y nación. Así, leer alter egos autoriales verse en varios espejos seduciendo a otros, como en *Sudor de Fuguet*, no

aclara si se entiende la homosexualidad como necesidad de chocar (trillada si se considera el arco que va de Sarduy y Puig a Zapata, Copi y Lemebel) o un asunto urgente. Desde *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana* (2003) de Pedro Artieda es revelador que hay más crítica sobre el tema que obras primarias, y se recicla los paradigmas de Palacio y “Un hombre muerto a puntapiés” o “Angelote amor mío” de Vásconez, aunque *La curiosa muerte de María del Río* (2016) de Juan Pablo Castro Rodas dé un nuevo giro al tema. En “El error gay”, entrevista para *El porteño* (IX, septiembre de 1995), Puig dice “admiro y respeto la obra de los grupos de liberación gay, pero veo en ellos el peligro de adoptar, de reivindicar la identidad ‘homosexual’ como un hecho natural, cuando en cambio no es otra cosa que un producto histórico-cultural” (139). Ante la abolición de guetos y radicalismo que sugiere Puig, no ayuda a la recepción la agenda reivindicativa de críticos subjetivos y triunfalistas cuya misantropía u orquestación de minorías implanta su agenda como lo más importante en la vida. Encontrar una identidad no autoriza a hablar por todos lo que la comparten, especialmente a la crítica que pretende hablar por ella.

Las emociones tienden a asfixiar la energía discursiva que se puede compartir. No es que no se pueda ficcionalizarlas. Pero cuando se transmite cuitas después de publicar obras, o como justificación de ellas, es natural que los usuarios de los mismos medios en que leen esos reclamos crean que la distinción entre autor y narrador no existe, y que las nuevas formas de conflicto y tecnología engendran incertidumbres insondables respecto a cuerpo y mente. También persiste la pregunta de quién da mejor sentido a las nuevas fuerzas estéticas y sociales detrás de la novedad vital, quién o qué transmitirá cabalmente el desconcierto y pérdida de los arrebatos colectivos de la narrativa del *selfie* (Corral 2019: 375-463), o ante la gobernación del país. La recepción digital de autores o libros nuevos va de lo desenfrenado a lo maniático; resuelto o exacerbado por el hecho de que nadie, especialmente la crítica instantánea, da pruebas de haberlos leído, complicando las lecturas que transmite con emociones altas y hechos bajos.

En “César Aira: ‘Leyendo novelas no se aprende nada’”, entrevista con Javier Rodríguez Marcos, refiriéndose a Roussel y a la generación mecánica actual de relatos como método “contra la miseria psicológica”, el argentino dice:

Yo no uso ningún procedimiento para generar relatos, aunque hay algo de eso en la improvisación. Así me evado de la psicología. Ahora veo mucha narrativa de jóvenes tan satisfechos consigo mismos que consideran que exponer sus opiniones y sus gustos es suficiente. No necesitan aprender la técnica ni molestarse en las descripciones y diálogos. Creo que eso viene de algo tan material como el ordenador, que exige escribir a toda velocidad. No da tiempo para la invención y tienen que recurrir a su maravillosa experiencia (2016: 10).

Hay una especificidad estética que no puede superar el horrorizarse con las patologías cotidianas, tratando de armar un fantástico hiperrealista, como demuestra Ojeda en *Mandíbula* cuando la narradora le dice a su secuestradora (sobre los cuerpos adolescentes): “Mi teoría podría convertirse en un relato lovecraftiano que no tuviera nada que envidiarle a los mejores imitadores del género” (2018: 214), especie de reflexión autorial sobre su procedimiento libresco. Si se trata de giros librescos y/o metaficticios será beneficioso analizar, en términos de la recepción de Enrique Vila-Matas en América Latina, no historiar, los diálogos multidisciplinares (particularmente en la notas al pie) de *Hotel Bartleby* (2013) de Bravo. Así se llega a preguntar por enésima vez si la novísima narrativa tiene alguna responsabilidad de escribir sobre otras crisis de su día, ¿cuál es el registro apropiado, qué política debe asumir esa escritura? Hay varias respuestas en *Nunca más Amarilis. Bioficción definitiva de Margara Sáenz* (2018) de Báez Meza, perteneciente a la generación de Alemán y Valencia.<sup>8</sup>

La condición crítica actual permite considerar si es apropiación que Cornejo Menacho y Báez Meza tengan a mujeres como protagonistas y que denuncien el sexismo que experimentan. No; porque no hay ningún oportunismo en revelar los abusos del patriarcado del cual históricamente ambos sexos son parte, sobre todo en el mundillo literario. Cornejo Menacho y Báez Meza problematizan esas coyunturas, conscientes de que los avatares biográficos pronto

---

8 Compárese la temática nacional de Raúl Vallejo (una década mayor que ellos), premiada a nivel nacional, como la de Báez Meza. Méritos y prolificidad aparte, la falta de recepción externa complica sus valores. A la vez, se creera que cierta temática digital llegó a América Latina con *Sueños digitales* (2000) del boliviano Edmundo Paz Soldán o *La vida en las ventanas* (2002) del hispano-argentino Andrés Neuman. No; ya la habían presentado Vallejo con *Acoso textual* (1999), y más sutilmente Báez Meza en *Tierra de Nadia* (2000, 2007), con humor y seriedad librescos; aunque mínima distribución.

se convierten en su propia literatura del agotamiento. Con eso en mente Báez Meza exhibe nuevas maneras de renovar los giros mundiales de la narratología contemporánea. Parodiando e historiando las inseguridades y envidias del mundillo académico vengativo, se separa del montón nacional, evidenciando la investigación necesaria para armar una novela tan alusiva.

No es coincidencia que en las últimas dos décadas muchos pro-sistas hispanoamericanos filtren experiencias delicadas y subjetivas a través de personajes artificiosos para participar en la movilidad cultural formada por los medios masivos, la novísima Generación de la Terapia, y la institucionalización del talento. Un gran aporte de *Nunca más Amarilis* es proponerse como un manantial contrario a los teóricos del afecto, porque el mundo de la protagonista Marga-ra (la primera “cronología bio-bibliográfica” es sobre ella) no está formado por una atmósfera justa, estado de ánimo o estructuras de sentimiento positivos, sino por actos nada sentimentales que el patriarcado literario impone en su vida y logros. Esta contranovela indaga así en la taxonomía de los límites éticos de la autoría y de la crítica, aproximándose a preguntas incómodas y tabúes poderosos, hilos para entender los últimos veinte años de la novela hispanoamericana y su interpretación (Corral 2019: 99-199 *et passim*).

En esas dos décadas —paradójicamente si se considera la mayor accesibilidad que proveen los medios digitales y las instituciones académicas— ha aumentado la falta de diálogo entre la crítica, a veces por razones banales como la animosidad contra críticos con cuya “ideología” no se está de acuerdo. En artículos recogidos de entre 1928 y 1977 sobre el exilio como mal latinoamericano, la responsabilidad del escritor, y en particular sobre izquierdas y derechas literarias (no críticas), contradiciendo su cosmopolitismo Benjamín Carrión anuncia en una nota de 1932: “La reivindicación del término *izquierda literaria* ha hecho valientemente [este grupo de hombres y de artistas,] que han comprendido que la literatura debe ser algo más hondo y humano que las buscas de formas y de técnicas” (241).<sup>9</sup> Apropiarse de símbolos de injusticia y desnudarlos

---

9 Raíz y camino de nuestra cultura. *América dada al diablo*. Cultura y política: otros textos, ed. Galo Cevallos Rueda (Quito: FLACSO/Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2017). En su introducción Carlos Reyes Ignatov señala 140 apariciones de Proust, 73 de Joyce y 28 de Kafka (xxi, n° 3).

de su absurda banalidad no les quita su poder; y en ese contexto flaco favor se le hace a la interpretación “tradicional” de críticos como Sacoto o Rodrigo Pesántez Rodas, cuya información de primera mano o análisis detallados contribuyen inmensamente a un público culto pero no especializado o preocupado por los últimos desarrollos teóricos.<sup>10</sup>

Paralelamente, otra crítica más avanzada, sobre el vanguardismo o autores extranjeros en el Ecuador, en el caso de Humberto Robles; o un trabajo exhaustivo y sofisticado como *Llenaba todo de poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad* (2009) de Fernando Balseca, *El síndrome de Falcón* de Valencia, cuya reedición en 2020 constata el valor del diálogo abierto que sigue suscitando. El interés de Michael Handelsman por ocuparse casi por sí solo de la recuperación de la obra de mujeres y afrodescendientes, por “causas justas”, es valioso; como los continuos trabajos recuperativos de Raúl Serrano o Gustavo Salazar. ¿Qué amalgama a los críticos mencionados y su recepción reducida, aparte de que escriban en español y publiquen en el Ecuador? Una respuesta es la condena de la edición nacional (Corral 2015), problema a la larga comercial y complicado por lo que Ignacio Echevarría bien llama la disfuncionalidad del sistema editorial en castellano respecto a autores ignorados, olvidados o postergados. Es un mundo que Ana Gallego Cuiñas sigue elucidando con ahínco y autoridad, ahora que la frenética recalibración de la industria editorial coincide con el crecimiento de la política de identidad y el declive de cierto tipo de autoridad literaria. Otra es la “no recepción de la recepción”: el caso de críticos radicados en España dedicados a la literatura ecuatoriana como Trinidad Barrera, Antonio Lorente o Niall Binns. De esa recepción vale exceptuar el insuperable trabajo precursor de la española María del Carmen Fernández sobre Palacio, recordando la inicial recepción nacionalista que tuvo, a pesar de haber sido publicado en el Ecuador. Por otro lado, no hay un estudio de la crítica ecuatoriana *per se*, sino descatos

---

10 Reconociendo que el crítico es el peor abogado de sí mismo, me exployo sobre la recepción de la crítica escrita fuera del país y la recepción nacionalista en *Condición crítica. Conversaciones con Marcelo Báez Meza/Crítica revisada*. Como es mi caso, escribir para el extranjero o desde él sobre la recepción de Palacio, Valencia, Vásconez, Rumazo, Alemán, Ojeda y Báez Meza, entre otros, ocasiona equívocos entre la crítica ecuatorianista.

que revelan más la vanidad e insensatez de la crítica que insiste en una seriedad interpretativa frecuentemente nacionalista.

Arriba menciono críticas cuyas autoras señalan otros derroteros, y valdría examinar la obra de críticos recientes formados fuera del Ecuador, como Fernando Nina y su *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo xx. José de la Cuadra, Jorge Icaza, Pablo Palacio* (2011), que resuelve los cruces entre esos autores. ¿Pero quién reseña esas obras y por qué no se reseña los estudios nacionales en el exterior? El problema constante para la recepción del ecuatorianismo es que perdona todo al aliado ideológico y nada al presunto contrario de quien solo sabe lo que escribe. Además, los dictámenes y propuestas de asociaciones académicas restringidas a un solo país tienen repercusión en la tradición que establecen, sin influir en el latinoamericanismo más amplio, obligando a recurrir al prestigio internacional del crítico individual. En una evaluación más amplia y objetiva de la relación entre literatura y capital Thomas Docherty sostiene que a nivel institucional y humano no se ha escapado del feudalismo como estructura fundacional para entender la relación entre desigualdad, gerencia crítica y odio de la literatura: Para él el meollo de esa condición es la monetización de lo estético y [nuestra] capacidad para capitalizar las letras y la literatura (2018: 130-131).

## **Del gran borrador a la gran novela latinoamericana**

Para la novísima narrativa anterior una novela paradigmática fusiona complejos modelos futuros, más internacionales que nacionales: *La escalera de Bramante*. Meditada, su ambición conceptual la distancia de la persistente propensión nacional hacia novelas breves (antes de Kazbek sus *El desterrado* y *El libro flotante de Caytran Dölpfin* son extensas). Álvaro le recuerda a Kazbek una veta principal de la novela: “el pasado es la materia de la que estamos hechos. Pero ese pasado lo esculpen nuestros deseos para el futuro. Y lo esculpen hoy. Así de paradójico” (2019: 511). Análisis estrictamente estéticos o políticos de esta obra maestra latinoamericana de lo que va del siglo son insuficientes, porque da para más cuando el criterio “post Bolaño” es una cinta métrica. Como este y Vargas Llosa, Valencia se puso a escribir una Gran Novela, no a especular novelísticamente sobre un Gran Borrador, como fue el ejemplo utópico de Fuentes. Valencia no

teme a la indulgencia de estrategias retóricas, la digresión ensayística, o a los regímenes de descripciones metódicas; de hecho, abraza reflexiones prohibidas, y la tendencia a expresar la desintegración o incertidumbre a través de un habla que exhibe esos atributos (los coloquialismos, como Alemán y los mexicanismos en *Poso Wells*, 71-76 *et passim*), y lo realiza mezclando gratitud y sospecha en su denuncia del sexismo y las revoluciones y artes fallidas.

La recepción y la historia literaria no reseñan obras sino que las contextualizan. Así, en su compromiso totalizante con el arte Valencia trae a colación una tradición latinoamericana revitalizada por Aira y Bellatin (para el arte experimental o vanguardista); para otras intenciones Bolaño (el pintor Edwin Johns en 2666, que se corta la mano con que pintaba) o Abad Faciolince; más Enrigue, Franz, Vargas Llosa y Vila-Matas (estos influencias indudables en el ecuatoriano); y para propósitos mayores las novelas de Indiana y María Gainza. Salvedades aparte, y que Valencia reivindique el arte no representativo de una ecuatoriana cosmopolita (Araceli Gilbert), en todos ellos hay una confesión del credo del “post posttodo”: un agotamiento con las viejas iconografías, un deseo de aproximarse a lo real desencantado, ubicando el escepticismo sobre el arte dentro del arte, lugar en que las adjudicaciones de verdad tienden a comportarse de maneras reveladoras. Inflexiones similares a las anteriores revelarán una recepción real de la movilidad de la narrativa ecuatoriana.

## Conclusiones

Se puede simpatizar con los dilemas de los cuales surgen las obras discutidas. Pero como algunas convierten la lamentación en mantra o guía estética, la celeridad con que tratan esos aprietos, o vaticinar sobre autores o autoras como eternas “promesas”, socavan el propósito de la recepción. Al construir así su esfera evidencian la falta de bibliodiversidad, o cómo su procedimiento no logra la apertura democrática que correctamente exigen. No se saca nada con replicar estrategias hegemónicas, y he ahí una frase de *Panfleto: erótica y feminismo* (2018) de la cronista María Moreno tiene un sentido limitado: “No habrá lo propio de la mujer, no lo habrá nunca, solo se puede dar la palabra a ese grito que cadaveriza en la novela masculina”. ¿Por qué limitado? Porque desde los años noventa que

ella examina “argentinemente” es dudoso que algún novelista haya sido tan insulso como para representar a las mujeres de la manera que ella esgrime. Esa perspectiva crea un baluarte moral en que solo un género sexual sufre, teme y explota en fragmentos, creando otro género sexual dominante, desarrollo que no ayuda a nadie al convertirse en una escritura que Marcos Mundstock ha llamado “Ayuda para leer libros de autoayuda”.

La narrativa ecuatoriana de lo que va del siglo, especialmente la novela, tiene que tomar en cuenta a los lectores del mañana y a los del pasado inmediato. De lo contrario, y resumiendo una noción muy difundida de Emily Apter, seguirán siendo “intraducibles”, porque los paradigmas para el estudio de la lectura están dejando de depender en una lógica de la otredad y diferencia para determinar espacios estéticos, a la vez que la filología renovada prueba que la interdisciplinariedad requiere más disciplina para equilibrarse. Similarmente, vincular el acto de escribir o leer a fines activistas es menos subversivo de lo que se cree, porque se quedan en el papel. Un llamado a la acción bifurcado de la manera que he descrito para la narrativa o crítica de consignas militantes no conduce a otras lecturas sino a otras experiencias, algo bueno para los ya convertidos, pero no para todo el mundo. En otros cincuenta años se sabrá qué obra o autor contará su historia.

## Bibliografía escogida

- ADOUM, Jorge Enrique (1969): “Las clases sociales en las letras contemporáneas de Ecuador”, en *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. La Habana: CIL/Casa de las Américas, 1969, pp. 154-166.
- AÍNSA, Fernando (2012): *Palabras nómadas*. Nueva cartografía de la pertenencia. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- ALEMÁN, Gabriela (2011): *PosoWells*. Ilustraciones Diego Estebo. Badajoz: Aristas Martínez.
- ARAYA, Sandra (2015): *La familia del Dr. Lehman*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura.
- ARCOS CABRERA, Carlos (2013): *Memorias de Andrés Chilinginga*. Quito: Alfaguara.
- ASTUDILLO FIGUEROA, Alexandra (2015), *La emergencia del sujeto femenino en la escritura de cuatro ecuatorianas de los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires: Corregidor.

- BÁEZ MESA, Marcelo y CORRAL, Wilfrido H. (2015): *Condición crítica. Conversaciones con Marcelo Báez/Crítica revisada*. Quito: Antropófago.
- BÉRTOLO CADENAS, Constantino (2018): *Viceversa. La literatura latinoamericana como espejo*. Barcelona: Paso de Barca.
- CAMPANA ALTUNA, Florencia (2002): *Escritura y periodismo en los albores del siglo xx*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- CORNEJO MENACHO, Diego (2012): *Las segundas criaturas*. Madrid: Fumambulista.
- CORRAL, Wilfrido H (2019): *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- DE CASTRO, Juan (2008): "Jorge Luis Borges and (Western) Tradition", en Juan de Castro, *The Spaces of Latin American Literature. Tradition, Globalization, and Cultural Production*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 49-64.
- DOCHERTY, Thomas (2018): *Literature and Capital*. London/New York: Bloomsbury.
- FLAßPÖHLER, Svenja (2019): *La potencia femenina. Por una nueva feminidad*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Taurus.
- FOSTER, David W. (ed.) (1987): *Handbook of Latin American Literature*. New York: Garland.
- GREENBLATT, Stephen (2009): *Cultural Mobility Paperback: A Manifesto*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- MACÍAS HUERTA, Adolfo (2016): *Las niñas*. Bogotá: Seix Barral.
- "El hombre derrocado". 4 de mayo 2018. <https://labarraespa-ciadora.com/culturas/el-hombre-derrocado/>
- NINA, Fernando (2011): *La expresión metaperiférica: narrativa ecuatoriana del siglo xx*. José de la Cuadra, Jorge Icaza y Pablo Palacio. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- OJEDA, Mónica (2016): *Nefando*. Barcelona: Candaya.
- (2018): *Mandíbula*. Barcelona: Candaya.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2016): "César Aira: 'Leyendo novelas no se aprende nada'", en *Babelia*, 1 282, 18 de junio, p. 10.
- ROSETTI, Miguel (2014): "A contraluz: World Literature y su lado salvaje", en *CHUY. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*. I, 1 (Julio), pp. 60-93.
- RUMAZO, Lupe (1968): "Teoría del intrarrealismo", en José Ramón Medina (ed.), *La novela iberoamericana contemporánea*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, OBE, pp. 249-259.

- SACOTO, Antonio (2015): *La novela ecuatoriana del siglo XXI*. Quito: CCE Benjamín Carrión.
- VALENCIA, Leonardo (2017): “Familia y fantasma”, en Prólogo a Sandra Araya, *La familia del Dr. Lehman*. Huesca: Limbo Errante, pp. 3-6.
- (2019): *La escalera de Bramante*. Bogotá: Seix Barral.
- VILLARRUEL, Antonio: “Escrituras postergadas: nueva escritura, tradición crítica y posmodernidad en la narrativa ecuatoriana”, *La Revista*, 78 (2018), pp. 107-115.
- WISHNIA, Kenneth J. A. (1999): *Twentieth Century Ecuadorian Narrative: New Readings in the Context of the Americas*. Lewisburg: Bucknell University Press.